

FXS

Dílo F. X. Šaldy

*velkého podněcovatele pokroku
vychází péčí Společnosti F. X. Šaldy*

v tomto pořadí:

1. BOJE O ZÍTŘEK
Brož. 60 Kčs, váz. 80 Kčs. Druhé vydání.
2. DUŠE A DÍLO
Brož. 60 Kčs, váz. 80 Kčs. Druhé vydání.
Snížená cena brož. 52 Kčs, váz. 70 Kčs
3. ŽIVOT IRONICKÝ A JINÉ POVÍDKY
Brož. 67 Kčs, váz. 90 Kčs
9. STUDIE O UMĚNÍ A BÁSNÍCÍCH.
Brož. 45 Kčs, váz. 65 Kčs
10. KRITICKÉ PROJEVY — 1. (1892—1893)
Brož. 140 Kčs, váz. 165 Kčs
11. KRITICKÉ PROJEVY — 2. (1894—1895)
Brož. 110 Kčs, váz. 135 Kčs
12. KRITICKÉ PROJEVY — 3. (1896—1897)

MELANTRICH

F. X. Š.

2

Duše a dílo

M

FXS

Soubor díla F. X. Šaldy

2

Duše a dílo

Melantrich

F. X. Šalda

Duše a dílo

Podobizny a medailony

Na soudech kritiky:

„Druhá Šaldova základní kniha, svazek definitivních portretů českých a evropských básníků. Karel Hynek Mácha, Božena Němcová, Jan Neruda, Svatopluk Čech, Vilém Mrštík, Antonín Sova, J. J. Rousseau, Emil Zola, Gustav Flaubert, je několik jmen, ovládajících Šaldu v mistrovské knize, v níž odhalil duši a dílo básníků.“

Rovnost

„V Šaldovi se nám obrazí duchovní situace několika desetiletí našeho života a naopak: známe-li vývoj materiální i duchovní, kterým v těchto desetiletích procházela česká společnost, pochopíme vývoj, smysl a význam Šaldova díla, pochopíme i kořeny jeho omylů. To, že Šaldovo souborné vydání je zahájeno tímto jeho raným údobím, má tedy přece jeden klad: čtenář si zvláště ostře uvědomí potřebu kritického, nedogmatického přejímání kulturní minulosti, jediného to přejímání v pravdě tvůrčího a tvořivého.“

Rudé právo

„V tomto souboru studií o vynikajících zjevech cizího i českého písemnictví vyslovil Šalda své nové pojetí romantismu. U všech postav básníků sestupuje až k prazákladu tvůrčí osobnosti, aby ukázal nejen vlivy prostředí doby, společnosti, četby a studia, ale aby odhalil vnitřní dílo básníkovy nitra, osudové, životní a tvůrčí drama, napětí a svár, jehož výsledkem je uzatřený celek uměleckého díla.“

Lidové noviny

Brož. 60 Kčs, váz. 80 Kčs

Sniž. cena brož. 52 Kčs, váz. 70 Kčs

MELANTRICH

FXS

číslo 2 / A náh rodinné

8

F. X. Šalda

Duše a dílo

Podobizny a medailony

Melantrich

Obsah

9	Slovo úvodní
13	Jean Jacques Rousseau, básník a myslitel. Prolog k romantismu
34	Karel Hynek Mácha a jeho dědictví
74	Božena Němcová
85	Svatopluk Čech
94	Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém
103	Románové dílo Terézy Novákové
112	Vilém Mrštík
117	Antonín Sova, sensitiv a visionář
131	Vývoj a integrace v poesii Otokara Březiny
157	Dvě stati o díle Růženy Svobodové
178	Hana Kvapilová
182	Henrik Ibsen
190	Émile Zola
199	Joris Karl Huysmans
208	Mladý Flaubert. Epilog romantismu
231	Poznámky autorovy
241	Poznámky vydavatelovy

Vyrovřádám se v této knize s některými postavami a problémy, které mne posedaly léta a léta; léta a léta obcházel jsem je s různých stran a léta a léta hledal jsem k nim nových přístupů a, doufám, alespoň někde jsem jich našel.

Mé pojetí literárních dějin jest jiné než běžné akademické pojetí české a proto i má metoda jest jiná, než jakou píšou se u nás většinou ještě — výjimky potvrzují i tu pravidlo — knihy literárně historické a literárně kritické. Zjistí-li literární dějepisec prameny děl svého autora, myšlenkové ovzduší, v němž žil, srovná-li látkové podoby nebo obdoby s jeho předchůdci nebo vrstevníky, vysleduje-li posléze vnější vývoj a růst jeho děl od prvních formací ke konečnému útvaru a zařadí-li je dokonce v dobu a její logiku vývojovou, jež spadá mu v jedno s postupem časovým, domnívá se, že učinil všecko, co jest možno učiniti pro poznání zvoleného autora; mně zdá se to však bezmála tak nedostatečné, jako bys myslil, že jsi vystihl umělecky dějinnou hodnotu některé katedrály tím, že jsi vyšetřil, z kterých lomů nebo po případě z kterých jiných starších budov pocházejí její kameny, cihly, mramor, cín, měď, a že jsi zjistil, kdy byla založena presbyteřská a kdy dostavěna hlavní loď a kdy lodě pobočné. Nepravím, že toto vědění jest zbytečné nebo neužitečné; naopak: jest nutné, ale jen jako podmínka a východisko soudu uměleckého.

Literární historie jako každá historie jest mně poznáním *hodnot*, hodnot tvůrčích, hodnot jedinečných, nikdy se neopakujících; a proto již musí býti jejím konečným cílem, vystihnouti to, co ustavuje *jedinečnost* zjevu literárně dějinného, a ne toho, co jej váže s jeho předchůdci

a vrstevníky a co jej jim připodobuje; a proto již neobejde se bez soudu, bez hodnocení, naopak: správné hodnocení jest sám vrchol činnosti literárně historické a vlastní její děj tvůrčí. Tím nepravím, že se má hodnotiti zjev literárně historický estetickým dogmatem a že se má vnášeti estetika v literární dějiny; právě naopak: opravdové hodnocení není v ničem jiném, než v prokázání jedinečnosti studovaného zjevu, jeho tragické tvůrčí dramatičnosti, která se již nikdy neopakuje. Literární historik musí hodnotiti svého autora právě tak, jako hodnotí básník dramatický svého reka: tím, že ukáže, jak jeho charakter přetvořuje se sám sebou v jeho osud a jak přerod ten děje se souhrou bezvědomí s uvědoměním. Proto snažil jsem se všude sestoupiti k duševním prazkušnostem svých tvůrců-básníků a ukázati, jak determinuje je ne jejich prostředí, četba, doba, společnost, prameny látkové a jinaké poznávání vnějškové, nýbrž vnitřní dílo jejich duše, její dramatické napětí, její dramatický var a svár, a po druhé a později jejich dílo vnější, to jest zase jen historie jejich vlastní duše. Touto dramatickou koncepcí dobral jsem se i, doufám, nového pojetí romantismu jako útvaru stylotvorného. V jeho absolutním stylu, v obraze, který neopisuje ani nepřipomíná skutečnosti jevové, nýbrž nahrazuje ji a znova ji vytváří vlastními prostředky idealisace rytmické a melodickoharmonické jako samostatný svět, svéprávný a svézákonný, nalezl jsem naplnění samého jeho tvůrčího postulátu, tvůrčí překlenutí jeho základního dramatického rozkolu; a on dal mi jedinečně tvůrčí kriterion k hodnocení několika hlavních figur této knihy, v němž vidím konečný cíl usilování historického. Tím bylo mně i umožněno v několika hlavních případech, že vedle vývoje, to jest proměnných složek studovaného zjevu, podal jsem i jeho integraci, to jest duševní typičnost, která váže vnějškový povrch a ustřeďuje jej v útvar osobnostní objektivity.

Tolik o pojetí této knihy.

A jen ještě slovo o jeho uskutečnění. Vím velmi dobře, že všechny figury nejsou stejně prokresleny, že nejedna z nich uvízla ve skizze. Jsou mezi nimi ovšem případy, kdy by mně bylo zcela snadno, doplniti je do vnějškové úplnosti nebo dokresliti je v celkový portrét —

tek případ Svatopluka Čecha a Viléma Mrštika — ale neučinil jsem toho, poněvadž mají pro mne cenu dokumentárnou jako soudy, napsané těsně po smrti těchto autorů, takřka *prima vista*; i tak obsahují však, doufám, všechno podstatné, neboť vystihují tvůrčí zkušenost a zachycují vnitřní typický postoj těchto zjevů. Ale jsou zde i práce, kterým jsem nedal v provedení zcela, co jim náleží po jejich koncepci, prostě z nedostatku času: volají mne příliš naléhavě úkoly jiné. Snad i tu nalezne se někdo z mladých odborníků, kdo zachytí mé gesto a rozvede jeho písmo, příliš záhy zlomené. A jsou snad i případy, kdy jsem sešel se správné cesty, což jest zvláště snadné proto, že musil jsem si ji sám prošlapávat a často i prosekávat — nebezpečí, o nichž nevědí ti, kdož chodí po erárních silnicích.

Netoužil jsem v životě po ničem více, než seděti u nohou učitele amistra, hodného toho názvu, a lpěti na jeho rtech, a není mou vinou, že se mně toho nedostalo. Kdekoli v této knize potkala mne příležitost, že mohl jsem opřít se o cizí soud souhlasný a příbuzenský, uchopil jsem se jí s pocitem vnitřního štěstí a vnitřní vděčnosti, někdy snad ani ne tak za objektivnou cenu jeho, jako za radost osvobodivé družnosti, která zvláště lehce opijí samotáře, a zaznamenal jsem to vždycky přesně v textu nebo v poznámkách na konci knihy. Jinak však jest v této knize všechno v koncepci i ve výraze majetek můj, poznámka, která by byla banální a pošetilá jinde, ale není zbytečná v Čechách po ubohostech, k nimž se nedávno snížila stranická zloba.

V Praze v listopadu 1912

F. X. Šalda

*Prolog k romantismu***1**

Rousseau jest dnes stejně aktuální, jako byl před sto padesáti lety: naléhá na dnešek stejně vášnivě jako na svou dobu; a jest dnes stejně vášnivě milován a stejně vášnivě odmítán, jako byl milován a odmítán za svého života. Všude, kamkoliv se obrátíš, narážíš dnes na Rousseaua: v poesii sluje jeho jméno nejen romantism, nýbrž i realism a naturism; ve filosofii odpor proti intelektualismu; na poli náboženském kult osobní inspirace, svéprávnost a svézodpovědnost osobnosti nábožensky cítící proti historickému dogmatu a pozitivní církvi; v životě právním a státním otázka sociální, bolest vyliďňovaného venkova, nebezpečí dělby práce a kapitalismu. Kdekoliv dotkneš se problému kulturního, touhy po plné a silné osobnosti lidské, harmonie mezi jednotlivcem a společností, otázek společenského zdraví a společenské síly — všude střetáš se s Rousseauem.

Vsákl se v celou naši přítomnost; a jest jeden z úhelných kamenů, o něž se opírá. Jeho vášnivými čtenáři byli duchové tak různé struktury jako Kant a Tolstoj, a zasáhl hluboce v myšlenkový a osobnostní vývoj obou. Z jeho učňův jsou i mladý Goethe i Shelley a Byron. Pěje-li Byron „The tree of Knowledge is not that of Life“, jest rousseauovec a rousseauovec jest i Musset, když v překrásném sonetě, psaném zoufalému otci na útěchu po smrti dceřině, v jedné z posledních svých významných básní, vyslovil celé své životní kredo: *Dans la pauvre âme humaine, La meilleure pensée est toujours incertaine, Mais une larme coule et ne se trompe pas.*¹ A protestuje-li dnes veliký

1 - „V ubohé duši lidské nejlepší myšlenka jest nejista, ale slza plyne a neklame se.“ A *M. Régnier, de la Comédie française, après la mort de sa fille*; psáno 1849.

soudobý myslitel francouzský, Henri Bergson, v závěrečné kapitole své „L' évolution créatrice“ proti „kinematografickému mechanismu myšlenkovému“, proti křivému mechanickému evolucionismu Herberta Spencera — jak nevzpomenout, že Rousseau stál v obdobném odporu k favorisované základní ideji své doby, k pokroku mechanicky pojímanému, jako by šlo o neustálé vršení kapitálu na kapitál, proti „soustavě abbéa de Saint-Pierre, který tvrdil, že rozum lidský neustále se zdokonaluje, uváží-li se, že každé století připojuje své poznatky k poznatkům století předešlých“¹ A vlivu jeho neznikli úplně ani ti, kdož reagovali proti němu co nejvášnivěji, na příklad Nietzsche. Jeho zápas jest v podstatě zápas o oproštění se, o primitivism, zápas o „filosofování klavírem“ a má obdobu v Rousseauově odboji proti soudobé filosofické scholastice, proti rozumářskému dogmatismu encyklopedistů, v jeho kultu instinktu a intuice.

Boj, který Rousseau zdvihl proti osvětářství a rozumářství své doby, není dobojován ani dnes; a my jsme dnes jen pokračovateli v jeho touze a úsilí, získati moderní duši nové orgány, zvroucniti její vnitřní smysl, nadáti ji novou schopností myšletivou. Třebas mnohé otázky formuluješ si jinak než Rousseau a řešíš je jinak než Rousseau, cíl tvůj jest stejný, jako byl cíl jeho: doceniti nesmírnost života, jeho nevyzpytnou sílu, tajemství, krásu a velikost; odmítnouti mrtvé formulky, které se stavějí mezi něj a tebe a ochuzují tě o jeho plnost; nalézati nové a hojnější cesty k němu; vyvolávat si a ovládati methodicky životní extasi. Touha Rousseauova jako touha naše jde za celým člověkem, za obrodou, prohloubením a zvroucněním celé jeho bytosti, tělesné i duševní; jako Rousseau usilujeme vytěžit pro kulturu všecko bohatství lidské existence a k cíli tomu máme jako on stejně daleko posud.

Abys pochopil převratný vliv Rousseauův v jeho vrstevníky, jest

1 - List markýzi de Mirabeau z 26. července 1767. Rousseau namítá zde: „Neviděl, že rozum lidský má stále též rozměr a rozměr velmi úzký, že ztrácí na jedné straně, co získává na straně druhé, a že předsudky stále se obrozující ubírají nám tolik ze získaného poznání, kolik kultivovaný rozum může nahraditi.“

třeba zpřítomniti si stav literatury, do ní Rousseau vkročil: srovnáním toho, co nalezl, s tím, co opustil, ozřejmí se ti nejlépe jeho tvůrčí význam. Pro tehdejší fázi francouzské literatury nalezl jsem svědka nade všechny ostatní povoláného a významného v mladém geniálním cizinci, jenž žil tehdy na pomezí francouzském, byv sem přilákán láskou k francouzskému jazyku: míním mladého Goetha, který trávil jako mladý jedenadvacetiletý muž půldruhého roku ve Strassburce a vypsál svá pozorování a své zkušenosti v jedenácté knize autobiografické „Dichtung und Wahrheit“. Goethe charakterisuje zde tehdejší literaturu francouzskou jako „bejahrt“ a „vornehm“, starou a vznešenou. Rozhodující slovo vedli v ní starci, předem stařec Voltaire. Literatura měla vědomí svého epigonství; cítila, že vrchol její jest překročen, že květ její jest již za ní, v sedmnáctém století, a minulost a tradice ležela na ní těžkým útlakem. Literatura byla zcela společenská; lidé společnosti a lidé literatury, míní Goethe, kazili se navzájem. Všeobecná nevážnost, skepse, ironie byla typickým příznakem této literatury; doba v ní plovla a sám Voltaire musil bránit se ze všech sil, aby neutonul v tomto proudě; svými díly vykupoval si jen odklad konečného ortele zastaralosti. Filosofie encyklopedistů, jejich materialism a atheism děsil pak Goetha přímo svou strašidelnou mrtvolností. Od tehdejšího francouzského ducha odpuzovalo mladého německého básníka všecko: život francouzský byl mu příliš určitý a vznešený, poesie studená, kritika ničivá, filosofie abstrusní a přece nedostatečná.

Do této literatury, jejíž pochybná síla jest v usoustavněné skepsi a ironii, v chladné superioritě střízlivého rozumu, v železné tradici, vypěstovavši řadu úzkých genrů a přesně je od sebe odlišivši, do této uzavřené aristokratické společnosti vtrhuje Rousseau jako mladý plebejec, jako vzbouřenec proti všem historickým představám a konvencím. Nezná a nechce znát jejich smluvených znamení; táže se otázkami, které se pokládají v dobré společnosti — ve voltairovské „bonne compagnie“ — za prostořeké; věci, které se opisují, jmenuje vlastními jmény a patheticky podtrhuje tam, kde posud se jen napovídalo a dopovídalo mrknutím.

Kde jiní své já skrývají nebo dávají mu vystupovati jen jako pozorovateli nebo ironickému glossátoru, Rousseau obírá se jím široce jako jedinou důležitostí; kde jiní dráždí a bodají ironií, chce Rousseau přesvědčovat, přemlouvat, strhovat; proti jejich suché a studené eleganci, proti úzkému sarkasmu staví svůj široký pathos, svou zvláštnou lyrickou prózu, rytmickou a harmonickou, rozlévající se přes všechny meze genrové, užívající metafor a obrazů, vyhrazených posud jen poesii.

Kde stará klasická próza francouzská klade všeobecný odtažitý termín, oblibuje si Rousseau slovo konkrétné, živé, jiskrné, vlastní a jedinečné, jímž chce vystihnouti *určité* vlastnosti věcí, osob a dějů a tímto vlastním konkrétním slovem charakterisuje, popisuje podrobněji a obšírněji, než bylo posud zvykem, předměty a úkony všedního měšťáckého nebo statkářského života, všední občanskou existenci, hospodářství, domácnost, rodinu, čeled, dílo rolnické a zahradnické, práce, hry, zvyky, obřady a slavnosti polní a viničné. Kdežto stará klasická literatura má složitou strategiku, vypracovanou v soustavu skoro vědní, operující hlavně dialektikou rozumovou a podávající díla literární cele sladěná jednotnou intonací, kterou důsledně dodržuje a veskrze provádí, Rousseau užívá v témže díle podle potřeby všech method a stylů, sleduje jediný cíl: strhnout, sdělit se, zmocnit se srdce čtenářova: k němu měří, na ně vrhá se nejednou přímým, šíleným útokem; z něho vymáhá ozvěnu stůj co stůj s naléhavostí a nerozpacitostí, která udivovala a pohoršovala. Sdělit se, dojmout — o to jde. Rozechvít srdce čtenářovo stejným souzvukem se srdcem svým, podmanit si je naléhavostí svého duševního rytmu — taková jest poetická methoda Rousseauova. Methoda literárního primitivismu, básnické sympatie. I Tolstému jest umění nákazou, i Tolstoj cení je tím výše, čím více zasáhne z duše čtenářovy, čím více se umí sdělit, čím mocněji dovede tě rozechvít.

Již tento úhrnný rozbor literární formy Rousseauovy ukazuje, že jde zde o nový útvar básnický, který ostře odlišuje se od útvaru klasicistického. Ještě jasněji vynikne ti duše tohoto nového básnického typu, povšimneš-li se podrobněji vnitřní tvůrčí básnické práce Rous-

seauovy, samé jeho duševní inspirace. Šťastnou náhodou jest možno sledovati fázi po fázi tvůrčí proces Rousseauův při genesi jeho největšího a nejvýznamnějšího díla básnického, „Nové Héloísy“, jež ustavila sám typ moderního románu romanticko-realisticko-měšťáckého a měla vliv v Jacopa Ortise, Werthera, Renéa a jejich mediem v Musseta, George Sandovou až do Flaubertovy „Sentimentální výchovy“.

Genese „Nové Héloísy“ podává typický pohled do samého tvůrčího procesu Rousseauova, který jest příznačný všem pozdějším romantikům.

Rousseauovi byla čtyřicet čtyři léta, když odstěhoval se na jaře r. 1756 z Paříže do své Eremitage v parku La Chevrette. Po létech a létech, jež ztrávil on, někdejší tulák a neumořitelný chodec, v dusném, zprahlém a lomozném velkoměstě, ocitá se stárnoucí básník v jarní rozkvetlé přírodě. Cosi uklidňujícího dýše na něho z této samoty, ale probouzí se v něm také cosi, co vyvolává k zmocněnějšímu životu všechny základní podvědomé síly jeho duše: stoupají v něm jako míza ve stromě, plní jeho obraznost sladkou vegetativnou tepnou. Rousseauovi samota — la solitude — jest důležitým činitelem hygienickým; vždycky byla mu jakýmsi regeneračním prostředkem, ocelitou lázní duševní; jediné v ní žije plně všemi orgány duševními, noří se přímo v plnost své existence a koupe se přímo v ní, v jejím dřimotném snovém podvědomí.

Takto kvasí v něm tedy a jitří se v něm obraznost jako nikdy před tím, obraznost fysiologická, teskná obraznost vegetativně smyslná; rozdmýchává-li ji cosi vnějškového, jsou to jen eroticky elegické vzpomínky z prchajícího nebo lépe uprchlého mládí Rousseauova. Všecko — a především jeho situace životní — přispívá k tomu, aby minulost nalezla na básníka intenzivněji, než kdy před tím: Rousseau jest na sklonku mužných let a víc; snad na samém sklonku života — neboť nemoc jeho, mučící jej od mládí, vůčihledě se horší — a, doznává si, nežil posud. Zemře zítra — *aniž žil*. „Viděl jsem se již na sklonku svého věku kořistí bolestného utrpení, domnívaje se, že blížím se ke konci své dráhy, aniž jsem plně užil snad žádné z rozkoší, po nichž dychtilo mé srdce, aniž jsem povolil živým citům, které tu dřímaly, aniž jsem

okusil, ano jen ochutnal opojné rozkoše, jež mocně plnila mou duši, ale nemajíc předmětu, vždycky byla v ní tištěna, nemohouc jinak vyplynouti z ní než mými vzdechy.“¹

Tak jest obklopen neustále sladce tesknou mlhou smyslného snění, z níž se mu zhušťují jednotlivé figury jeho minulého života erotického. Rousseau nežil nebo skoro nežil — v tom jest nutno věřiti mu doslova. Jeho empirický život erotický byl opravdu úžasně chudý: tento člověk, trávený vnitřním žářem, byl těžkopádný a na vnějšek bojácný; měl *touhu* tak intenzivnou, až neměl *vůle*, a proto unikal mu vždycky čin. Bránu erotického ráje otevřela mu jeho „maman“, Mme Warens, způsobem jedinečně střízlivým a trapným, který musil pošpinit mu navždy vzpomínku na tento její čin; a pak přišla již jen jeho žena, Teréza Levasseurová, tvor zanedbaný stejně na duši jako na těle, o níž sám prohlásil, že jí nikdy nemiloval. Co bylo mezi těmito dvěma ženami, bylo několik dobrodružství citových, flirty, touhy a snění, krátké a prchavé setkané s několika dívkami a ženami. Obrazy těchto žen vznášejí se nyní před rozdrážděnou a pobouřenou, přecitlivělou duší Rousseauovou, která se pře s osudem a vynucuje si skoro od něho, vyvolává si přímo z jeho klínu své rozhodné erotické prožití. „Viděl jsem se obklopený seraiem hurisek,“ píše Rousseau sám, charakterisuje zvláštní jasnovidný stav svých tehdejších mučednických smyslných extází.

Toto smyslně bolestné a zaklánačsky vášnivé snění zhustilo se posléze Rousseauovi ve dvě ženské figury, „v jednu hnědou a v druhou plavou, v jednu živou a v druhou sladkou, v jednu moudrou a v druhou slabou, ale slabou slabostí tak jímavou, že ctnost, zdálo se, tím jen získává“. Tak vznikly Julie a Klára. A k nim přibásnil figury ostatní, nejprve muže, jemuž jedna jest milenkou a druhá „něžnou přítelkyní, *ano i così nad to*“. Netrpěl ovšem mezi oběma ženami ani žárlivostí ani jiných sporů — jeho obraznost byla smyslně pokojná, vegetativně dřímotná, jak jsem řekl, a té těžko představují se děje násilné a rozladné. A tímto milencem jedné a polomilencem druhé myslil si básník

1 - Confessions. Část II, kniha IX.

sám sebe — neboť tak velela tehdy naléhavá tíseň jeho rozdrážděného, nenasyčeného srdce.

Genese svrchovaně charakteristická. Velicí básníci klasičtí — ať Dante, ať Shakespeare, ať Molière — tvoří zcela jinak: tvoří z přebohatých zásob svého života, z nespočetných *zkušeností životních, získaných i pozorováním i prožitím*. Tito básníci byli velicí znatelé, pozorovatelé a zkoumatelé člověka ve všech jeho situacích životních, v jeho existenci soukromé i veřejné, a tvořili z překypující plnosti svých zkušeností — ony jsou jejich látkou psychickou.

Rousseau naproti tomu neznal ani života, ani lidí; jeho neznalost v tomto směru jest právě pro něho příznačná, ona určuje směšně tragický ráz jeho života: neznaje člověka, dostává se po celý život do křivých, nejasných situací. Životní kořist jeho jest chudá, skoro žádná. V čtyřicátém čtvrtém a pátém roce touží po životě, jako toužívá po něm v normálních poměrech jiných dvacítiletý: jako po čemsi opojném a omamně svůdném, jako po nervovém hašiši, jako po sladkém jedu srdce.

Rousseau tvoří tedy ze svých vzpomínkových snů, ze své neukojené touhy, z hladu svého srdce, z mučivé závratí svých napjatých, rozdrážděných nervů. Sny, touha, extase jsou však řídká, mlhavá a parnatá látka: aby jí dodal hutnosti, aby ji mohl umělecky zcelit a slít a přiblížit čtenáři, musí Rousseau užít důrazu nepoměrného k věci, o níž jde — pathosu; musí podtrhovat. V umění jeho vniká tím cosi křečovitého, násilného, divadelního proti klidně věcnému přednesu klasiků.

Jak charakteristické jest tomu, kdo umí číst, že rek Rousseauovy „Nové Héloisy“, Saint-Preux jest určován ve všem ženou, Julii! Žena zde po prvé v té míře rozumuje, řeční, jedná, rozhoduje, odolává, má v ruku otěže poměru; žena jest zde silnější muž; muž jest vedle ní slaboch. Typická situace moderní romantické poesie jest stvořena! Stvoření jsou i slabošští rekové mladého Goetha, Chateaubrianda, Shelleye, Musseta, Flauberta — stvořeny jsou i filosoficky uvědomělé, emancipované a výmluvné rekyně George Sandové.

A stejně tvoří všichni romantikové.

Tvoří z nepochopitelného prázdna — slovo jest od Rousseaua a jest to typické rousseauovské slovo, kterému nerozuměli z počátku jeho vrstevníci — svého srdce; tvoří ze srdce buďto opravdu neukojeného nebo přesyceného a rozdrážděného halucinacemi a chimérami štěstí. Jejich postavy jsou loutkami svých vášní; umějí snít, ale neumějí ani jednat, ani — trpět. Toho dovedly — ke cti Rousseauově budiž to řečeno — ještě figury jeho, zejména Julie, mnohem lépe; Julie překonává svou znovu procitlou vášeň k Saint-Preux opravdu heroicky, po corneillovsku, ačkoliv, nebýt náhodné smrti její, podlehla by jí, jak sama cítí a vyznává.

Nebezpečí citu, z něhož činí se jediná strava duševní, nebezpečí subjektivismu, o něž opřel Rousseau moderní poesii, jsou příliš nasnadě, aby bylo třeba obšírně je dokazovati. Cit, v němž se neustále zhlížíš a zrcadlíš, cit, který uměle kultivuješ, jímž chceš výlučně vyplnit život, od něhož jedině žádáš metodu a pravidla své duševní životosprávy, odmocňuje se a zvětrává. Cit zvrhuje se u romantikův a ovšem již u Rousseaua leckdy v sentimentalitu. Já se rozdvojuje a zeslabuje; lepší část jeho vyčerpává se a stravuje se zcela sebezporováním. Vzniká narcisism, duševní marnivost; a vytváří se citová scholastika, jiná než scholastika racionalistická, ale ve svých krajnostech stejně nebezpečná a stejně ohrožující životní sílu a plnost. Nálada není již pouhým hudebním doprovodem životním, stává se samým jeho cílem a smyslem: jest účelně pěstována a vyvolávána, aby mohla býti vychutnávána.

Ale přes všecko, co jsem zde řekl: nebylo jiného východiska z epigonství klasicistického než cesta Rousseauova. Poesie klasicistická byla v době Rousseauově již pseudopoesií, která žila ne z tvorby, nýbrž z formulek a podávala odvozeniny z odvozenin a odvary z odvarů. Romantická revoluce nebyla snad kladný zisk, ale byla cosi nad to: byla prostě nutností; nutností přechodu k útvarům novým: nebylo možno dostat se jinak přes mrtvý bod než takto.

A kromě toho: jsou v básnickém díle Rousseauově i jiné zárodky. Probudilo smysl pro každodenní existenci lidskou, pro její prostě vel-

ké a prostě důvěrné formy, pro život rodinný, přírodní, vesnický, malměstský, sprostný, tichý a monotonní, ale také výrazný ve svém odvěkém rytmu základních funkcí životních. Naučil viděti, co bylo přehlíženo, co bylo podceňováno jako nedůstojné poesie; a naučil zírati vážně na mnohé, co budilo posud jen smích, co sloužilo jen za komicou stafáž básnického dění.

Slávou Rousseauovou zůstane již, že nemohl pochopiti a odpustiti Voltairovi jeho posměch a opovržení, jež projevoval při každé příležitosti lidu, ubožákům a chudášům. Voltairovi záleželo na tom, aby osvěta zvítězila jen v „dobré společnosti“, ve společnosti urozené nebo zbohatlé; soudil v tom jako parvenu, kterým byl: hrubě a plebejsky. Lid chtěl míti Voltaire věřícím, aby dal se snáze ovládati a držeti v kázní; jako všichni požívači byl i Voltaire bázlivý; ale nesmírná naděje proudila jako světelná řeka srdcem Rousseauovým a činila je velkodušným; zbrojila je opovržením ke každému útisku a láskou ke každé volnosti. Správně vystihl Rousseau sám poměr svůj k Voltairovi, když mu napsal: vy užíváte, já doufám, a naděje krásní všecko.¹

Rousseau první po dlouhé době procítil znova Kristovu lítost se zástupy. První ve své době změřil hlubokou bídu nízkých stavů; srdce jeho nebylo hluché a slyšelo ston lidu úpícího v útisku. Káral barské ne již vybírání, ale vydírání daní; viděl zuboženého sedláka francouzského, zmučeného prací a bídou kleslého skoro pod zvíře porobou staletou.

A v oblasti poesie vycítil, že dělník obdělávající půdu jest krásný ve své těžké práci, a napověděl Milleta: předpověděl ve svých vážných patriarchálních idylách příští velkého přísného umění epického. Byl proniklý nejvážnější a nejčistší částí antické poesie a dovedl zasnoubiti ji s nejlíbeznějším a nejlaskavějším duchem křesťanským.

1 - Lettre à Voltaire, srpen 1756.

Rousseau jako jest básník subjektivný, jest i myslitel subjektivný — v tom jest jeho síla i jeho slabost. Z tísně a temného tlaku vlastního života tryská mu pravda, která jest vnitřní jistota a jež netouží ani, aby byla dokazována a prokazována rozumově; nevěří ani v evidenci rozumovou; chce jen sdílností, přenosností své síly a plnosti působiti v život a podmaňovati si jej tím, že jej strhuje k sobě. Jeho myšlenková práce tryská z osobní inspirace, z jakési základní prazkušnosti duševní; jeho myšlenka nestojí sice — má svůj vývoj a vykoná kus práce — ale krouží stále kolem této základní inspirace a kupí se kolem ní jako hvězda kolem žhavého jádra.

Rousseau byl duch naivní, opravdový, milující vášnivě život láskou až náboženskou a extatickou a oceňující jej svým vnitřním smyslem, primérně, mimo všecko přemýšlení a nad všecko přemýšlení, jako nesmírný klad, statek, jistotu — jako nezměřitelné dobro. Význam a cena Rousseauova jest právě v tom, že jest nad všechny své vrstevníky vášnivější a upřímnější milenec života a hledatel života pravého, celého, plného, mocného a zdravého a právě proto kritik a odpůrce empirického života své doby: života zeslabeného, odmocněného, rozpoštěného, zvrhlého. V tom jest a bude vždycky jeho síla: v povznesených hodinách své duše cítil život všemi kořeny své bytosti jako dobro — a nic, žádné sebedědnější, sebevíce pokořující zkušenosti jeho běžného života nedovedly mu vzít tuto víru a zviklati toto nadrozumové poznání. Uměl ve svých chvílích proniknouti od odvozených forem, od náhodných časových zlomků k samému jádru a prameni životnímu, uměl procítiti bezprostřednou, žádným slovem nepostižitelnou radost pouhé a prosté existence životní: bezprostřednou intuící dovedl vnoriti se v životní tajemství i blaženství.

Měl ve velmi vysokém stupni kladný, náboženský cit životní. Měl chvíle, kdy srdce jeho jako srdce jeho Julie přetévalo vnitřním bohatstvím, silami, jichž nedovedli spotřebovati ani lidé, ani věci konečné; kdy, jak praví v listě k p. de Malesherbes, „jeho srdce, sevřené do hranic tvorů, trpělo příliš tísní“, kdy i vesmír byl mu úzký a dusil jej a kdy toužil vylíti se přímo v bezkonečno.

Tento vzácný dar extase přinášel mu však jen jeho *talent a kult samoty*. Samota — la solitude — jest důležitý pojem v duševní životospřávě Rousseauově. Jen tváří v tvář přírodě, daleko měst a lidí kulturních, dosahoval tohoto nejvyššího stupně své životní expansivnosti, rozvinutí, vystupňování a vylití celé své bytosti. Odtud jeho chvála samoty, kterou doporučuje jako regenerační prostředek svému úpadkovému lidstvu vrstevnickému jako pochody, plování a jiné cviky tělesné. Samota jest Rousseauovi cestou k životní plnosti. Nemá rázu misantropického — naopak: zde, v samotě, učí se člověk milovati své bližní, neboť zde roste a sílí, a *opravdová síla jest u Rousseaua vždycky dobrá*: silný člověk, jak kypí a tryská silou, miluje přirozeně všecko, co se mu podobá, miluje svého bližního, jest dobrý a soucitný — takový jest základní optimism rousseauovský; optimism, který nedovede představit si sílu jako zlo; optimism, který, dostane-li se do sporu všemohoucnost boží s dobrotou boží, obětuje klidně všemohoucnost.¹

Tuto vášnivou horoucí lásku doplňovala u Rousseaua ovšem také vášnivá nenávisť; nejen že Rousseau jako skoro všichni extatikové nedovedl se udržeti dlouho ve vzletu s rozpjatými křídly a spadal se svého nebe na tvrdou zemi a pády ty byly pak dvakrát tvrdé, nýbrž lítost a pokoření z takového pádu a nenávisť k němu byly vzpruhou k novému vzletu a kvasem nového snu. Láska a nenávisť odpovídají si u Rousseaua a rostou na sobě a stupňují se na sobě v kontrastuplný monolog. Jak Rousseau miluje všecko původní, bezprostřední, celé, silné, volné, tak nenávidí všeho odvozeného, relativního, složeného, vyrozumovaného, spoutaného. Rousseau myslí přímo a neustále z duševní dráždivosti, ze stavu duševního napětí, v něž jej vrhá a v němž jej udržuje tento základní protiklad světový. Překážky vybavují všecku jeho energii; jsa od přirozenosti vegetativní, trpný, bázlivý, lenivý, přechází až v útočnou křeč, kdekoli naráží na život odmocněný a zmrzačený.

Na této základní polaritě jeho nitra založen jest protiklad přírody

1 - Lettre à Voltaire; Emile, IV.; Lettre à Christophe de Beaumont.

a kultury, dobra a zla, ctnosti a hříchu — protiklad, který prostupuje a váže všecko jeho citění a přerůstá odtud do jeho myšlení a organizuje je rytmicky. Tato láska a tato nenávisť, které nejsou konstantami, nýbrž jež také prošly vývojem a změnily v různých dobách své vnitřní složení, učinily z Rousseaua filosofa kulturního. Vítězství opravdové lásky v nitru Rousseauově, jeho vnitřní mravní růst jest v tom, jak překonává ve svém vývoji svůj základní protikulturní paradox: z nenávislníka kultury stává se jejím kritikem a posléze jejím očišťovatelem a obroditelem.

„Rozprava o vědách a uměních“ a „Rozprava o původu a základech nerovnosti mezi lidmi“ stojí na začátku tohoto vývoje a jsou nejabstraktnější, nejradikálnější, nejčernější z jeho děl. Zde jest přírodní stav opravdu jakýmsi rájem — koncepcí theologickou — z něhož byl navždy vyhnán prvotný člověk a navždy propadl již všemu neštěstí a vši bídě mravní a hmotné. Lidé odpadli od stavu šťastné nevědomosti a nečinnosti, od stavu, kdy je vedl instinkt; vyšli navždy z fáze malých potřeb, jež bylo možno snadno ukojiti, z období, kdy nebylo dělby práce a tím nerovnosti, majetku, otroctví, luxu: jedli se stromu vědění a odsouzení jsou. Odsudek kultury jest zde naprostý a již proto nevidí Rousseau — a to bývá obyčejně přehlíženo — nikde možnosti návratu v tento původní stav; návrat ten jest mu prostě cosi absurdního. „Co tedy činit?“ táže se zde sám. „Zbořit společnosti, zrušit rozdíl mezi mým a tvým a vrátit se k životu v lesích s medvědy?“ Rousseau přenechává svým nepřátelům „hanbu, aby vyvodili z jeho předpokladů tento závěr“. Rousseauova rada jest naopak dvojitá: buďto žij, jsi-li člověk mysticky založený, o samotě duševní meditací, nebo, jsi-li člověk činu, zůstaň ve společnosti a mírní její zla.

Pojem přírodního stavu v dalším vývoji Rousseauově zjemňuje se, stává se relativnějším, ztrácí ze své abstraktnosti: v „Emilovi“, nejzralejším díle Rousseauově, dovršuje se tento proces. Přírodním stavem rozumějí se zde základní tendence lidské bytosti, zdravé jádro lidské, primární živly duše lidské, instinkt, cit, svědomí, na nichž jest možno vybudovati kulturu jedině zdravou, nebo alespoň nejméně škodlivou. Rousseauovi jde zde o to, aby naučil lidi rozpomenouti se

na sebe, vrátiti se ke svým zdrojům, žiti cele a jednotně — tak jest přírodní život možný i ve stavu civilisovaném; život neporušený a nerozrušený umělými vztahy, jak je utváří špatná, urychlená a přezralá kultura. Zde jest uloženo credo Rousseauova *primitivismu*. Instinkt, naivnost, genius, cit jsou mu pojmy souznačné; a Rousseau hájí jejich práva proti umělému, odmocněnému životu rozumářskému a reflektivnímu; odsuzuje dělbu práce i ve státě, i ve společnosti, i v životě jednotlivcově: život budiž žit člověkem celým a jednotným. „*Rendez l'homme un* — sjednoťte člověka — a učinili jste jej šťastným, jak může být šťastný.“ A zvláště současní filosofové francouzští jsou mu nepřáteli života, poněvadž znemožňují této jednoty: zneuznávají instinktu, hrubě přečnují abstraktní rozum, reflexi, specialisují život i společnost.

Rousseau jest člověk tvořivý a miluje tvůrčí synthetičnost: má kult genia jako nositele a prostředkovatele životního citu. Proti rozkladnému vtípu a neplodnému skeptickému duchaplnictví, jak kvetlo a bylo oblíbeno v tehdejší společnosti i literatuře, staví životní enthusiasm, poctivost, upřímnost, naivnost, oddanost srdci i instinktu. Tak došel k typu *belle-âme* — slovo jest starší, pochází od Guariniho, ale Rousseau teprve dává mu ražbu — k typu sladkého dítěte přírodního, který staví proti módnímu *bel-esprit*.

Tedy: kult instinktu, tohoto tajemného zdroje lidské obrody, dovede stvořiti ve vyprahlém rozumářství dnešního života společenského jakýsi quasi-přirozený stav a tento obrozený stav jest dnešnímu člověku obdobou toho, čím byl původnímu člověku jeho život předcivilisační — takové jsou závěry kulturní filosofie Rousseauovy.

Rousseau byl vášnivý duch, který přecítil znova a přeformoval znova cíle lidského života a úkoly lidského soužití, který dal nový smysl starému životnímu textu, který přenesl těžiště do jiných životních úkonů, než kde bylo hledáno posud.

Dobro záleží Rousseauovi v tom, že nějaká věc plně vyjadřuje svou přirozenost, že volně a cele cítí se tím, k čemu ji určila příroda. Proto základní snaha člověková jest v tom, býti plně sám sebou, vyžítí všechny své možnosti; naivní silná *sebeláska* — *l'amour de soi* — jest

přirozený základní cit lidský. Tato nevinná, naivní a silná sebeláska — již liší Rousseau velmi ostře od marnivé *samolásky*, l'amour propre, záporného, odvozeného citu společenského — přináší s sebou přirozeně soucit, lásku k člověku: expansivná síla mé duše, míní Rousseau, ztotožňuje mne s mým podobencem. Soucit jest tedy jen jedna stránka sebelásky, cit stejně tak původní a neodvozený jako ona. Rousseauova koncepce této naivní dobré původní sebelásky, která objímá egoism i altruism, jest typicky francouzská; velkodušná francouzská myšlenka staví se tu proti myšlence anglické, jež klade za základ jednání egoistickou potřebu sebezachování a dospívá tak anti-nomie instinktu egoistického a společenského. Rousseau jest zde typický Francouz: Vauvenargues před ním a Guyau po něm smýšlí stejně.

Svědomy jest totéž duši, co instinkt tělu; i ono jest jen důsledek duševní síly, duševní sebelásky. „Přírodou jest nám dáno, že milujeme dobro a nenávidíme zla; úkony svědomí nejsou úsudky, nýbrž city.“¹

Dilem Rousseauovým jest, že cit byl uznán za samostatnou stránku lidské duše, za cosi staršího, silnějšího a původnějšího než rozum, a že do něho byly odtud kladeny kořeny lidské bytosti. Rozum jest Rousseauovi jen vztah předmětů k našim potřebám, jest tedy jen náš osobní zájem; cit naopak jest mu „výsledkem zákonů přírodních jako rozum zákonů politických“. „Rozum vytváří *les hommes d'esprit*, cit *les hommes de génie*“ — v tom jest in nuce již celá estetika romantická! Chtít ovládnouti nebo vypuditi vášně rozumem, jest Rousseauovi pošetilost; jen vášně stačí na vášně, cit jen citem může býti nahrazen. „Slyšte rozum,“ říkají nám neustále moralisté. Ale což nevidí, že nás vydávají našemu největšímu nepříteli? Což vášně nemá svých důvodů? *Est-ce que la passion n'a pas sa raison?*“ — slovo velkého psychologa, slovo, které klade základy moderní psychologie!

1 - „Emil“ IV, 294.

Rousseau rozuměl vášni, chápal všude její sílu, krásu, velikost. Jeho sláva jest v tom, že vycítil a utušil životní sílu i tam, kde ji neviděli jeho vrstevníci, zatemněli svým osvětářstvím a otupěli jeho úzkým chudoduchým programem. Tam, kde stojí proti sobě rozum a síla, má Rousseau odvahu rozhodnouti se pro sílu, poněvadž ji vycítil tvůrkyni života: neohlížel se nic, má-li logickou legitimaci nebo nemá-li jí — věděl, že filosofický rozum opatří jí ji již dříve či později!

Leccos zastaralo v Rousseauovi, leccos spadlo se stromu jeho díla a leží jako mrtvé listí pod naší nohou. Ale v *těchto* místech zdvihá ještě hruď naši mohutnou vlnou, v *těchto* chvílích jeho velikosti bije ještě naše srdce v souzvuku se srdcem jeho, jako by neležela mezi nimi propast věků.

Rozuměl vášni a její síle životodárné a živototvorné — porozuměl i vášni duchové, myšlenkové, náboženské. Měl odvahu, úžasnou prostě ve své době, pochopiti i fanaticism náboženský a posouditi jej spravedlivě — v době encyklopedistů a volných duchů, kterým byl předmětem krajního opovržení a hnusu. „Bayle,“ praví Rousseau,¹ „ukázal velmi dobře, že fanaticism jest nebezpečnější než atheism; to jest nesporné; ale opomenul říci, což jest neméně pravdivé, že fanaticism, ačkoliv krvelačný a krutý, jest přece vašeň veliká a silná, která povznáší srdce lidské, která je učí opovrhovati smrtí, která jest mu podivuhodnou vzpruhou a již jest jen třeba lépe řídití, chceme-li, aby z ní vykvetly nejušlechtilejší ctnosti; že naproti tomu beznáboženství a vůbec duch hloubavý a filosofický poutá k životu, zženštuje, snižuje duši, soustřeďuje veškeré vášně v nízkém sobeckém zájmu o sebe, ve sprostotě lidského já a podkopává takto potichu pravé základy každé společnosti: neboť toho, v čem se sobecké zájmy jednotlivců shodují, je tak málo, že to nikdy nevyváží všeho, v čem si odporují... Lhostejnost filosofická podobá se klidu ve státě pod despoticou vládou: jest to klid smrti; jest zhoubnější nežli sama válka.“

Höfding cituje toto místo, podotýká, že tu jest dán již úkol Kantův, program nové duchové vědy: ukázati kontinuitu lidského dušev-

1 - „Emil“ IV, 355 pozn.

niho života pod všemi formami historicky danými. A já dodávám: zde jest klíč i k nové dějinné filosofii Carlylově a Stendhalově, která tak hrdinsky ztotožnila sílu s právem. Zde mají svůj duševní zdroj takové činy, jako bylo Carlylovo pochopení a ospravedlnění „fanatika“ Cromwella nebo Stendhalovo pochopení náboženského a uměleckého středověku italského. Zde otevírají se brány romantismu; zde po prvé pozdvihuje se středověk z ponížení a opovržení, v němž je ponořilo abstraktní rozumářství Voltairovo a ostatních encyklopedistů.

3

Rousseau bývá pojímán výlučně jako filosof štěstí — tak pojali jej na př. nejnověji bratři Marius Ary Leblondové ve své knize „L'idéal du dix-neuvième siècle“ — ale pojetí toto není úplné a musí býti doplněno.

Filosofem štěstí byl ovšem muž, který napsal: „Jest třeba býti šťastný, toť cíl každé citící bytosti; toť první touha, kterou v nás vtiskla příroda, a jediná, jež nás nikdy neopouští.“ Štěstí nezáleží však Rousseauovi v požitcích, nýbrž jest rázu negativního: co nejméně trpěti — tedy správně pochopený Epikur. A ovšem toho jest možno dosíci jen tam, kde není rozporu mezi touhou a potřebami, mezi potřebou a jejím úkojem — tam, kde není obraznosti a srovnávání s jinými. „L'art d'être heureux“ takto pojímané bylo Rousseauovi nejnepřístupnější ze všeho umění.

Ale tím není životní filosofie Rousseauova opsána cele. Vedle přirozené dobroty, která plyne ze seberozvinutí, zná Rousseau i *boj o velikost*, ctnost, la vertu, přímý boj i proti vlastní osobě. Ctnost pojímá zde Rousseau ve smyslu římském: vertu — virtus — znamená mu sílu. „Není ctnosti bez síly; není ctnosti bez vítězství. Ctnost záleží ne jen v tom, abys byl spravedlivý, nýbrž v tom, abys byl spravedlivý tím, že vítězíš nad svými vášněmi, tím, že *panuješ nad vlastním srdcem*.“ Tato ctnost jest Rousseauovi výslovně exponentem společenským, požadavkem kulturním: nastupuje tam, kde nedostačuje pou-

há „bonté“, tam, kde společnost ruší tvou samotu a zařazuje tě a utřídí tě ve vyšší útvar. Ve společnosti jest nutno, aby jednotlivec překonával sebe, aby svou vůli individuálnou podřizoval vůli celkové. Zde dostupuje Rousseau ethické kultury velmi vysokého stupně — zde jsme také velmi vzdáleni jeho původního pojetí přírodního stavu se šťastnou lhostejností primitivního člověka. Zde učí se heroismu, zde učí se povinnosti pro povinnost, zde inspiruje se Rousseau Plutarchem, Stouou, křesťanstvím; jest pokračovatelem a následníkem Corneilleovým, když jeho Julie, „nová Héloïsa“, hrdinně chce dostáti své přísaze věrnosti, již složila u oltáře Wolmarovi, a překonává svou znova procitlou vášeň k Saint-Preux. Zde stojíme u kolébky Kantova kategorického imperativu.

Tuším, že to byla Rousseauova touha po rytmické jednotě, tak mocně v něm žijící, jež jej přivedla k tomuto starořímskému pojmu ctnosti. Rousseau nesnášel rozporu mezi člověkem-soukromníkem a člověkem veřejným, člověkem-občanem: kdekoli šlo o společnost, o obec, žádal podrobení se jednotlivce celku — jinak nebylo možno dosíci jednoty. Tento sklon jeho duše, touha po jednotném rytmu logickém, vysvětluje i tyranského ducha jeho „Contrat social“, jehož se hrozí tolik moderních lidí. Jest to dílo republikána zdvojeného ženevským protestantem — to vysvětluje mnoho. Ale ne všecko: jest to především politická romance zbásněná básníkem-hudebníkem, jemuž zněla neustále v nitru táž melodie, po každé jen jinak harmonisovaná — a zde přeložená do tóniny dorské.

Rousseauovi jde zde o nejsilnější pokud možno výraz všeobecné vůle: jednotlivec se svým sklonem odlišovati se musí býti potlačen. Všeobecná vůle — to jest většina — ukládá každému zákon občanský, politický i náboženský; rozhoduje o všem, také o otázkách svědomí; ona stanoví články občanského náboženství, jímž pod trestem smrti musí řídit se příslušníci státu: ona dekretuje závazně existenci Boha, víru v budoucí život, v odměnu dobrých a v potrestání zlých. Všecko, co má jednotlivec, jest jen částí věci veřejné, a užívá toho jen postoupením; vlastníkem všeho jest stát; jednotlivec není před ním ničím. Stát stará se o jeho spásu a vnutí mu ji po případě i proti vůli jeho.

„Kdokoli bude se zpěčovati býti poslušen vůle všeobecné, bude k tomu donucen hmotně; bude přinucen, aby byl svoboděn — on le forcera d'être libre.“

Zde stojí u konečné kulturní myšlenky Rousseauovy, která karikuje již samu sebe. Jednoty, po níž celý život tolik toužil, dosahuje v „Smlouvě společenské“ nakonec číře vnějškově a mechanicky. On, který začínal jako krajní individualista, končí zde jako komunista; on, jenž nechtěl znáti z počátku společnost než jako překážku životní celosti a plnosti, dekretuje ji nyní ve formě krajně dogmatické. Kolo jest proběhnuto! Rousseau, který začal jako nenávisník kultury, končí jako zákonodárce státní všemohoucnosti.

Neklam se tedy nikdo: Rousseau není ničitel kultury, nýbrž tvůrce nových jejích forem; jeho „cit“ nebo „instinkt“ není nic tak prostého, jak se sám domníval: již to, že si jej Rousseau uvědomuje v odporu k rozumu a překonáním rozumu, ukazuje, že jest zde reflexe, že zde stojí před čímsi odvozeným a složitým. Jeho *belle-âme*, jeho přírodní dítě, jest kulturní výtvar stejně jako *bel-esprit* jeho odpůrců. Jeho naturism¹ jest *styl* právě jako klasicism; a Rousseau má dogmata jako je měli jeho odpůrci, ale dogmata ta jsou jiná a formulují na tu dobu nové a bezejmenné posud potřeby životní; jen v tom jest rozdíl mezi nimi.

Rousseau vycítil potřeby rodící se doby; poznal, že starý životní obsah zvětral a zkysl a že nový, nepojmenovaný a neutříděný posud, tísni se na jeho místo; a první ve své době třídil, organisoval, křtil a propagoval tento nový obsah životní. Jeho primitivism jest prostředek kulturní, metoda kulturní i zbroj kulturní — ne návrat v divošství.

Rousseau rozšířil duši lidskou a chvílemi zdá se ti až, že nadál ji novými orgány; jistě však rozvázal její vzlet, tak dlouho poutaný. Svou nečasovou schopností sníti, svou vlohou k citovosti a k obraznosti zasnoubil duši latinsko-románskou s duší germánskou; romantický kosmopolitism devatenáctého věku má zde svůj počátek.

1 - Slovo to jest z doby Rousseauovy; užívá ho na příklad Joseph Marie Chénier.

Rousseau stvořil nové formy citění, nové formy víry, novou poesii, nový lyrism. Tužba po nekonečnosti, tak charakteristická vši době moderní, ztělesnila se v něm i v tom, co měla heroického, i v tom, co měla bolestného a churavého. „Kdyby i všechny mé sny staly se skutečností, nepostačily by mně; byl bych dále tvořil obrazy, snil, toužil. Nalézal jsem v sobě nevysvětlitelné prázdno, jež nic nemohlo by vyplniti, jakýsi vzlet srdce za jiného druhu požitkem, o němž jsem neměl představy a jehož potřebu přece jsem cítil.“ Lessing vyslovil skoro současně tutéž bolestnou touhu, totéž spění za nekonečnem; ale u něho byla to touha rozumová a badatelská, a proto, třebaš vášnivá, přece chladná a theoretická. U Rousseaua jest to však sama rána jeho srdce, stále se nitící a rozhořívající; jsou to muka mystika, tráveného vnitřním žářem a žíznicího po pramenech vody živé, po lásce, jaké svět nechová. Rousseau nalezl melodii, již rozváděla pak a překládala všechna skoro veliká lyrika francouzská devatenáctého věku, Lamartine jako Musset a Verlaine jako Baudelaire; z tohoto nemocného zmučeného člověka tryskal život, kde z jiných, zdravých a silných zdánlivě, chechtala se pustým mrtvolným šklebem neplodná poušť duše a srdce. Jeho „Konfese“ jsou kniha jedinečné síly životní, života uvězněného i v utrpení, i v blátě; celá širá barevná společenská paleta jiných nechovala v sobě tolik světla, kolik tryskalo ho a zpívalo ho zpod chudé poutnické hole tohoto štvance a psance. Jest pravda snad, že „Konfese“ ukazují ze života jen slzy a bláto; ale toto bláto bylo oplodněné slzami a podobá se proto tomu svatému blátu, které zbývá po potopě, po veliké katastrofě světové: jsou v něm zárodky nového života a voní již vši příští teplou vegetací, jež z něho brzy vypučí.

Jeho nitro bylo rozebrané a plné svárů a odtud plynula jeho neobyčejně živá touha po jednotě, odtud i to, co činí jeho sílu a význam spisovatelský: *uvědomění si rytmu a jeho léčivé jednotící moci*. Rousseau jest ve francouzské literatuře tvůrcem nového rytmu, rytmu jako síly, která váže rozpory a překlenuje vnitřní propasti. Jeho dílo jest dvojité: na jedné straně stojí inspirace heroická, protestantská a starořímská, knihy logického řádu a mravní kázně, ve formě přísně seřetěžené a vyhocené do kategorických maxim, tak „Smlouva spo-

lečenská“, tak „Emil“; na druhé straně nota patheticky melancholická, vegetativně snívá, dřimotná a idylická, oddaná dojmům a náladám, filosofie často zoufalé, tak větší část „Nové Héloisy“ a „Konfesí“, tak „Rêveries“ a „Dialogues“. A toto dvojité dílo váže ve vnitřní jednotu jedině rytmus a jeho kult všude stejně vášnivý; Rousseau první ve francouzské próze rozvádí životní disonance v hudební harmonii; hudební myšlenka jemu prvním jest vykupitelkou z chaosu, muk a tísňe života empirického; v tomto mediu setkávají se u něho a vyrovnávají se u něho po prvé všechny rozpory.

Tím a v tomto smyslu jest zakladatel moderní prózy francouzské. Jako on a po něm i Bernardin de Saint-Pierre i Chateaubriand i Flaubert jednotí hudebně nesmírná disonanční rozpětí svého nitra, dualismu smyslnosti a snu, vášně a touhy, skutečnosti a ideálu. Od něho počínajíc ustupuje všude vnějškový a čirě logický, ano i zrakově dojmový popis popisu hudebnímu, to jest takovému, který podává za soubor vlastností a znaků melodický symbol a harmonickou rovnomocninu jako samostatný, charakteristicky krásný útvar slovný. Před Rousseauem maluje se výlučně zrakem, to jest referuje se prostě a přesně o vnějším světě, po něm maluje se sluchově: nepřevádí se a nepřekládá se příroda, nýbrž *jest znova vytvářena* ze samé látky slovné, rytmy, caesurami, aliteracemi. Nevypravuje se již o vnějšcích faktech, jsou vyvolávána nyní hudební transposicí. Skladem sil rytmických a melodických, tkání asonancí a aliterací tvoří se hudebně slovný organism, který má svou absolutní uměleckou pravdu a platnost mimo vnějškový předmět nebo děj, jenž klesá na pouhý podnět nebo záminku. Vnější svět hodnotí se odtud ne logicky, nýbrž hudebně, ne linií, nýbrž barvou; a tato barva není něco, co lpí na věcech, nýbrž jest sám výtrysk duše hudebně trpící a toužící.

Nepomíjivou cenou Rousseauovou jest, že hájil a obhájil práva duše a její spontánnosti, vnitřní síly a vývojných možností proti bezduché mechanické rutině své doby, proti jejímu malodušnému materialismu a specialismu. Věřil v duši lidskou a věrou tou na-

růstala jí křídla. Položil základy básnické nauky o osobnosti lidské. Abstraktní rozumový klasický typ lidský odchází a místo jeho zaujímá individuum, jedinec vědomý si své jedinečnosti a přece toužící za ní, jedinec mučený svou obrazností, svým sněním i svými — nervy. Od něho datuje se v literatuře hudba větná, snění, příroda, sebezpozorování, sebedušení; ale i smyslům dostává se, což jejich jest: nikdo po něm neodvažuje se již oddělovati ducha od srdce, duši od těla. Naučil hovořiti o věcech duchovních se zvláštní vlhkou smyslností a něhou jako o věcech, jichž kořeny tkví v krvi; a naopak zduchovnil děje sensualistické a v době suché, střízlivé, brutálně rozkošnické smyslnosti vrátil jim jejich původní velký smysl. První své idee zpíval, kde jiní je posud hlásali, a od něho počínajíc chápali lidé, že nejsou při tomto úkonu lhostejné ani rty, jejich barva, vůně, svěžest a úsměv. Celý život, na chvíli zase sjednocený, vlní se jako hladina tajemného moře před zrakem básnickým a zve k plavbám conquistadorským.

Bezduché mechanické pokrokářství a osvětářství ohrožuje i nás dnes — proto jest Rousseau tak časový a drahý nám všem, i těm, kdož jej kritisujeme a z části odmítáme. Dnes mnohem více než za dob Rousseauových rozmohla se a vítězí všude hmotná civilizace, stupňuje se dělba práce, pokračuje specialisace všeho druhu. Vůči nim třeba jest znova zbrojiti duši lidskou, stupňovati její vnitřní expansivnost, nadáti ji věrou v novou tvůrčí sílu a v nové tvůrčí možnosti i nemožnosti . . . V stoupajícím blahobytu hmotném, ve hluku a rachotu strojů nesmí býti přeslechnuta otázka: Stává se tím vším duše lidská šťastnější? A lepší? A předem větší a silnější?

Rousseau³ první vyposlouchal tuto tajemnou otázku ze své doby a hledal¹ na ni v bolestech a křečích odpověď.

Slovo Ježíše Krista: „Co platno, byť člověk celý svět získal a na duši své újmu trpěl“ bylo v něm svým způsobem oslaveno.

Karel Hynek Mácha a jeho dědictví

1

Mácha sám s jasností větší a bolestnější, než kolik jí přináší a snáší intuitivně poznání básnické, s jasnovidnou určitostí theoretisujícího analytika, ukázal nejednou na svou duševní prazkušenosť, na důsledek svého vnitřního ustrojení a tím na sám zdroj své básnické inspirace a stálý motiv své tvorby. Mácha nebyl z těch vzácných, od přírody sladkých a milostných básníků bezpečné duše jako Keats nebo Goethe, kterým dali dobrotiví bozi jedinečný dar svých miláček a vyvolenců: umění žítí plně ve chvíli, vyžítí se v ní cele a beze zlomků, ponořiti se v ni a utonouti v ní a proměnití ji tak v sám druhý svůj duševní orgán, jenž myslí za básníka a stává se mu druhou očištěnou existencí, stupňující sladkou naivnost a jistotu prvotného bytí lidského až v cosi bohatýrského a polobožského. Nikoliv: Mácha jest z básníků reflektivních, z básníků filosofických, kteří žijí svůj život jako mučivý proces vnitřního sváru a napětí, jako dialektickou řadu poznatků, myšlenek, vzpomínek, obav a nadějí, na jejichž bytí chvilkovém smíru závisí zdar, ano i sama prostá možnost jejich básnického bytí. Na pokojnou plnost chvíle naléhají u nich stále a rozrušují ji stále ohlasy jiné existence, důležitější, závažnější a důsažnější, než jest existence přítomná, a nutí je, aby v mučivé snaze a námaze harmonisovali, bytí jen přechodně a na chvíli, mocnými rytmickými klenbami svár a rozpětí svých duší a vykupovali tak neustále na životě a osudu existenční právo své poesii; poesie jejich jest takto vyvzdorována hrůze životní: jsou to chvilkové oddechy v neustálém boji, zrádně smějící se ostrovy proměnlivých a mizivých tvarů v příboji vln odešad útočících, přeletavé duhové mosty na chvíli sklenuté nad svárem

živlů, nebo mluveno jazykem Máchovým, nad „rozbrojem světů“.

Mácha měl jasné povědomí tohoto stavu, jenž nese tvorbě básnické podmínky tak osudné, když si poznamenal aforisticky: „Minulost a budoucnost víc a více v hromadu se sráží — až se zasáhnou, *není nic, zhasl čas života*; není přítomnost žádná, lze jen říci: bude a bylo, v životě žádná není přestávka.“¹ U Máchy opravdu každá přítomnost, každá plnost, krása a pokoj chvíle tryskají jako bubliny duhových videm na vteřinu jen proto, aby ihned byly roztrženy — tak byly hned od počátku přetíženy dvojitým prokletím a dvojitou mukou: zhořklými vzpomínkami lepší nenávratné minulosti — vzpomínkami „na dětinský můj čas“ — a zkalenou hrůzou z příšerné, nezniknutelné budoucnosti, děsem z té hluboké temné noci, temnější než noc empirická, „jež mně nastává“, z toho „smrtného mysle snu“, z toho, „co, nic“ se nazývá“.

Přítomná chvíle nenalije se opravdu nikdy u Máchy v plný básnický klad, nevyvrcholí se nikdy v celý nezmrzačený duševní útvar, který má v sobě své právo existenční, svůj smysl a svou životní plnost: Mácha jest z těch, kdož nemohou prodlít trvaleji, jak jsou stále bičování neklidem svého nitra. „Nám však dáno jest, nespočinouti na žádném místě“ — toto slovo z osudové písně Hyperionovy mohlo by býti nadpisem v bráně, již vstupuje se do města Máchova básnického i lidského utrpení, ale i Máchovy lidské a básnické velikosti. Každá empirická chvíle, bytí na pohled a jev sebekrásnější a oslnivější, vykuklí se Máchovi záhy v starý bodající, mučivý osten: připomene mu dřívě či později svou pomíjivost a tím nedokonalost a tím již roznítí v něm mučivou žízeň po existenci vyšší, dokonalé, neměnné, kladné a věčné. Mácha jest od svého počátku raněn touhou po životě dokonalém a úplném a trpí tím, že setkává se — a při bystrosti a útočnosti svého daru pozorovatelského a při jasné nebojácnosti své soudnosti nemůže toho neviděti — všude s bytím nedokonalým, necelým a zmrzačeným.

Již první lyrické pokusy Máchovy jsou křesťansky platonské

1 - Spisy II, 245 (vydání Vlčkovo).

a platonským básníkem právě jako Musset bude již a jest již Mácha po celý svůj život; Mácha jako Musset vyšel z křesťanství a speciálně z katolického křesťanství a celá tvorba jeho nese již typický ráz tohoto východiska. Mezi lyrickými prvotinami Máchovými čte se báseň „Královič“, čte se báseň „Vzor krásy“ a v nich již jasně a plně zabrány jsou akordy, které rozvádí všechna další tvorba Máchova.

Člověk jest již mladému Máchovi králevicem přeneseným ze své věčné vlasti, z vlasti pravého bytí, z vlasti věčného duchového života, v níž vládne jeho Otec, na tuto temnou zemi; v ní zapomněl svého Otce, zapomněl i svého určení (syn, „jenž nezná sebe sám“); cítí jen, že tato země, jejíž každý hlas „uráží cizím hlaholem“ jeho ucho, není jeho pravou vlastí; s vášnivou touhou vyhledává za každým světelným paprskem, za každou tuchou a nápovědí svého pravého bytu a hledá stezku k němu zavalenou tmou; zbloudil by však a zhynul by, kdyby Otec neslyšel jeho prosby. „Žádost jeho vyslyšena, Za horami víc se dní; Ajta nové v jitřním zlatě Vzejde slunce na Golgatě!!!“ Bůh schýlí se k bloudícímu, ale ušlechtilou touhou puzenému člověku a vykoupí jej ze tmy smrti a zmaru: vyvede jej z temné země v pravou světlou jeho vlast.

Zde jest křesťanskou vírou řešen základní svár básníkovy bytosti, vykoupeno základní hoře jeho nitra. Později, když ztratil víru v Otce, který vyslýchá prosby svých dětí, vtrhuje zoufalství v duši básníkovu: nitro jeho rozstupuje se v příkré stony nesmiřitelných disonancí. Králevic mění se v páže z básně „Budoucí vlast“¹, v páže zmítané na bludné lodi oceánem vod a mlh a hledající marně v zrakových klamech a preludech zemi své touhy, „svou vlast“; pro ně není již nebeského Otce a proto není pro ně ani vlasti; a jeho touze jen ve snech jest spočinutí a jen ve smrti vykoupení. „Snad že se ve snách budeš smáti Svě vlasti vstříc — sen jako sen“, takovouto osudovou ironií, takovým šklebivým indiferentismem, takovým programovým illusionismem odpovídá se zde nejmučivější touze lidské. Již záhy nalezl Mácha svůj typický postoj metafysický, své typické gesto básnické —

1 - Spisy II, 65.

svého poutníka buďto zbloudilého nebo bezcílně ženoucího se v dál za preludem, který mu uniká a bude unikati, neboť není nic než touha jeho promítnutá v bezcitný vnější svět.

V časném mládí poznal šťastný básník „vzor krásy“ v Bohu: „Tělesným ty okem nespátřená, Duše jen tě temně tuší vzhled. S Bohem, v Bohu bydlíš nestvořená, V prvním dnu s ním založilas' svět“ — tak zpívá ryzí křesťanský platonik.¹ Mácha nebyl nikdy pantheista — vidím v tom jeho sílu básnickou i myslitelskou; Mácha nespokojil se nikdy pantheistickým klamem a nezdřímil v přírodě nikdy jeho pohodlným rozkošnickým snem: velická myšlenková vroucnost a opravdovost, mužná a tvrdá vůle k pravdě zhorečnila jeho duchový zor a nedala mu nikdy, ani na chvíli, zblouditi v tyto mlhy. Později, když ztratil Boha, svět odbožštěný nyní pozbyl tím již rázem a navždy pro něho pravého a vlastního půvabu a čáru. Básník ví nyní, že všechna krása přírodní nemůže a nedovede mu ho nahraditi, že jest jenom „stín stínu“ pravé krásy duchové, krásy nadhvězdne.² Ztráta „pevné víry“ a její „přečisté radosti“ přeměnila mu celý svět a život, zvrátila všechny jejich hodnoty; svět zdá se mu nyní „šťěstí hrob“³; člověk jest odtud již jen „prvním zvířetem“, příroda „víc se neusmívá“, nesmrtelnost jest prelud, hrob celá a jediná pravda.⁴ Má ovšem i nyní chvíle, kdy se mu zdá svět krásným, ale krása ta jest jen vnější zdaj; schází jí hlubší smysl a podklad: „neb kam vzhlednu, tam mně schází — tvář“, rozuměj osobní božský život.⁵

A odtud přistupuje již k bezbrannému srdci básníkovu celá hrůza životní a napíná je, beztak dráždivé a napjaté, v napětí trýznivější a trýznivější; jako se skály na skálu vrhá je z antinomii v antinomii; odtud již „jakás ruka před umdlelý zrak Vždy mi staví zoufalství jen číši“, odtud „v ducha tma mi sype mrak a mrak“. Odtud začíná pro něho stejná hrůza z noci i ze dne; z noci, neboť noc znamená mu skon

1 - „Prvotiny.“ Spisy II, 23.

2 - Básně bez nadpisů 10.

3 - Básně bez nadpisů 3.

4 - Básně bez nadpisů 10.

5 - Básně bez nadpisů 7.

světla a dne a podobenství i předpověď poslední hrobové temnoty, a ze dne, neboť „jestoty den“ ničí jeho sny,¹ nejvlastnější vlastnictví jeho zrazené duše; a z noci jasné právě jako z noci temné:² neboť jasná noc mučivě a marně jej „vzhůru vábí“ k jasným, čistým, nedostupným hvězdám, k životnímu absolutnu, a temná noc jej „v hloubi tiskne“ připomínkou žaláře zemského a všeho zajetí v něm, i posmrtného ve zbytečném a bezsmyslném přerodu hmotných tvarů.

Nesmírnost prostoru nadzemského děsí nyní Máchu děsem jistě jiným než děsila Pascala, ale proto neméně intenzivním; otřásá jeho duši, zachvívá jeho srdcem mrazem zásvětným a vanem náboženským, třebaš již ztratil víru pozitivní. Několik kusů jeho lyriky z nejkrásnější, již napsal — tak předem jedinečná „Noc“ z „Básní rozmanitých“ a některé číslo z „Básní bez nadpisů“ — vzniklo tváří v tvář tomuto tajemství, půl hmotnému, půl duchovému: právě že problém záhrobní nebyl zde myšlen rozumově, aktem spekulativním, nýbrž jen nazírán intuitivně a tušen za parnatou rouškou dojmů smyslových, zjehl zde nejprve abstraktní theoretický mráz, jenž poutal tvorbu Máchovu, v ryze niternou melodii básnickou. Stojí za to, povšimnouti si, jak až smyslově a hmotně cítí básník toto prostorné bezmezí, jak až nervově a pocitově na něj naléhá a jej vybuňuje. Ve IV. kapitole „Návratu“ „širá temnota *ochvívá* zemi“³ jako vítr tvář; „hvězdy *tuhnou*“ v obloze bledými stíny zamžené „co světlušky v hrobee“;⁴ na sklonu noci před východem slunce s tváře básníkovi „*ranním žalem zbledlé*“ linou se slzy „*chladněji* vždy na *ustydlou* ruku“ a odtud klesají „v hlubokou korunku *uchřadlého* květu srdce“ a usínají zde pak „*co perly přimražené*“⁵ — zde celou soustavou přejemně spřízněných a odstíněných obrazů cítíš přímo hmotně kosmický chladný dech a mráz!

1 - Básně bez nadpisů 3.

2 - Noc. Spisy II, 33.

3 - Spisy II, 241.

4 - Spisy II, 143. „Básně bez nadpisů“: 6. Týž obraz v „Cikánech“ XIV. kap.; „nade mnou *tuhnou* hvězdy ubledlé“. Spisy I, 227.

5 - Spisy II, 145. „Básně bez nadpisů“: 9.

Záhada záhrobní trýzní ovšem nyní soustavně již básníka; nepromýšlí jí jen, nikoliv, prožívá ji v celé její bezsmyslné antinomní hrůze, zároveň tak monotonní i tak rozmanité a zakuklené tak přerůzné a pestře jako sám život a jako život tak i obsažné i zároveň tajemně pusté a prázdné. Skončí se všecko smrtí naráz? Jest hrob poslední slovo, konečný, nezrušitelný klid a pokoj? Nebo žiješ i za hrobem a jak? Svou vůlí nebo proti ní? A v jakém ustrojení? Snad jen hmotně v přetřídění látkovém, v přerodu hmotných tvarů? Snad jako rostlina? („Květinou-li mne životu navrátí?“) Nebo jest metempsychosa a budeš žít znova jako člověk? Všecky tyto možnosti a variace vyslovil Mácha ve své poesii a promyslel je nejen intelektem, nikoliv: prožil celý vějíř a celou stupnici citovou, nejružnější záchvěvy hrůzy, děsu, únavy, mdloby, zoufání, jež i přinášelo toto hloubání, i z nichž se zase vzájemně rodilo. Jak významné jest, že již mezi „Prvotinami“ Máchovými čte se krásná, hloubavě přemítavá „Těžkomyslnost“, která zahrnuje celý problém a vyhrocuje jej přímo s aforistickou úsečností, brachylogicky a elipticky, v nejostřejší dramatickou naléhavost. Jako ostrý meč měří všecky tyto stručné otázky k srdci hrozné záhady; ráz na ráz jako údery motyky horníkovy, kutající ve tmě, v šachtě srdce, v nervosním vytřeštěném spěchu dopadají tyto vzrušené otázky, aby byly nakonec přehlušeny zoufalým výkřikem beznaděje a touhy po zmaru, jež vyráží ze sebe duše, zmučená bezcílím života i smrti a zklamaná ve své touze, dobrati se světla v otázce pro ni přímo bytostné. Básníka, oloupeného životem o všecky sny a iluse a proto těžkomyslného, odkazují lidé na nový život záhrobní; mládí, které mu uprchlo zde, prožije tam prý znova. „Tiší mrtví?“ — odpovídá jim básník — „Ti že znovu žijí? — Znovu žijí? — Vlastní vůlí svou? — Či nuceně žily jejich bijí? — Proti vůli v nové sny zas jdou? — Za hroby mám znovu mladost snít? — Aby znovu její prchl stín? — Ó by mohl navždy hrob mne krýti! — Věčně nic! V tvůj já se vrhu klín.“

Nač nový život, když bude opakováním tohoto života starého se všemi jeho bludy, klamy, ilusemi, se vši jeho pomíjivostí? Nebylo by pak dáti přednost „věčnému nic“? Kde jest smysl života? Kde smysl

smrti? Jaký účel znovuzrození? Jaký důvod zmaru? takové otázky jsou podloženy básnickým konceptem Máchovým. Má chvíle, kdy primitivní naděje splývá v jedno s primitivním zoufalstvím, kdy básníku, zklamanému nebo unavenému životem, chce se prostě spát a v nichž touží po hrobě jako po útočišti z životního neklidu, trudu a rozrušení: „tam jest pokoj, tam ti bude volně.“¹ A má jiné chvíle, kdy cítí zemi jako nenáviděné vězení a sebe jako zajatce jejího, pouťaného jí snad na věky a propouštěného jí snad jen k občasnému a nedokonalnému životu v hmotných proměnách a postavách — tak v „Noci“ z Rozličných básní. A jiné chvíle, kdy vidí obdobu mezi osudem jejím a osudem svým, kdy v osudu jejím vidí jen vystupňovanou a vyhrocenou bídu svou a kdy soucit s ní jej jímá, ano kdy „tvor tvůj po tobě se plazící pro tebe si zoufá“: jako člověk pobíhá po zemi bezcílně za marnou touhou, tak bezcílně, „smutně skučíc“, „jakoby smutný svůj oplakávala osud“ letí prostorem bezmezným bezcílně země; a jako ona jest vězením člověku, tak jest jí „širá obloha jen velký hrob“, a osud její o to jest bědnější osudu lidského, že jí není „vysvobození žádného“: „nás jednotlivých tvorů jednotlivý jest žal — lůno tvé nám vrátí poklid — tvůj všeobecný nezná ukončení žádného.“² A zase jiné chvíle, kdy v hrůze konečného zmaru nebo tváří v tvář vši nejistotě záhrobní vine se v lásce k zemi jako k matce, jako k jedinému pevnému bodu v chaotickém mraku obklopujícím jej odevšak, jako k jediné skutečnosti, „jediné vlasti“, jedinému životnímu statku a kladu, na němž je možno spočinouti — tak v III. zpěvu „Máje“: „Tam na své pouti pozdravujte zemi. Ach zemi krásnou, zemi milovanou, Kolébku mou i hrob můj, matku mou, Vlast jedinou i v dědictví mi danou, Šírou tu zemi, zemi jedinou.“ A jiné posléze, prchavé a tápavé, v nichž toužil zniknouti všeho zmatku a trudu prostým pokořením se vůli Boží.³

Přímo theoreticky zabral se v záhadu záhrobní a metempsychickou

1 - „Srdci mému“. Prvotiny. Spisy II, 21.

2 - „Návrat“ IV. Spisy II, 241, 242.

3 - Básně bez nadpisů a zlomky: 13. Spisy II, 146.

Mácha v „Krkonoské pouti“. Ani bystrá analýsa Arne Novákova, která právem vypjala tuto prózu z „Obrazů ze života mého“, učenila ji vývojově mezi „Mnicha“ a „Máj“ a vystopovala šťastně její genesi a rozlišila jednotlivé vrstvy její skladby, nepřiblížila jí mému srdci a nezachránila pro mne této mrazivé alegorie, v níž pesimism Máchův skreslil se sám v karikaturu: jest to nejabstraktnější, nejčernější, nejmrazivější a nejméně tvárné dílo Máchovo, nejasné ne tak myšlenkově jako básnicky, poněvadž neorganické a nejednotné v koncepci a nejvíce vychýlené od intuitivního ohniska tepelného a světelného. „Krkonoská pout“ není visí, nýbrž múrou Máchovou, jako jest múrou „Mnich“. Záhrobní osud lidský jest zde pojat dvojité. Jedni mniši fantomatického kláštera na temeni Sněžky odmítají všecko oživení, byť sebe kratší, a zmírají tedy a bývají pohřbívání navždy: „tak zošklivilo se jim živobyť i jednodenní v celém roce a raději spátí chtějí sen nepřespaný“; ale ani toto rozřešení životního osudu lidského věčným spánkem není patrně závidění hodné: „bledá tvář i v smrti jakousi hroznou jevila nespokojenost“. Druzí procitají jednou ročně k jednodennímu mráкотnému a mátožnému kvasiživotu, v němž jsou jako stíny zmitáni a honěni bezvolně větrem, aby se večer volky nevolky s projevy zoufalství vrátili do síně klášterní a ztuhli znova na rok a po roce znova prožívali týž jepicový, neplodný a marný děj, jakousi pitvornou parodií vzkříšení, a tak in infinitum „až do skonání světa“. Logickým sice, ale proto ne ještě básnicky silným doslovem této zoufale marné vise jest alegorická apotheosa sebevraždy. Poutník sám zestaral; alegorická postava ženská, která před ním se vznášela a ukazovala bezmocně tuhnoucí rukou buď ke kříži strmícímu na vrcholku Sněžčině nebo k luně terčovité za ním rozestřené — patrně představitelka víry nebo poesie — proměnila se v šedého starce, patrně v representanta filosofie, která jako Hegelova sova vylétá až za soumraku ve svět již odbožštěný a zestřizlivělý. A tento filosofický hegelovský kmet poučí poutníka, jak roztít zlý osudový uzel: ukáže v „temný průchod“ ze vši životní tísně, rozevře —

„Krkonoská pout“ jest kritickým bodem ve vývoji Máchovy

tvorby básnické i Máchova názoru světového a životního. Zde jest napětí jeho ne srdce, nýbrž ducha největší, zde trpí disonancemi nejpříkřejšími, jež není možno již stupňovati leč v šílenství a v absurdnost; zde jest cele obětí svého dialektického procesu a proto básnická kořist jeho jest zde nejmenší a nejpochybnější. Na štěstí našel Mácha východisko, nebo správně řečeno počínal hledati a nalézati východisko z těchto rozporů, z těchto dialektických antinomií, z této básnické pouště; a našel je v tom, v čem je našla řada velkých tvůrčích duchů před ním: v čemsi nelogickém a neracionálním nebo lépe v čemsi nadlogickém a nadracionálním: v plodném a smělém hnutí svého srdce, v mravní odvaze a v mravním počínu své duše. Po „Krkonošské pouti“, po „Mnichu“, v posledních třech letech jeho života, prochází Máchovo nitro změnou, která není méně závažná proto, že ji postřehuje jen bystrý zrak z některých nápovědí; zřetel jeho až posud výlučně obrácený k vlastnímu *já* a zaujatý jedině starostmi o vlastní neblahý osud a na něj soustředěný — v četných obměnách hude až dotud Máchova nejsobečtější píseň o tom, jak oklamal a podvedl jej život o sny jeho mládí a jak proto jest a bude nesmiřitelný jeho nenávistník — rozšiřuje se nyní a zabírá i vnější svět, své bližní, své spolutvory. Počíná viděti v nich druhy svého neštěstí, obětí stejné sudby a počíná soucítiti s nimi a milovati je. Dostupuje první slabé objektivace, první vnitřní harmonie, byť přechodné a prchavé — a sladkou nesmrtelnou žní této první krátké šťastné a milostné pohody niterné, velkodušného hnutí a počínu jeho srdce jest „Máj“.

Několik zlomků prózových a sám „Máj“ pozorně čtený dovolují nám usuzovati, že Mácha v posledních letech svého života procházel tímž procesem nebo směřoval alespoň k témuž procesu, který dovršili jiní dva velcí básničtí pesimisté, Leopardi a Vigny. Leopardi v „Kručince“ samou logikou své *filosofia dell' infelicità* dobral se kladu, soucitu a lásky: pochopil, že jest třeba milovati lidi ohrožené stejným zákonem zmaru a nicoty — „tutti fra se confederati estima gli uomini, e tutti abbraccia con vero amor“ — a postulovati tak, byť marně, stav vyššího a lepšího ustrojení životního i světového. A Vigny

obrátil se navždy od necitelného, třebaš sebevelkolepějšího kosmu, od nádherné, ale nelitostné a lhostejné přírody, od divadla vnějškové krásy a síly, přichýlil se navždy svou láskou ke křehkému člověku, který miji a nezanechává ani stínu na nevděčné zemi, jehož dílo stírá nepřátelský čas a stopy zametá lhostejná příroda. Máme plné právo domnívati se, že k stejným závěrům směřoval Mácha.

V Deníku, psaném v letech 1833—35, čte se tento významný fragment: „Já miluju květinu, že *uvadne*, zvíře — poněvadž *pojde* — člověka, že *zemře a nebude*, poněvadž cítí, že zhyne na vždy; já miluju — více než miluju — já se kořím Bohu, *poněvadž není*.¹ Každý člověk by miloval druhého, kdyby mu rozuměl, kdyby v něj mohl nahlédnouti leč —“² Jak nevzpomenout tu slavného verše Vignyho z „Maison du berger“: „Aimez ce que jamais on ne verra deux fois“? Spříznění jeho s deníkovým zlomkem Máchovým jest bytostné. Nejsou tyto řádky Máchovy inspirovány soucitem lidským, právě jako vesmírný soucit diktoval mu poslední kapitolu „Návratu“? A v „Máji“ rozrazil již cele, byť jen na chvíli, teplý světelný paprsek studenou abstraktní metafysickou mlhu. Nová Máchova láska k zemi plně se tu po prvé projevila a vyslovila; s krásným teplem právě básnickým a se svěžím mladým smyslem pro skutečnost zcela nově získaným cítí zde po prvé zemi jako „jedinou svou vlast“ a jedině své dědictví, jako jedinou jistotu a jediný životní klad. A ještě druhé stejně závažné, ne-li závažnější novum, které ukazuje na vnitřní přerod: žaloval-li posud ve svém díle básnickém Mácha jen na to, že byly zklamány a životem zrazeny jeho dětiné sny příštího *štěstí* životního, zde po prvé — a na to není možno upozorniti s dostatečným důrazem — vyvrcholuje celá skladba v zoufalství oklamané *lásky*, to jest možnosti působiti a tvořiti. „Bez konce láska je! — Zklamánať láska má!“ tímto veršem rozkleslým v krajní dramatickou dichotomii a prorytým propastí prázdna a mlčení, tímto veršem rozeklaným v zoufalou šíři dvou ramen marně rozpjatých, jež touží obejmouti

1 - Podtrhuje sám básník.

2 - Spisy II, 316.

svět a život, tímto veršem zavřel Máchu jako posledním svorníkem podzemní klenbu svého „Máje“. Do něho zaklel všechny disonance své minulosti v nejjistší, přetavené podstatě a překlenul je zde po prvé a naposledy ne již beznadějí čiré tmy a čiré zoufalé negace, nýbrž hrdým mužným mlčením, které bylo nejen výčitkou minulosti, nýbrž zároveň i otázkou položenou budoucnosti.

Tato zklamaná bezkonečná láska nebyla láska programová, nebyl to spekulativní člen dialektický — naopak, tato bezkonečná láska jest při světovém názoru a životní soustavě Máchově nelogická a iracionální, ale právě tím a právě proto jest nade všecko cenná mravně i básnický. Jest to první rozhodné vítězství života a poesie nad dialektikou mozku zapředeného v zlou šedou pavoučí síť abstraktního rozumářství a dusícího se v ní.

2

Velkosti Máchovou jest a bude již, že byl statečný a silný i v zoufalství: nezavíral oči před rozpory nitra a světa, života a touhy, skutečnosti a ideálu; neumenšoval jich uměle, nebarvil na růžovo, co bylo černé; nevyplňoval parami a mlhami propastí; neklamal sebe a neklamal ani druhých. Jeho názor na život empirický byl věčně střízlivý a přísný, a právě v této přísnosti byly počátky velkosti a zárodky nové monumentálnosti a nového stylu; zrak jeho, záhy zvyklý nésti se za ryzí zákonností ideovou a snovou, nemohl neviděti nedostatku skutečnosti jevové, a duše, rušená jimi a sužovaná jimi ve své touze po dokonalosti a celosti, nemohla býti k nim shovívavá.

Kde jiní, tupí, necítili disonancí, ukrytých v realitě jevové, nebo kde jiní, svědomí méně jemného, vyhlávali sobě i jiným lad a krásu, kde jiní s ochotnou ilusivností opíjeli se nadějemi, tam všude Máchův ozbrojený dobovatelský pohled pronikal k jádru věci a odkrýval je, ať komu libo nebo nic. Máchu byl nadán nevšedním darem pozorovatelským, ne ve smyslu vnějškově popisném, ani ve smyslu hmotné přesnosti a správnosti, nýbrž ve smyslu duchového vidu a zoru. Jeho

síla analytická jako konstruktérská byla značná a projevila se v beletrii jeho, zvláště mladší, přímým a obsírným rozbohem theoreticko-psychologickým, kterým toužila dobrati se charakterotvorných složek svých osob, tak na příklad v rozměrné souběžně prováděné analýse povahy katovy a Václavovy v II. kapitole „Křivokladu“,¹ ano zahrcovala se i v hotové aforisticky přibroušené diagnózy duševní, tak v konečném soudě, který vynáší Jan Hus nad duši zbloudilého kata: „boj srdce dobrého s hlavou zlou“.²

Jasná bystrost pozorovatelského vidu Máchova a nebojácnost jeho soudnosti projevily se plně i v případě velmi choulostivém: v pohledu na současné položení české věci národní. Kdežto vrstevníci jeho dílem žili, dílem udržovali se dobrovolně v ilusivním optimismu — a snad bylo to i s prospěchem pro slabochy, kteří nesnášejí pohledu do propastí — Máchu nalezl i zde odvahu, zahleděti se v to, „co se, nic“ nazývá“: Máchu sčítával si tehdejší národní skutečnost v sumu zoufale střízlivou a vyřkl ji s klidnou jasnou nebojácností. V básnickém dile Máchově jest jen několik málo čísel, které bývají etiketovány jako vlastenecká elegie — kromě dvou prvních kapitol „Návratu“, šířaných výmluvností opravdu starozákonnou, jest to báseň „V chrámě“, podivně klidnou a proto dvakrát pokořující sebeironií prochvělá, a 8. číslo „Básni bez nadpisů“, vyšlehující v zoufalý výkřik bezmoci „Můj otec neslyší — a matka mi umírá“ — ale jsou nejen z vrcholů lyriky Máchovy, nýbrž vnášejí i veliké novum v tehdejší českou poezii, cosi zcela protichůdného rétorickému, mátožně panslavistickému optimismu kollárovskému. Zejména „V chrámě“ bylo by třeba analysovat slovo za slovem, aby se plně docenila její jedinečnost. Báseň jest cele vkreslena s přísnou úsporností do sdružených rýmů mužských, které dopadají s tvrdou apodiktičností. Není v ní podřadných vět a není tedy dekoru; jen hlavní věta, někde i holá, vedle hlavní věty tektonicky položená. Kdežto Kollár stře svou periodu po čtyřverší i za ně, věta Máchova objímá zde nejvýše dvojverší a není

1 - Spisy I, 16, 17.

2 - Spisy I, 54.

v ní rétorického rozkřídlení. Všecka visionářská síla básníka jest sehnána v adjektivum nebývalé síly a rozhodnosti až mravní: „jen po sochách hrobky barví mrtvá zář korunu *nevěrnou i kamennou tvář*“; „při každého nohou kamenný spí lev co *umdlelá* síla i *ukrollý* hněv“; „slávy zašlé stín, ba púlnoční i strach obletuje otců mých *zlehčený* prach“. Zde jest po prvé udeřeno na zcela novou intonaci vlastenecko-poetickou, na niž naváží uvědoměle až Jan Neruda a J. V. Sládek; zde jsou nové stylové živly, nový hořký pathos, jehož plně doceniti dáno bude až druhé a třetí generaci pomáchové.

Mácha nejen že neumenšoval disonanci životních, on přenášel je přímo ve svou poesii, a víc: z kontrastnosti jich, z rozporů světa ideového se světem jevovým, krásna se šerednem, vznešena s nízkostí, vytvořil si — dokonalý romantik duševními dispozicemi a ne nápodobou — samu kompoziční a stylovou metodu svého umění. Nemůže než vzbuditi prostě tvůj úžas, že Mácha sám ze sebe, z pravdivé a neústupné přisnosti svého nitra, vyvážil zde týž kompoziční princip, jehož dobrala se skoro současně romantická poetika francouzská, předem poetika Victora Huga. Ve své předmluvě ke „Cromwellovi“ (1827) tento básník, který ještě před pěti roky v předmluvě k „Ódám“ (I. vydání v červnu 1822) neuznával „genru romantického“, nejen že mu přiznává existenční právo, ale vidí v něm i pokrok proti „genru klasickému“, jako jest pokrokem křesťanství proti antice; jako Mme de Staël rozeznává nyní dvojí velikou skupinu literární, severní a jižní, ale hledá rozdíl mezi ní v čemsi jiném než Mme de Staël: Victoru Hugovi rozdíl jest v ohyždnosti nebo lépe v grotesknosti, již prý neznala literatura klasická a kterou přineslo až křesťanství a stvořilo tak literaturu romantickou jako literaturu kontrastů. „Pokusme se ukázati,“ praví zde autor, „že z plodného spojení typu groteskního s typem vznešeným rodí se moderní genius, tak složitý, tak rozmanitý ve svých formách, tak nevyčerpatelný ve svých výtvořech a protilehlý v tom jednotvárně prostotě genia antického; ukažme, že odtud jest třeba vyjiti, aby byl vystižen základní a skutečný rozdíl obojí literatury . . . Jako objektivnost vedle vznešena, jako prostředek kontrastový grotesknost jest podle nás nejbohatší pramen, který otevírá

příroda umění . . .“ A o něco dále: „Křesťanství přivádí poesii k pravdě. Jako křesťanství i Musa moderní bude viděti věci vyšším a širším pohledem. Bude cítiti, že všecko stvoření není lidsky *krásné*, že ohyždnost existuje v něm vedle krásna, nestvůrnost vedle libeznosti, grotesknost rubem ke vznešenu . . . A povede si jako si vede příroda, bude mísiti, aniž jim dá v sebe splynouti, stín se světlem, grotesknost se vznešeností, jinak, tělo s duší, zvíře s duchem.“ Tento postulát životní věrnosti disonanční, který se Francouzovi často zvrhl ve vnějškovou pózu a schema, cítil celým svým nitrem Mácha a naplňoval jej ve své tvorbě, aniž věděl co o teoriích francouzského romantismu. Pečlivý rozbor krásné prózy Máchovy ukáže nejen, že měl účinný zrak pozorovatelský, pronikavý pohled a smysl pro skutečnost, nýbrž i že znal její *valeur estetiký*, že ji cítil stylisticky a hodnotil ironickou filosofií romantickou jako rub krásy a velkosti.

V „Křivokladě“, v první větši próze Máchově, nalézám již grotesknost jako uvědomělý živel stylový. Groteskní živel přimíšen jest nejprve do postavy katovy; zápas tohoto groteskního živlu se živlem ušlechtilým tvoří právě osudovost této figury; již samo katovské řemeslo tohoto potomka královského bastarda jest okovem, který váže a láme každý jeho vyšší vzlet: jeví se básníku v krásném výstižném obraze zoufalství jako „hluboko kleslý“, který „touží z nehodných jeho okoličnosti *vytonouti* na povrch k žádané vyvýšenosti“. ¹ A ve smyslu této osudové směsi nízkosti s ušlechtilostí jest i katova ironie, jsou i náhlé přemety jeho povahy, na něž básník sám upozorňuje, ² prvkem stylové grotesknosti. Ale přímým groteskním rubem k vznešenosti a tragičnosti králově i katově byl básníkem myšlen zbrojnoš „Honza Nebojímse“; hraje úlohu jakéhosi šaška v tragedii, komické triviálnosti, která se plete neustále do nohou královské tragedie. Král jej zmrzačil, když jej, svého strážce, zvrhl s koně do propasti, a setkává se s ním v kritickou chvíli svého

1 - Spisy I, 16.

2 - Spisy I, 39. „Kat po celý ten čas nebyl k spatření; zdálo se, jako by se opět na novo byl změnil a jako by čas tento byl přechodem k jiné ještě větší změně.“

útěku z křivokladského vězení. Při této setkané vede si Honza s ducha-
přítomností šašků shakespearovských: „Králi! Chceš-li se pomstíti,
přepust ránu katovi, on má jistější ruku,“ jsou první jeho slova užas-
lému Václavovi. A jako Shakespeareovi šaškové umírá také s grotesk-
ním humorem; matku, která lká nad ním, utěšuje s hrubou lhostejností:
„Nevřešti, babo! což jest umírající zbrojnoš v času našem něco tak
podivného?“ Ale tím není ještě úloha jeho dohrána. Král má podivný
nápad, který by se mu málem stal osudným: káže uvrhnouti mrtvolu
Honzovu v rozvodněný potok; z něho vplyne naposledy do Vltavy —
s významným a umělým protikladem, se stylotvornou ironií praví
básník: „a tak, co zatím utíkající nepokojní pokojnou ku Praze spě-
chali stezkou, blížil se Honza pokojný nepokojnou cestou po jiné
straně taktéž k stověžité Praze“¹ — a nechybí mnoho a překotila by
člun, na němž převáží se král přes Vltavu na Vyšehrad. „Na mou věru,“
resumuje významně král osudný poměr svůj k mrtvému pacholkovi,
„tenť jest mi pořáde v cestě a hrozí mi i po smrti zkázou.“ Není pochyby,
že Honza Nebojímse byl myšlen básníkem stylově a symbolicky jako
představitel té osudové ironie, která kříží v životě neustále cesty vzneše-
nosti a síly a hrozí zvrtnouti je každou chvíli v pitvornost a nízkost.

Groteskní živel nechybí ani v malé povídce „Marince“, která bývá
pokládána za nejcelejší a nejvyrovnanější prosaickou práci Máchovu.
Jakási parodující posměšnost vězí již v motě: „Vale, lásko ošemetná.
Adieu! — Lebe wohl. *Stará píseň; má známou notu.*“ Ale grotesknost
sama jsou dvě drsně komické scény pouliční, uličnického a babího
sněmu, jež básník významně těsně a bez přechodu položil vedle svého
dvojího tragického rozhovoru s nešťastnou ušlechtilou a souchotivou
hudebnicí a do nichž je záramoval. Před první setkanou popisuje
básník obšírně, se zřejmou prodlévavou zálibou a stylisovanou komi-
kou, která užívá všech obrazových vehiklů, i hříčky slovné („ne sice
hromo-, ale přece bití“), pomáčeného bratříčka-uličníka a trestající
i lající surovou macechu Marinčinu; před druhou setkanou položil
besedu škaredých odporných bab-žebraček, vykládajících si sny

1 - Spisy I, 32.

a karty a věštících brzkou smrt Marinčinu a sázejících na ni do loterie
— zde grotesknost dorůstá přímo karikaturně děsivého pathosu;
a hned po této druhé a poslední setkané uzavírá děje tohoto dne
pitvorná srážka básníkovy s nůši plnou hliněných hrnců. Účel, stvořiti
tako ironický pendant episodový k tragickému ději hlavnímu a opa-
třiti mu tím repoussoir, vystupňovati jej takto a vyhrotiti jej v nej-
větší účinnost, jest zde všude očividný.

A stejný cíl sleduje básník ve své třetí hlavní práci prózové, v ro-
máně „Cikáni“, postavou tlachavého, prolhaného, zbabělého a stále
opilého vysloužilce Bárty s přízviskem Flákoň. Tato málo vkusná
figura zaujímá v románě více místa než mnohá postava hlavní; její
úmorné monology a dialogy, podávané přímou řečí a protkávané růz-
nými stereotypními úslovími, jako „aj, aj“, „jak? že ne?“, „na mou
milou věru“, „ha ha“, „kdo se opovažuje“, které chtějí býti prostřed-
kem charakterisačním, stojí často přímo bez přechodu vedle nej-
poetičtějších licí přírodních a vedle scén nejtragičtějších a zaplavu-
jí kapitoly první, druhou, čtvrtou, pátou, sedmou, osmou, devátou,
desátou, jedenáctou a patnáctou. Že i figura tato má v komposici
Máchově smysl stylový, viděti z groteskní scény na konci deváté
kapitoly, kde zbabělý mluvka s tasenou šavlí uzavírá průvod, vle-
koucí mladého cikána do zámku: pendant tragičnosti, ironická folie
k původní síle a vznešenosti lidské, kontrastová estetika.

U Máchy, jak patrno, komposiční princip jest jen promítnutím
disonancí nitra básníkovy; není odvozený z vnějších vzorů, jest ryze
niterný a bytostný: v tom právě jest mravní síla Máchova, nedoce-
něná a nepochopená plně ani dnes ještě. Mácha byl člověk nitra
dualistického, roztrženého a stále dráždivě napjatého, ano přetiže-
ného; a myslitelské i umělecké uvědomění si této základní dispo-
sice niterné vedlo jej k tvorbě kontrastové, k disonanční dialektice, kterou
na počátku přímo theoreticky a abstraktně skládá i své figury; tak
především v začáteční próze své, v „Křivokladě“. Vnějškovou anti-
thetickou dialektikou a ne jednotnou básnickou intuicí jsou zde vy-
tvořeni i kat i král. Na dvojím kontrastu ryze abstraktním stavěna
a rozlišena jest tato dvojice: oba jsou lidé nitra zcela disharmonické-

ho, v obou mísi se a bojuje spolu živel nízký s živlem ušlechtilým — ale vedle toho kontrastují se sebou, ač jsou si příbuzní, a kontrastují spolu ovšem zase abstraktně: kat jest synem obrazotvornosti, Václav rozumu.¹ Na kontrastu, ale zde již konkrétnějším, daným životní situací, vybudována jest také figura nešťastné milenky katovy, Milady: jest zároveň odpuzována od tohoto lidského netvora i přitahována k němu a rozporem tím také hyne. Básnický vývoj Máchův, růst jeho tvůrčí síly jest právě v tom, jak abstraktní theoretická dialektika ustupuje niternějšímu a intuitivnějšímu aktu tvůrčí lásky, který objímá člověka teplým jednotným pohledem a přenáší jeho dramatický osudový svár a spor v konkrétní životní děj a vývojný proces. Na tomto vyšším stadiu jest již Mácha v „Marince“. Zde jsou kontrasty již značně zkonkrétněny: vyvíjejí se z životních situací a bojů. Takový jest kontrast ušlechtilé hrdinky a její chudoby a kontrast šlechtěného žebráka a zvrhlé surové macechy — všude jest dějová motivace alespoň naznačena. Básník sám jest zmitán také jakýmsi rozporem, hlubším než tyto rozpory minulého objektivního dějství: jest i přitahován, i odpuzován od souchotivé dívky, a služba přátelská, která jej volá od ní, jest jen vnějškovou maskou rozporů lyrických, které symbolicky vyslovil básník v překrásném Intermezzu.

V zlomkovém „Karlštejně“ také buduje se na kontrastech, ale také již dějově konkrétních. Viasil jest tu postaven mezi dvě dívky, Bohdánou a Johannu, mezi oddanou, trpnou a trpící řeholnici a výbojnou amazonku dobyvačnou i ve vášni a mstitelku své zhrzené lásky na šťastnější sokyni.

Nejdále postoupil tento osvobodivý proces básnický v „Cikánech“ a především v „Máji“. Jen příliš divoký a komplikovaný a při tom ne dost jasně vysledovaný a sepjatý děj brání nám oceniti „Cikány“ jako vyšší útvar básnickovy tvůrčí objektivace. Ale básníkovi po prvé zde v této rozhodnosti tanulo na mysli, jak všechnelad, svár a zmar, tak široce rozvětvený a parazitně hýřící v tomto románě, jest důsledkem činů, rozbujelé vůle, která se rozpadla v žalostný svár s intelek-

1 - Spisy I, 17.

tem, tvůrcem mravního řádu životního a světového. Dualistický disonanční rozstup v „Máji“ jest největší: všechny staré disonanční motivy vrátily se v této básni ve svém definitivním, krajně vyhoceném útvaru a přistoupily i motivy nové: motiv viny a trestu, motiv krásné přírody, lhostejné a nezúčastněné svědkyně zoufalých a krvavých dějů; ale zároveň možná harmonie jest ne-li provedena, alespoň napovězena v mravní iniciativě odvážné duše, v nadracionálním aktu lásky, která miluje i lhostejně krásnou přírodu jako podmínku a jeviště lidského působení a lidské tvorby, i soucítí s člověkem, byť vina-
mi obtiženým, poněvadž jej cítí a přijímá konec konců jako svůj plod a své ztracené dítě.

Zvláště disonanční motiv krásné, ale lhostejné a sobě jen žijící přírody, která sleduje jen mechanicky své vzdálené cíle, nevnímajíc lidské bídy a lidského utrpení a účastní se i v ději zmaru lidského jen bezděčnou dekorací, která tu působí dvakrát výsměšně — to jest pravý smysl popisné partie obrozeného májového večera ve IV. zpěvu „Máje“, již dovolávají se občas někteří venkonce protismyslně jako dokladu pro soucítění přírody s osudem lidským — vstupuje tu po prvé v dílo Máchovo. Řekl jsem již a dovedl jsem, že Mácha nebyl pantheista: splynutí s přírodou nebylo mu nic žádoucího. Toto stanovisko jest patrné i v Máchových malbách přírodních a jest také příčinou jejich ponuré velikosti a symbolické výraznosti: příroda nekrotí vášnivého nepokojného chodu jeho citu, nýbrž naopak vydražduje jej, bodá jej a bouří jej, aby vyvinul všecku svou energii. Mácha nezkonejšuje se v přírodě a proto nezahluobává se nikde do ní; netouží nikdy po tom, aby vystihoval věčně, oddaně a podrobně přírodu pro ni samu; netone v ní podrobnou intimní láskou — jest charakteristické, že kromě nejběžnějších stromů nalezneš v celém veršovaném i prózovém díle Máchově jen dvě, tři jména rostlinná poněkud odlehlejší, tis a módně dobový amarant. Krajinu zachycuje rád Mácha jen velikými všeobecnými rysy jako kulisu duševního dramatu; jeho krajiny mají pathos nadskutečnosti, děsivou a poloduchovou pitoresknost, tak především dějiště „Cikánů“, které svým skalným terénem pískovcovým připomíná „zpuštělé město s náhrobky“, „zpuště-

lý Jerusalema“; všude zříceniny, přešlost, elegie; vyrosteli kde na těchto zříceninách strom, jest to bleďá bříza, která jednou „přiléhajíc k špičaté nevysoké střeše, od ní na dol se kloní co jednotlivé péro za kloboukem loupežníka“¹ jindy „pohrává mladým listím co mrtvými jiskrami nad zříceninami zbledlými“² — vesměs popisy irrealné, které chtějí podati ne přesnou kresbu, nýbrž vyvolati dojem pitoreskně znepokojující nebo otřes hudebně zvlněný a v šero vyznívající. Ponuře děsivá, ale zároveň i hudebně něžná a měsíčně teskná jest celá scenerie „Cikánů“ a tragické katastrofy jejich provázeny jsou rozběsnělou bouří noční. Zde — v „Cikánech“ — naučil se Mácha po prvé připínati přírodu k osudu člověkovu, ne ovšem jako soucítící útvar, nýbrž jako náladově hudební doprovod dějů lidských, jako pitoreskní kulisu dramatickou; ještě v „Křivokladu“ nezná tohoto umění, ačkoliv zárodek jeho jest možno postřehnouti již v jeho V. kapitole, v dusné, tísňivé, bouřkou hrozící sežehlé letní krajině, kterou jede kat s králem a družinou na pohřeb Miladin.

Novum, které uvedl v krajinném citění Mácha v českou poesii, jest holá, přísná, pustá, vysoká horská krajina, zvíře a květů prázdná, mrazivými vichřicemi metená jako scenerie „Krkonošské pouti“, symbolické jeviště abstraktního zoufalého metafysického monologu; pustá a přísná země, kde lehce „spláchne déšť a setře vítr stopy kroků mých, jako bych nikdy nebyl býval zde a jako by ústa má nikdy nebyla zvolala horám těmto: Dobrou noc!“³ krajina osněžených zmodralých hor v měsíčním světle ztuhlých, „jež z temné noci strměly co zsinalé hlavy mrtvých králů korunované stříbrnými vínky“⁴. Ukázal jsem již dříve, jak a proč jest Mácha básníkem, zabraným tak vášnivě a s jemnostmi tak šťastnými do mrazivého, temného nebo měsíčně a hvězdně zsinalého kouzla kosmické noci a nadzemských prostorů, v nichž horké slzy tuhnou v led a chřestí po ubledlých

1 - Spisy I, 104.

2 - Spisy I, 107.

3 - Spisy I, 91.

4 - Spisy I, 92.

zmučených lících; zde stačí dodati, že s touto bytostnou láskou Máchovou souvisí i záliba jeho pro čisté duchové jevy, hry a klamy optické, pro zrcadlení hvězd v tichých horských jezerech („Krkonošská pout“ Spisy I, 92), pro „plačící paprsky poletující po dalekých lesích“ („Klášteř sázavský“ Spisy I, 276), pro „mrtvé jiskry nad zříceninami zbledlými“, pro „tiché paprsky měsíce“, jež „leží co smutné zapomenutí nade zpustlým městem“ (Spisy I, 108), pro rozmary, které strojí mlha spojená s ranní září („Křivoklad“ Spisy I, 9) nebo lehký kouř, jež „krouží nad městy a sniživ se, plíží se po tváři tichých jezer“ („Krkonošská pout“ Spisy I, 92), pro „třepetavé zásvity“, jaké tvoří „parné polední slunce na vzdálených horách“ („Křivoklad“ Spisy I, 41 a 42), pro „blysknavá kola“ „mušek svítivých“ („Máj“ Spisy II, 135), pro „severní zář“ i „bludice pout“ (tamže 136), pro „tajemné světlo v jezera dálném lůně“ (t. 135), pro „bílé obláčky“, jež „dálným nebem plynou“, „hvězdy rozplynuté, stíny modra nebe“ (t. 129), pro odstupňované perspektivné plány krajinného panoramatu na počátku I. (verš 26 a n.) a III. zpěvu „Máje“, pro hry člunů v jezeře a optický i koloristický život, jež vyvolává činnost veslařská, pro zrakovou obraznost, již podněcují otevřená nebesa západní k barevnému pathosu („Máj“, Intermezzo II., verš 14 a n.).

Zde na „Krkonošské pouti“ vzešla, zdá se, po prvé Máchovi myšlenka přírody lhostejné k osudu lidskému a zaujaté zcela starostí o své hmotné dílo; zde po prvé alespoň v jeho tvorbě jest určitě napovězena. Ve vidění, které má jinoch na vrcholu Sněžčiny a v němž prožije v jednom dni zkratku celého, neustále opakovaného, stejného a přitom marného života a osudu lidského, dostoupil čas poledne, kdy jsou pohřbíváni bratři navždy zemřelí bratry živými a provázeni ke hrobu bratry ožilými. V tuto právě chvíli, kdy bezmoc lidská sáhá na něho svou strašidelnou rukou a pokořuje a drtí nejvíce jeho srdce, pohlédne jinoch dolů „na rozkošnou kvetoucí krajinu“, svlažovanou právě hustým jarním deštěm. Proti mrazné, bezútěšné abstraktní vísí alegoricko-metafysické, proti zoufalému údělu člověka, roztržného mezi ducha a hmotu a zmitajícího se mezi oběma a žijícího tak

život neskutečný a přeludový, položena jest tu vědomě a významně sladká skutečnost a pokojná bezpečnost pozemského bytu přírodního. „Nad ním jasné svítilo slunce, celá zem jakoby se usmívala, osení zavánělo líbezně i sladce z dolů i na temenu hory, a radostný z dolu hlahol ptactva mísil se v smutné zpěvy mnichů“. A tu zdá se mladému poutníku, „jakoby šeptaly z dálky šedé hory i hustý déšť: „*My jasná věkobytná zdvíháme čela, aniž kdy zajdem, my zrosíme květ uvadlý, aby nezhybnul, aby vykvětl znovu i vůni líbeznou vydával!*“ — „*Vy však spátí budete sen věčný,*“ znělo, jako by se chechtali mnichové mrtví“. (Spisy I, 97.) Příroda nejen věčně v klidu trvajícím a věčně se obrozujícím, nýbrž i zaujatá péčí o poslední svou nejmenší formu hmotnou, kdežto duch lidský a jeho úděl jest jí úplně lhostejný, jest zde předmětem závlsti, žaloby a stesku básníkovy, a uvědomění si poměru nebo lépe nepoměru toho zdrojem ironického pessimismu právě jako u Leopardiho.¹

Arne Novák ve svém rozboru „Krkonošské pouti“ vykázal jí vývojové místo mezi „Mnicem“ a „Májem“; najišto správně: ukazuje k tomu i závěrečný motiv odvěce klidné a lhostejné přírody, který přenáší odtud Mácha do „Máje“, kde jej bohatě instrumentuje jako celou orchestrální skladbu. Již známý lístek při deníku Máchově, který podává plán básně teprve vznikající, ne již napsané — rozdíl tento bystře vytknul Voborník — a jímž vykládá se obyčejně „Máj“, mluví jasně a patrně o tom, že *protiklad* života přírodního a života lidského jest vůdčím a průvodním motivem největšího díla Máchova. „Následující básně jest oučel hlavní, slaviti májovou přírodu krásu; k tím snadnějším dosažení oučelu tohoto postavena jest doba májová přírody proti rozdílným dobám života lidského. Tak u příkladu v čísle prvním tichá, vážná atd. láska v přírodě proti divoké, vášnivě, nezřízené lásce člověka; tak též jiné vlastnosti májové přírody proti podobným života lidského dobám v číslech ostatních. Pověst tedy čili děj básně této nesmí se co věc hlavní považovati, nýbrž jen tolik z děje toho v báseň přijato, jak daleko k dosažení oučelu hlavního nevyhnutelně třeba.“ Již z těchto slov, vržených na papír asi zcela

1 - Viz poznámky na konci knihy.

spontánně a v nichž dni se teprve nejasně první posud zárodek slavné básně Máchovy, plyne mimo každou pochybu, že inspirace největšího díla Máchova jako vši jeho tvorby jest zcela patrně dualistická a protikladná a že není smyslu v tom, hovoří-li se o Máchově monismu nebo pantheismu.

Týž protikladný dualismus prostupuje všecku významnou lyriku Máchovu. Mácha není z těch blažených básníků — umělců života — jimž dáno jest plně utonouti ve chvíli a přetvořiti se v ní ve vyšší, nadosobní skoro orgán. Mácha nezná ani lyrického vykoupení chvíle v písni: jak výmluvně hovoří tomu, kdo umí esteticky usuzovati, skutečnost, že kdekoli Mácha chce napsati píseň ve vlastním smyslu slova, to jest jednotný, statický, v momentu plně zakotvený útvar duševně melodický, napodobí ihned obsahově, výrazově, formově i stylově píseň lidovou: netvoří, nýbrž patvoří a skládá hotové typické složky básnicko-stylové, nezírá přímo, nýbrž obkresluje a klesá tím rázem na spisovatele druhého nebo třetího řádu! Máchovi není přáno, aby se zahloubal plně ve chvíli a aby s ní splynul; aby mu chvíle uzrála v oblažující celek, plnost, lad, řád a svět: roztrhává mu ji ihned nová chvíle se svým drsným naléhavým poselstvím. Jest neustále puzen, zmítán a napínán chladným a mučivým procesem dialektickým, který se vyžívá v protikladech, dlouho mimo dosah jeho srdce, a poesie jeho jest jen chvilkový most neustále klenutý, ale i neustále rušený nad nepřátelskou a svárlivou polaritou všech životních dějů. Na disonanci, to jest na kontrastu dvou následných stavů, jest založena nejlepší a nejvlastnější lyrika Máchova, která — a to jest významné — končí pravidelně příkrou antithesí nebo dichotomií nebo aktem zoufalství, jímž touží básník vyplniti mučivou propast rozstouplou ve věcech i mezi věcmi, a která podle toho bývá často tektonicky tvrdě roubena z holých vět proti sobě vzepřených a prostoupena stručnými otázkami, odpověďmi, výkřiky. Otazník, vykřičník, nejednou i znásobený, a pauza, roztínající nejednou jako mečovým ostrím verš ve dvě, jsou typická interpunkční znaménka Máchova. Stačí, uvedu-li zde jen některé z nejvýznamnějších veršů Máchových, aby byla bezesporně prokázána jeho duševní

metoda koncepční i výrazová. „Daleká cesta má — marné volání!“; „Bez konce láska je! — Zklamáná láska má!“; „Hynkul — Vilém! — Jarmilo!“; „On nejde! — již se nenavrátil!“; „Nikdy — nikde — žádný cíl“; „Sok — otec můj vrah — jeho syn, On svůdce dívky mojí! — Neznámý mně. — Strašný můj čin Pronesl pomstu dvoji“; „Či vinou kletbu nesu? Ne vinou svoul — V života sen Byl jsem já snad jen vyváben, Bych ztrestal jeho vinu?“; „Časné i věčné? — věčné — čas“; „Proč otec můj? — Proč svůdce tvůj? Má kletba —“; „Jak světlo — stín se střídá“; „Budoucí čas?! — Zítřejší den?! —“; „Kdo ví? — Ach žádný neví.“ —; „Hluboká noc — temná je noc! — Temnější mně nastává — — — Pryč myšlenko!“ —; „Tam žádný — žádný — žádný svit“; „Vše bez konce — tam není chvíl“; „Tam žádný — žádný — cíl —“; „Bez konce ticho — žádný hlas — Bez konce místo — noc — i čas — — —“; „Duch můj — duch můj — a duše má!“; „Jakž byla vyšla — hynou“; „Po tváři slzy — pot a krev; V ústech spí šepot — tichý zpěv“; „Po hoře — na níž stojí — háj Mladistvý hučí — smutný stesk“ —; „Pán náš zhynul! — zhynul! — zhynul!“; „Temná noci! jasná noci!“; „Vy hvězdy jasné! — Vy hvězdy ve výši!“; „Ach, a jen země bude má!“; „Mrtvo kolem — pustota jen pouhá“; „Chtěl jsem kvítí — noc jen slzy měla“; „Šírou zemi kryje slza nemá! — Či ne slza? — snad jen kapky rosné!“; „Snové moji, běda — snové byli — Jestoty je všecky zničil den“; „Rámě svoje rozestíral jsem — Po ráji — a na prsa horoucí Pouhou, lásky prázdnou tisknu zem“; „Již tam došel — nic, tu — sklesne, zajde!“; „Neb kam vzhlednu, tam mně schází — tvář“; „Můj otec neslyší — a matka mi umírá“; „Zde vzejde slunce — chladné jest; — Vyvstane kvítí — zvadlý květ“ —; „Vidíš hroby? — Mníš, že mrtví spí Beze snů? — Nel — Jiný svět je baví“; „Tiší mrtví? — Ti že znovu žijí? — Vlastní vůli svou?“ atd.; „Ó by mohl navždy hrob mne krýti! — Věčné nic! v tvůj já se vrhu klín“; „Pod pahrbkem — tam je tichý sen“; „Ticho pusté — já jen v středu Stojím, slza lpí na hledu, A na srdci — věčný bol“; „V hrobě jak v životě — jen sám!“; „Slyš, páže můj! — Darma volání“; „A proto slyš — ó slyš, pojď spáti“; „Snad že se ve tmách budeš smáti Svě vlasti vstříc —

sen jako sen!“; „Zdaž to Ona — a jen růže dřímá? — Či spí Ona, a jen růže květe? — Růže květe! Růže jen? — Iduno —“; „Pane, pane! — pane! zůstaň se mnou! Zůstaň se mnou, neb chce večer býti!“; „Sáhnu po ní; — mok ten ústa zrosí; — V ducha tma mi sype mrak a mrak! — Hu, jak chladno v noci pusté řiši!“

Sama vniterná básnická koncepce Máchova jest tedy skrz naskrz dualistická a protikladně pohnutá, a dramaticky kontrastová jest i jeho vnější kompozice formová. Tato kompozice jest i do krajnosti uvolněná ve smyslu vkusu dobového; Mácha byl také synem své doby, která ústy svých romantických theoretiků hlásala právo, ano přímo povinnost pro tvůrčího ducha, nedbati genrů básnických a jich mezí, nýbrž mísiti je všecky vespolek a budovati i stupňovati umělecký účín na jich kontrastech. Friedrich Schlegel psal svému bratru svůj sen příštího básnického pokroku synkretismem všech forem a genrů: „Romantická poesie jest všeobecná poesie progressivná. Jejím určením jest nejen spojení znova všecky rozloučené druhy poesie a sblížení poesii s filosofií a rétorikou. Chce a má také hned mísiti, hned slučovati poesii a prózu, geniálnost a kritičnost, poesii umělou a poesii přírodní“.

A ve Francii obdobně Victor Hugo radí k potlačení všech určitých genrů. Genry jsou prý cosi časového a umělého a účta k jejich domnělým hranicím a konvencím jest prý jen historická tradice, již chce právě romantism zničiti. V předmluvě k „Ódám a baladám“ r. 1826 píše: „Slyšíš denně při literárních výtvorech hovořiti o *důstojnosti* toho genru, o *konvencích* genru onoho, o *mezích* toho, o *říštech* onoho; *tragedie* zakazuje, co *román* dovoluje; *pišeň* snáší, čeho *óda* nedovoluje atd. . . . Autor této knihy má neštěstí, že ničemu z toho nerozumí. Hledá v tom věci a nalézá jen slova; zdá se mu, že, co jest v pravdě krásné a pravdivé, jest krásné a pravdivé všude; že, co je dramatické v románě, bude dramatické na scéně; že, co je lyrické v kupletu, bude lyrické ve strofě: že konečně a vždycky jedině opravdové rozlišení v dílech duchových jest rozlišení dobrého a zlého . . .“

Tvorba Máchova ve své formové kompozici mísí klidně živly dramatické, epické i lyrické. Románová próza jeho — avšak jen mladší, v „Křivokladě“ a v „Karlově Týně“, ne později v „Marince“ a v „Cikánech“ — přechází náhle v přímý dialog dramatický, a to i bez jakéhokoliv důvodu vnitřního, na příklad v zcela klidné rozprávce dvoštěpů při práci na počátku „Křivokladu“. V „Marince“ a v „Cikánech“ písně a básně a často značného rozsahu jsou vkládány do prózy. Novela „Marinka“ má „ouverturou“ znělku a jinou lyrickou báseň „intermezem“ mezi „dějstvím“ prvním a druhým; „finale“ jest zase objemná lyrická báseň. Epická exposice „Krkonošské pouti“ jest psána veršem, kdežto vlastní meditace a vise jsou podány prózou. Jednotlivé kapitoly „Návratu“ působí jako t. zv. básně prózou, útvar, který si oblíbil romantism, jenž setřel mez mezi prózou a veršem.

Tvorba Máchova jest tedy vniterně i vnějškově, obsahově i formově rozporná; harmonie, v níž jsou rozváděny tyto základní disonance, jest dočasná, chvilková, stále bořená. Mácha byl však nejen básník, ale i umělec, to jest duch velkého uvědomění stylového. Co uvádí Sabina z jeho rozhovorů o slohu, co sám napsal příspěvkem ke genesi „Máje“, ukazuje nám jej umělcem znamenité síly a bystrosti kritické. Jaká správná sebeanalýza jest v tom, pojímá-li a cití-li děj „Máje“ jako cosi zcela podružného; jaké perspektivy na vlastní jeho tvorbu otevírá jeho poznámka Sabinovi, v níž zmiňuje se o tom i onom novějším spise, „*jehož pravá cena a pravý půvab jedině na mluvě se zakládá*“,¹ nebo jiná zmínka o písni „Ha, ty naše slunce“, jež prý působila v něj „ne pouze tím, co v ní leží, *ale mnohem více tím, co ve mně probudila a vždy znovu probuzuje!*“ V těchto jemných kritických napovědích jsou zřejmě ukryty postuláty stylu hudebně-sugestivního, tak, jak jej vytvořil a předal odkazem moderní české poesii Mácha sám.

Máchovi bylo třeba media, v němž by smířil kontrasty a rozpory svého nitra a utišil odboj svého ducha, a mediem tím byla mu hudba slovná a větná, právě jako velikým romantickým prosatérům fran-

1 - Spisy Sabinova vydání II, 494.

couzským, Rousseauovi, Bernardinovi de Saint-Pierre, Chateaubriandovi, Flaubertovi; a jako tito tvůrcové a obroditelé krásné prózy francouzské tvoří i Mácha — a právě především ve své románové a povídkové próze — a často s odvahou až šíleně výbojnou hudebně samostatný a svéprávný obraz, který má svou absolutní uměleckou pravdu mimo vnějškový svět a život, mimo všecku pravděpodobnost empirickou.¹ Nepopisuje věrně přírody, nevystihuje skutečnosti, nýbrž *vytváří ji znova* po zákonech a methodou nové slovné harmonie inversemi slovoslednými, skladem zvuků, kombinacemi caesur, tkání aliterací; vnější děje a vnější skutečnost transponuje velmi složitým a výbojným uměním slovné obrazivosti hudební v nezávislé, charakteristicky krásné a bohaté útvary, které žijí pro sebe a v sobě samostatným životem umělecké stylovosti.

3

Stylově obrazivý mechanism Máchův, jeho síla, jemnost a ráz, nebyly posud skoro předmětem kritického šetření a rozboru; a přece, lze-li odkud získati pohledů do privatissima básnickovy duše, tož jen odtud; a lze-li kde pozorovati básnickovu sílu tvůrčí při díle, tož jen zde. Pouze Arne Novák zkoumal podrobně ve IV. kapitole své „Máchovy Krkonošské pouti“ básnický výraz Máchův, předem v této „Pouti“ a v „Máji“, pokud vyjádřil světelné a barevné citění básnickovo a srovnal jej po této stránce s výrazem Byronovým v „Giauuru“, „Korsaru“, „Larovi“, „Parisině“, „Vězni Chillonském“ a v „Hebrejských melodiích“ a dospěl k cennému resultátu, že „Mácha byl v období „Mnichů“ a částečně ještě při koncepci „Máje“ byronistou nejen fantasií a náladou, nýbrž i zrakem“, avšak „když byl překonal Byrona v podstatných věcech, přestal mu podléhati i v oblasti optické:

1 - Popis i výklad tohoto estetického děje tvůrčího, svrchovaně charakteristického pro básnickou tvorbu všeho romantismu, viz v této knize v studii o Jeanu Jacques Rousseauovi, str. 32.

„Máj“ značí již statečný krok k básnickému osamostatnění i po této stránce“.¹ Arne Novák přirozeně ke svému účelu obmezil se skoro jen na šetření přídavného a podstatného jména a jejich stylového skladu u Máchy — ale to jsou spíše statické složky básnickova výrazu; kdo rozšíří analýsu výrazu Máchova i na jiné stránky a upře svůj zřetel hlavně ke slovesu máchovskému, dojde již v „Máji“ samém k výsledku pro Máchu ještě příznivějšímu; a tento příznivý soud o vnitřním máchovském svérázu a o vnitřní máchovské původnosti vzroste nesmírně ještě tomu, kdo v odhad svůj zabere celé dílo Máchovo, i jeho dílo prózové a právě je.

Byron ne nadarmo celý život, od počátků své dráhy básnické do jejího sklonu, bránil poesie klasické a předem jejího velmistra, Popea, proti novotářům; nejprve ve své literární satíře „English Bards and Scotch Reviewers“ (1808), pak ve svých listech Mr. Murrayovi, posléze ve své polemice s Bowlesem, „Letter to***, on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on the Life and Writings of Pope, Ravenna, February 7th, 1821“ nedlouho před svou smrtí. Byron vidí kriterion básnické tvorby jako klasikové ve vkusu a klade Popea po všech stránkách tvorby básnické nekonečně nad sebe i všechny své vrstevníky nejen stylem, ale i rázem jeho obraznosti. „Pokud týče se poesie vůbec,“ píše Murrayovi 15. září 1817, „jsem přesvědčen, čím více o tom přemýšlím, že on (Moore) a my všichni — Scott, Southey, Wordsworth, Moore, Campbell, já — bloudíme jeden jako druhý; že jsme oddáni špatné revolucionářské básnické nauce nebo špatným revolucionářským naukám, které nestojí samy o sobě za čerta . . . Vzal jsem básně Mooreovy, své a několika jiných, četl jsem je znova stránku vedle stránky s verši Popeovými a byl jsem opravdu udiven (neměl jsem ovšem být) a pokořen nesmírnou vzdáleností co do myšlenky, harmonie, účinnosti, ano i *obraznosti*, vášně a *invence*, jež dělí mužička z doby královny Anny od nás ostatních spisovatelů Pozdního Císařství. Spolehněte na mne, jest to na jedné straně celý Horác, na druhé stra-

1 - Máchova „Krkonošská pouť“. Rozbírání Arne Novák. Separát z „Listů filologických“ 1911. Stran 24.

ně celý Claudian v naší skupině; a kdybych mohl začít znova, přetvořil bych se podle toho.“ Byronovi Pope jest „řecký chrám nejčistší architektury“; co postavili vedle něho vrstevníci Byronovi, jest jen „mešita“; nespokojují prý se však jen pitvorností své stavby, „jest jim třeba zničit ještě antický památník dokonalé krásy, který předcházal před nimi a který příkrývá navždy hanbou je i díla jejich“. Byronovi nové živly, které vnášejí romantikové v poesii, popis, exotism, obraznost, invence, realism jsou cosi snadného a předmětně hrubého; vrcholem poesie jest a bude prý vždycky poesie rozumově-mravní, jak ji pojímal a tvořil Pope. Mnoho hluku tropí prý „denní móda s obrazností a invencí“ a přece jsou to prý „nejvšednější vlastnosti“: „irský sedlák, vstoupí-li mu do hlavy trochu whisky, naobrazní a natvoří toho víc, než třeba k výrobě básně moderní“. Odpor Byronův k vrstevnické moderní, romantické poesii anglické jest příznačný; Byron mluví zde bezděky pro domo. Byron nebyl a není tím velkým básnickým tvůrcem a novotářem, kterým jej dlouho pokládali na pevnině evropské; Wordsworth, Keats — ten Keats, který jedenadvacetiletý r. 1816 v básni „Sleep and Poetry“¹ složil otevřeně vyznání víry romantické a útočil prudce na klasiky, „kteří prý houkali se na dřevěném koni a domnívali se, že to je Pegas“ — a Coleridge jsou nejen větší básníci a umělci slovesní, lidé hluboké vnitřní melodie, ale i ztělesnitelé nových způsobů citění a vnímání básnického; Byron vedle nich jest v mnohém směru „vieux jeu“, představitel úzkého, starého, ironicky-rationálního světa a nejlepší tam, kde se mu otevřeně přiblížil a oddal. Básnický výraz Byronův jest mnohem méně revoluční, než se do nedávna vědělo a věřilo na pevnině evropské. Byron jest naopak tradičník v tom, co jest rozhodné pro tvorbu básnickou: v metodě své obrazivosti slovné, ve vnitřním mechanismu své výrazovosti. Zejména sloveso, které u romantiků vře energii a nese celý výboj citový, klenouc se nad sváry nitra a nad protiklady stavů či dějů a spájajíc často násilně v jeden svazek živly odbojné a vzpur-

1 - „Sleep and Poetry“ vydán byl v „Poems“ r. 1817, ale psán jest rok před tím. Místo, na něž narážím: verš 151 a n.

né, bývá u Byrona abstraktně klidné a všeobecné. Již v „Máji“ jest vnitřní napětí i názornost slovesa větší než v básních Byronových, které bývají kladeny mu za vzor. V Byronovi nenalezl jsem příkladu Máchovu obrazu z počátku „Máje“: „Dál blyštil bledý dvorů stín, Jenž k sobě šly vždy blíž a blíž, jak v objetí by níž a níž *Se vinuly* v soumraku *klín*“; ani té stručné energie, jaká napíná sloveso o něco dále: „*Vše* plnou — V čas lásky — láskou každý tvor“. Byron mluví sice o lásce Giaurově jako o lásce žhavé jako „lávy proud, jenž vře v plamenné hrudi Etnině“ — but mine was like the lava-flood that boils in Aetna's breast of flame — ale vyslovuje to nepřímou, perifrází, tímto charakteristicky klasickým procesem zeslabujícím, zmiřujícím a prostředkujícím. V Byronovi není také personifikace tak živá, jaká jest v tomto verši „Májovém“: Sloup sloupu kolem *rameno si podává* temnotou noční“, ani obrazu tak smělého, jako praví-li Máchy: „Po měsíce tváří jak *mračna jdou, Zahalil v ně věžeň duši svou*“. (Aktivitu máchovského slovesa jest možno zde velmi dobře změřit: ne mračna zahalila duši věžňovu, nýbrž: věžeň zahalil duši svou ve mračna!) Nevšední personifikační energii a názorovou útočnost má také jiný obraz z II. zpěvu: „Přistoupí strážce, a lampy zář Před samou vězně *vstoupí tvář*“; ne: padne — nýbrž vstoupí jako živá, pohybující se bytost! A hned za tím: „Oko spočívá nehnuté Jak v neskončenost napnuté“ — i toto „napnuté“ jest mnohem energičtější a úsilnější vniterně než by bylo konvenčnější „pohroužené“. V III. zpěvu překrásným dokladem této obrazivé a výrazové energie slovesné u Máchy jest tento passus: „A větru ranního — co zpěvu — libé vání Tam v dolu zeleném roznáší bílý květ, Tam *řídí* nad lesy *divokých husí let*, Tam zase po horách mladistvé stromky sklání“. Jakým bohatstvím funkcí jest tu přímo obtížena činnost větru a jak odvážný jest intelektualism třetího verše, jenž se přenáší suverénně přes všecku pravděpodobnost! A v témže zpěvu: „Tam v modré dálce skály lom Kvetoucí břeh jezera *tlží*“ — ne skály lom zdvihá se nebo trčí nebo se sklání nad břehem jezerným, ne: nýbrž *tlží jej!* A v Intermezzu II. stejná energičnost slovesná: „Stojí hory proti sobě, z jedné k druhé mrak *přepnutý* Je co temný strop *klenutý*, Jednu k druhé pevně *víže*“. Nestačí bá-

sníku obraz přepínajícího klenutého stropu; situaci dokresluje ještě přímým slovesem krajní násilné aktivity! K této výbojnosti slovesné nenalezl jsem u Byrona obdoby, která by mohla býti Máchovi vzorem, alespoň ne v té části jeho díla, kterou znal.¹

A v soudě tomto utvrdíš se, čteš-li pozorně prózu Máchovu, v níž neměl přímých vzorů a nejméně výrazových. V „Křivokladu“ nad skalnatou pěšinou „*plálo* husté lískové křoví“ (Spisy I. 6). Tamže (str. 16) čte se: „co zatím naproti němu kat se podobal, jakoby hluboko kleslý toužil z nehodných jeho okoličnosti *vytonouti* navrch, k žádané *vyvýšenosti*“. Ne: probírá se, vydrátí se, ani ne vyplynouti — nýbrž *vytonouti* — jaká energie zoufalství jest v tomto slovese a jak zároveň ukryto v něm, že snaha katova jest marná: vytonutí napovídá utonulce! Na str. 46: „požár ohnivý *dmul se* daleko za ním“ a „černé prosté vlasy jeho *syčely* ve větru horkém“. Jinde „hrůzný úsměch katův“ jest „jako *přimrzlý* v bledém obličejí“ (str. 54).² V „Cikánech“ na str. 101 „v rozplakaném jitru chladná mlha *doléhá* (ne zachycuje se nebo věsí se) na skalnatá prsa strání“; na str. 142 „papršlek bílého dne *zavíval* (ne: vpadal) škulinou v jeskyni“; na str. 163 „mračno se valilo nakvap od západu a *co padající* nebe (ne: co nížící se nebo klesající) blížilo se k žiznivé zemi“; na str. 230: „ani v nejtišší šepot *nerozplouly se* myšlenky jeho“ — myšlenky rozplouly se v šepot: kdo vyanalysuje jemnost i čarovnou krásu a zároveň smělost tohoto obrazu, kdo povšimne si zde mistrného užití slovesného modu? Aby bylo možno uvědomiti si tvůrčí obrazivou a výrazovou práci zavinutou do tohoto obrazu, kolika analytických vět bude třeba! Asi těchto: Myš-

1 - Vývoody tyto bylo by třeba doplniti i ryze filologickým rozbořem slovesa máchovského; upozorňuji jen na mistrný způsob, jakým ovládá Máchy slovesný modus, osudné úskalí tolika básníků českých, i moderních! „*Uzpurňiv*, jak daleko jsem mohl *oko sve*, kráčím vpřed, strachuje se, zdali po houslích sáhne“, čte se v „Marince“ (Spisy I, 71). Energie projevuje se již ve volbě slovesa, ale jak ji zesiluje ještě mistrně volený modus! „Tichá řeka, stříbrné tvé lkání V májový mne *uvábilo sen*“. („Mnich“, Spisy II, 158.) Tento lichotný děj jest vystižen mistrně nejen slovesem, ale i modem jeho.

2 - Týž obraz v „Mnichu“ (Spisy II, 158): „I byl to hrůzný smích, přimrzlý v tváři smích.“

lenky nevyslovené, toť jsou ticho duše podobné tichu hladiny vodní nebo vrstvy vzduchové; vzruší-li se hladina vodní nebo oblast vzduchová pohybem plynulým, rozpluje se ve vlny: tak zrušené ticho duše v myšlenkách zajaté přechází v šepot. A jaký pathos energie i v odstínech nejjemnějších jako zdel Na str. 241 v „Karlově Týně“: „jasně měsícem osvětlená okna modravě *doutnaly*“. A na str. 242 praví jiných se shakespeareovsky složitou stručností k starci: „*Děsíš krev z obličejů samotného poutníka*“. Jaký pathos energie! Nebánsník potřeboval by dvakrát tolika slov, aby abstraktně rozumově vypověděl, co zde bleskově vyryl a jako v hieroglyf svinul Mácha; asi těchto: „*Děsíš poutníka, až krev z tváře jeho vyplašena odtéká a hrne se k srdci*“. Na konci „Cikánů“ dlouhá silnice „v dále — co zavřená řeka — v temné *padá hory*“ v „Klášteře sázavském“ na str. 273 taktéž „*zarostlá pěšina*“ . . . „do dalekých — nepřehledných *padala lesů*“ a tamže na str. 278 mluví se o „obrazu zvířetnice, která z temnomodrého shlížejíc nebe, ustavičně před člunem *plouti se zdála*“. Zase ta aktivnost, ta energie slovesná i při úkazech nejpokojnějších a nejduchovějších! Jiný básník řekl by prostě, že zvířetnice zrcadlila se nebo mihotala se na vodní hladině před člunem. Do téže kategorie optického iluzionismu vysloveného s velikou energií slovesnou dá se zařadit i kouzelně krásný a vzdušně smělý postřeh z „Karlova Týna“ (str. 241): „*lehký obláček měsícem politý rozrážel se o nejvyšší věž (vyšehradskou), jejížto dlouhý stín se rozložil přes řeku po vybledlé půdě*“.

Jan Voborník ve své monografii o Máchovi napsal: „Zvláštní je Máchova jednoduchost prostředků a prostota slohu i slovníku. Odkud to? Proč není výmluvnost jeho nádherná a bohatá?“¹ Tvrzení to jest pravdě co nejvíce vzdálené a znemožňuje úplně pochopení tvůrčí a obrazivě slohové činnosti Máchovy. Sloh Máchův jest pravý opak toho, co lze nazvat prostým; sloh Máchův nejen že je složitý, jest namnoze přímo sám sobě účelem. A výrazové prostředky jeho nejsou také přirozené nebo „jednoduché“, nýbrž jsou soustavně umělé a složité, ano i násilné, jak tomu bývá u každého velikého tvůrce slovesného.

1 - Karel Hynek Mácha 1907. Strana 83.

Při pečlivé četbě krásné prózy Máchovy upozorní na sebe záhy tato skutečnost: mezi větami o pravidelném českém slovosledě vyskytují se náhle věty o slovosledě velmi umělém, ano násilném, které odlišují se příkře od svého okolí a strmí nad ně jako uzavřené světy pro sebe, jako umělé útvary, žijící svým vlastním životem a po svých vlastních zákonech. Kam až jde strojenost a umělost Máchova slovosledu, jakých inverzí se dopouští, toho stůj zde příklad zvláště výrazný. Na 15. stránce „Křivokladu“ čte se věta: „*Krvavým, ty lidomorno, náhrobkem jsi bezvůle mojim důkazům!*“ Věta působí jako rebus a jest třeba dosti duševní námahy, aby ji čtenář pochopil. Král v monologu hraje si antinomií své situace: jest králem i vězněm zároveň! Jest tedy nyní bezvůlným! Ale měl kdy vůli? Opravdu svobodnou vůli? Má ji král? Má ji člověk vůbec? Ne! I rozsudky, jež vynesl jako král, byly bezvůlné. A oběti, jež dal uvrhnouti do lidomorny, jsou tedy důkazem bezvůle jeho. A těmto důkazům bezvůle jeho (— lidem zahynulým v lidomorně) jest lidomorna krvavým náhrobkem. Obraz jest zřejmě násilný, složitý a zavilý, ale také mohutný a nikterak osamocný v Máchovi.

Mácha v próze dospěl k ryze a pojmově romantické tvorbě *obrazu pro obraz*, k nádherné a bohaté výmluvnosti, která se opíjí sama sebou a vytváří si po vlastních zákonech světy krásy imaginární. V Máchově próze rozpoutává se „šilenství metafory“, jako se rozpoutalo ve velikých prosatérech francouzských, v Chateaubriandovi a Flaubertovi; vznikají v ní obrazy složitých a vzdálených zrakových, sluchových, citových i myšlenkových asociací, paralel a obdob, destiláty z destilátů skutečnosti, vyvolané ne proto, aby byla ozřejmena a přiblížena čtenáři nějaká skutečnost lidská nebo přírodní, nýbrž pro samu hašíšovou rozkoš halucinace, pro kouzelné a opojné, charakteristicky krásné útvary rytmické a melodické, pro jiskřivou a dráždivou hru sensací slovných; vznikají obrazy, při nichž postřeh skutečnosti nebývá ničím než východiskem samostatné a svéúčelné síly imaginační a výrazové, narážkou, která otřeše, rozechvěje a uvede v první pohyb složitý a nesmírně jemně zharmonisovaný aparát duševní, rozehrávající se pak již ve hru zcela samoučelnou a svépráv-

nou. Podrobný rozbor nejvýznačnějších obrazů Máchových potvrdí ti tento zákon.

V „Křivokladě“ na str. 8 čte se tento krásný obraz: „Klopot koní po skalnaté půdě rozléhal se dolem. V tom slyšeti řinkot za předními jezdci. Ohlédnou se tito i Stivin, a právě, *jakoby bělavý paprsek, letělo něco přes zábradlí* v hlubinu mezi vrcholky jedlí a zmizelo v husté tmě“. Tento mihotavý duchově-optický obraz stupňuje tajemné kouzlo scény. A přece, co se stalo? Tento letící „bělavý paprsek“ není nikdo jiný než kolohnát Honza Nebojímse, kterého svrhl král s koně do propasti. Jak daleko jest od skutečnosti k této kouzelné metafoře! A jak samostatným životem žije! Neboť není nijakého spříznění mezi letícím bělavým paprskem a pacholkem, padajícím do propasti, než nejvšeobecnější děj pohybul A metafora neozřejmuje nikterak skutkového děje, o který tu jde, to jest pádu člověka do propasti. Na téže stránce: „Nebylo však ničehož k spatření, leč jednotlivá vysoko strmicí štíhlá věž nad hustou mlhou *co osamělé skalisko z vlnícího se moře*“. Ani tento obraz nemá účelem poučení čtenářova. Věž nořící se z mlhy jest nám jev mnohem bližší a srozumitelnější než exotický mořský obraz, který jej chce vysvětliti. Na str. 9: „Začervenale její (roz. lidomorny) kamení a mlhou ztemnělá ranní záře činila, že *krůpěje krve na ní vystávati se zdály*, a vlnící se mlha působila, jako by se věž pověstná u *výparu ranním potácela* a duchové zde zavražděných *jako by oblétovali zapomenutý svůj hrob*“. Obraz zase daleký skutečnosti, tvořený jen pro slovný pathos. Strana 23: „Strašný tento výjev na tváři jeho byl *co vývrh a zbouření sopky doutnající*, po kterémžto hluboké a tajemné na obličej jeho se navrátilo ticho. — Nejisté však a blízké zbouření předpovídající usmání na každý večer v pohledu jeho doutnalo, jako kdy *hluboké lazurové moře v nepokojných se plíží dřimotách*“. Není nejmenší pochyby o tom, že tato vzdálená, vznešené tajemná přirovnání z činnosti sopečné a mořské neosvíti a nepřiblíží nikterak čtenáři dějů duševních, které prožíval kat. Strana 41: „Chaloupky, za nimiž jasně ranní záře doutnala, roztroušené po východních kopcích, tvořily před zlatou branou jitra ostré černé stíny, *jako by přistrachy stály na stráži prchající noci*“. Krásný obraz jest zase ryze

verbální. Item: „A ty lesíky na jejich vrcholcích (na vrcholcích hor), co zatím ostatní jich díl holý jest, činí je podobny *nevěstě pod věncem pláčeti*“. (Str. 42.) Strana 46: „Dlouhým skokem cválal černý jeho kůň s nově nabytou bujností; červený plášť v parném paprsku poledního slunce *co požár ohnivý dmul se* daleko za ním, a černé prosté vlasy jeho *syčely ve větru horkém*, který tamto za vzdálenými horami jednotlivé přenášeje obláčky, zachvíval zde stíny dubů po obou stranách silnice“. Obraz pro psychický mechanism Máchův svrchované významný a poučný. Básník vychází z přejemnělého, ale správného postřehu zrakového, hodného Delacroix: dojem, jaký působí červený plášť jezdce uhánějícího v parném letním slunci; ale postřeh tento jest jen východiskem vlastní obrazivě-stylové tvorby: básník zachytí se představy ohnivého požáru, a ta zavede nebo lépe zanesse jej ihned v čiru neskutečnost; požár vyvolá v něm *syčící vlas*, cosi, co jest jako fakt úplně nemožné. A povšimni si, jak mistrně jest celá věta instrumentována! Všimni si aliterujících p: plášť v parném paprsku poledního slunce *co požár ohnivý*, všimni si dále, jak nereálnou představu hořících vlasů nesou s: prosté vlasy jeho *syčely*. A jak vůbec absolutní zvuková krása ovládá a určuje celý děj a všechny představy, z nichž jest složen a snesen! Strana 64: „ostatní tvorové v pozdálí jeho stojí *co polozapadlé, polouhaslé plamínky*, až posléze v bezsnivém sny jeho pohynou spaní“. Jaká melancholická melodie, jaký jemný, rafinovaný rytmus, jaká smyslná instrumentace tohoto obrazu, který však nepřispívá nijak k zjasnění situace. Item na téže stránce: „Nad Hiršperkem hustý se dmul kouř, až pojednou rozevřev se, vyhlížel co obruba temná jasně krásného obrazu; neb za rozpuklinou jeho stál zdrcený hrad Jestřábí *co loď mořská, v pestrých barvách oblé duhy jako za barevným závojem*“ — popis zase ryze pitoreskní. Strana 65: „Tak sestupují knížata v stáří šedém s trůnů zlatoskvoucích, aby, sotva navrácení životu, zemřeli v náruči lásky mezi lidem svým“. A celý tento nádherně výmluvný a majestátný obraz jest utkáno proto, aby ilustroval děj tak prostinký a samozřejmý jako jest pád nažloutlého lístku stromového snášeného větrem s hory do údolí! Strana 66: „Zhlédnu vzhůru: velká věž stála *co přistrach noční* nad námi, ostatní

zříceniny byly *co rozprostřený její plášť*. Popis zase zcela verbální jako popis souchotivé Marinky na str. 83: „bílý její šat byl *co stinný oděv ducha, co sněhobílá zář*, a černé vlasy její *co temná mlha na vrcholku sněžných kopců*“. „Čirou tmou opět rozestíratí budu rámě svá za nicotnými postavami a přeludy svých snů, až *chápatjícího se osamotnělého stromu mne v noc zavítá koruna jeho* opět slzami ledovými probudí ze snů horoucích v opravdovost strastnou, až vlastní vrělé slzy moje v led ustydnou a sny moje pohynou ve věčném bezesném spaní“ (str. 91) — obraz překrásně koncipovaný, ale velmi uměle větvený a složitě stylisovaný, velmi vzdálený jakékoli „jednoduchosti“ a prostoty. Popisuje-li se a charakterisuje-li se jinošský poutník na Krkonoších tím, že „celá jeho postava zdála se v soumraku večerním býti od *pustých skal obrázeným ohlasem písně: „Znáš-li tu zem, kde citrýnový květ atd.“*; praví-li se v „Krkonošské pouti“ o osněžených čelech horských politých září měsíčnou, že „z temné noci strměly *co zsinalé hlavy mrtvých králů korunované stříbrnými vínky*“ a v téže básni, přirovnává-li se obruba modrošerých hor k „*vlnám nočního moře*“, jsou to všechny charakteristiky, popisy a přirovnání ryze melodické a ne názorové. Totéž platí o proslulých krajinných lících a popisech v „Cikánech“. Praví-li se tu (na str. 104): „Na něco širším přístřeší se chvěje mladá bříza, a přiléhajíc k špičaté nevysoké střeše, od ní na dol se kloní *co jednollivé péro* za kloboukem loupežníka“, a jinde (str. 107) o novém měsíci, že „právě nad starou věží visel *co stříbrná lampa v oblakové síni*“, a hned zas, že „na věži pohrávala bledá bříza v jeho světle mladým listím *co mrtvými jiskrami nad zříceninami zbledlými*“, a hned za tím, že „nad skalnatými stupni protější straně ležel tichý paprsek měsíce *co smutné zapomenutí nade zpustlým městem*“ a že „husté křoví se kolébalo v pustých ulicích jako lehkým větrem, *šepotajíc jako umírající hlas muezzina s minaretů*, zovoucího k modlitbám zesnulých pravověrců, a štíhlé kameny, strmící *co vížky nad sěsutiny východokrajního města*, stkvěly se *co stříbrné báně* v bledém zásvitu“ — jsou to všechno popisy ryze imaginární, které jsou jen záminkou k samoučelným hrám obraznosti, toužící vznésti se co nejvýše nad hmotnou skutečnost předmětnou.

Metodu, jakou fungovala tato obrazivě stylová a výrazová síla Máchova, jasně osvětlují jiné dva obrazy; zde jest možno sledovati, jak obraz máchovský vyrůstá často ze semene postřehu smyslového, ale vystřeluje z něho ihned horečným letem a přerůstá pak do oblasti čiré imaginace neskutečné nebo lépe nadskutečné. „Samoten teď sedím při dohořívajícím ohni, dopisuje tento strastiplný list; kolem mne spí druhové moji, nade mnou *tuhnou hvězdy ubledlé*“ (strana 227). Základem obrazu jest barevný postřeh zrakový: bledé hvězdy; ten personifikaci básnickou přenáší se rychle do sféry citově-duševní: hvězdy ubledlé v témže smyslu, v jakém jest tvář ubledlá, patrně strážní nějakou, nepřijemným pocitem tělesným zimou, mrazem; a odtud vynořuje se již básníkovi celý děj mrznutí: tuhnutí. A stejnou genesi vysleduješ v následujícím obraze: „Jako zeď hřbitovní stály hradby bílé a za nimi temné stavení *co náhrobek zapomenutého reka*, na němž jasně měsícem osvícená okna *modravě doutnaly co žertvy zapálené po něm tajemnými duchy*“ (str. 241). Východiskem tohoto složitěho obrazu jest dvoji postřeh smyslový: okna v měsíčné záři, zdá se básníkovi, „modravě doutnají“ a hradby připomínají mu svou podobou zeď hřbitovní; odtud však motiv hřbitovní přerůstá již bleskurychle do sféry čiré a ryzí imaginace, nevázané jakoukoli snahou po pravdivosti nebo pravděpodobnosti: jiné temné stavení jest hned „náhrobkem“ a sice náhrobkem jakéhosi mythického „zapomenutého reka“ a tímto novým směrem řítí se hned *bezuzdná* obraznost a navazujíc na postřeh doutnajících odlesku měsíčního, proměňuje jej ihned v skutečný zář a oheň a ve smyslu mythické a heroické poesie pohřební přímo v žertvu zažehlou „*tajemnými duchy*“. Jak zvukové a hudebněharmonické zřetele jsou v této tvorbě *prius* a jak určují a řídí logiku obrazu a výběr představ, dá se přímo hmatati v tomto passu z „Kláštera sázavského“ (str. 276): „jasně již sem tam míhaly se hvězdy po hlubokém modrošerém nebi a *plačící paprsek jejich poletoval po dalekých lestech i po nízkém hustém křoví pobřežních strání*“. Druhé věty a zejména jejího smělého obrazu „*plačícího paprsku*“, jistě plných melodického a melancholického kouzla, ale zcela irrealné hodnoty pozorovatelské a zkušenostní, sotva by se byl autor odvážil,

kdyby mu nebyla zatanula na mysli bohatá aliterace na *p* založená, která nese tento celý slovesný útvar, vyjímá jej z běžné realistické pravděpodobnosti a vynáší jej přímo v oblast absolutní krásy umělé.

Jak naprostá jest svéprávnost a svézákonnost této imaginace, vidíš nejen ze složitosti a rozvětvenosti obrazů Máchových, nýbrž i z toho, že nejednou způsobem stejně smělým, jako jemným mísí metaforicky a harmonisují spolu dvojí oblast psychickou. Tak oblast zrakovou a oblast sluchovou resp. citivě-hmatovou v obrazech jeho: „Již bylo jasné jitro, a papršlek bílého dne *zavíval* škulinou v jeskyni“ (str. 142) — zavíval jako vítr — nebo „Hluboko zahrabané srdce obklopilo hluboké ticho, a hluboké *ticho* sídlilo na *umírajícím papršku* slunce nade řiší smutku“ (str. 229) nebo v citovaném již obraze „*pláčící paprsek* jejich [hvězd] poletoval po dalekých lesích“; nebo oblast duševních dějů s oblastí nejměkčího a nejmelodičtějšího pohybu v nejlehčím mediu hmotném, vzdušném nebo vodním, tak v čarokrásném obraze také již citovaném a analysovaném: „Ústa jeho se nepohnula; ani v *nejtíšší šepot* nerozplouly se *myšlenky jeho*“.

Tato absolutní síla imaginační jest nejvlastnější statek Máchův; k těmto ryzím hudebně-harmonickým obrazům nenalezl Mácha vzoru ani v Byronovi, ani ve Walteru Scottovi, ani v několika prostředních románech polských, které snad náhodou četl, neboť obrazů obdobných nebo podobných v nich není. Jest třeba čísti až *pozdního* Chateaubrianda a hlavně Flauberta, abys se setkal s tímto rázem imaginace slovně-výrazové; až v „Salammbô“ a ještě více v „Citové výchově“ nalezeš tutéž magii hudebního slova, tutéž soustředěnost výrazu rytmicky sepjatého jako zaklínadlo, totéž spojení matematické přesnosti a určitosti s hudební zamlžeností a teskností, touž churavou touhu, vysloviti nevyslovitelné a zavříti v slovo poselství nadhmotné a nadsutečné, touž hašišovou rozkoš halucinační, totéž kouzlo odhmotnění; jen u Flauberta nalezeš podobné obrazy „ultra fialové“, zahrané ne již na strunách vzdušných, nýbrž přímo etherných.

Próza Máchova není doceněna posud. Vidím a cítím všecky její nedostatky, osoby konstruované z protikladů, osudovost abstraktní a vnějškovou místo konkrétně psychologické, nestylovost, která

klade pitvornost a komičnost nezprostředkovaně vedle krásy a tragiky — ale i tak a přes všecko: jsou to zlomky nádherné kyklopské stavby, a celejší a srovnanější budovy pozdějších českých děl prózových stěží dosahují jejich mohutnosti a jejich monumentálního pathosu. Básnické úkoly, které si tu kladl Mácha, byly v jeho věku a v jeho době opravdu nadlidské: postavit vedle sebe dva roztržité titany a každého jinak zmrzačeného, Václava a kata, povahy založené k věcem největším a zrazené vnitřně i vnějškově nebo zbasnitii tragedii muže, jenž provinil se tak těžce na svém synovi a třech ženách jako Valdemar Lomnický z Borku v „Cikánech“, nebo posléze vztýčiti amazonku trpící zhrzenou láskou a žárlivostí jako jest Johanna v „Karlově Týně“, to jsou koncepce, o nichž se ani nesnilo českým vrstevníkům Máchovým, koncepce, které volaly po Kleistovi nebo po Dostojevském. Zde *musil* roztržiti se Mácha, zde *musil* podlehnouti — a sláva jeho jest v tom, že podlehl tak čestně, mužně a velce, jak právě podlehl. Zde *musil* ztroskotati se na vnějškové dialektice, zde nemohl dosáhnouti ani toho chvilkového a dočasného smíru, jehož dostoupil ve svých verších: tak hluboce rozeklané stály zde proti sobě spory vnější i vnitřní, tak temná a bezedná zela mezi nimi propast.

A významné jest, že právě zde, kde byl svár živelů vnitřních i vnějších největší, projevila se tak mocně Máchova absolutní síla imaginační, jeho obrazivost slovně výrazová, ryze básnický a umělecký dar jeho harmonisace slovné a větné. V jeho veršovaném díle převládá živel rytmickotektonický, v próze naopak živel melodický nebo lépe harmonisační, živel, který nazvati dekoračním bylo by hrubým omylem a zneuznáním jeho rázu a jeho skladby, živel, který jest právě tak podstatnou a bytostnou složkou dualisticky tvůrčí duše Máchovy, jako živel rytmickotektonický, druhým, stejně nutným a stejně oprávněným křídlem tohoto Ariela bouří zmitaného a bičovaného a ubíjejícího se o skaliska temné české soutěsky. Pravím: ve veršovaném díle Máchově *převládá* život rytmickotektonický; tím nepravím tedy, že jest vyloučen z něho živel harmonisační; nikoliv, i jej nalezeš v něm, ale náleží mu místo podružné. Jako příklad tohoto absolutně imaginačního ducha ve verši Máchově, ducha,

kteřý vytváří obrazy samoučelné, umělecky pravdivé a platné mimo vnějškový svět, jenž podává k nim jen záminku nebo první náhodnou narážku, citují známou překrásnou apostrofu plujících oblaků ze třetího zpěvu „Máje“: „Vy, jenž dalekosáhlým během svým, Co ramenem tajemným zemi objímáte, Vy hvězdy rozplynuté, stíny modra nebe, Vy truchlenci, jenž rozsmutnivše sebe, V tiché se slzy celi rozplýváte, Vás já jsem posly volil mezi všemi. Kudy plynete v dlouhém dálném běhu, I tam, kde svého naleznete břehu, Tam na své pouti pozdravujte zemi“. To jest obraz harmonisovaný a instrumentovaný hudby slovné, obraz téhož absolutního irrealního rázu jako byly obrazy, které jsem citoval a vybíral z románové a povídkové prózy Máchovy; obraz, v němž nevystihuje se jev skutečného světa postupem logicko-analytickým, ani nepostřehuje se zrakově nebo jinak smyslově, nýbrž v němž podává se za něj hudebně-harmonická rovnocmocina, samostatný symbolický útvar větný, jenž vytváří skutečnost znova po svých vnitřních zákonech ze samé látky slovné.

A ovšem vice versa i v prózovém díle Máchově žije a tvoří živel rytmickotektonický, ale není charakteristický pro tuto část tvorby Máchovy, poněvadž sám nedosahuje ani jejího vnějškového sjednocení a zcelení; tímto jednotícím mediem jest zde imaginace slovná, umění absolutního hudebně harmonického obrazu. Ono klene prchavé a vzdušné mosty duhové nad propastmi, jež nebylo možno přepnouti jinou klenbou pevnější; ono jednotí na chvíli v blaženém nezemském opojení hašíšovém žalostný a mračný „rozbroy světů“; ono vyvažuje svým duchovým kouzlem tíhu vášní, hmoty, tmy a zoufání. A jako Flaubertova síla imaginace slovně výrazové projevila se nejceleji a nejvitězněji v „Citové výchově“, v tomto díle o sujetu měšťácky kalném a všedně trudném a pustém, v němž nejhlubší byl rozpor mezi básníkem a umělcem, ideálem a skutečností, látkou a stylem, stejně a po témž paradoxním zákoně kontrastovém Máchova absolutně tvůrčí obraznost verbální hýří nejvíce v „Křivokladě“, v „Cikánech“ a v několika zlomcích prózových, v nichž s největší naléhavostí a mučivostí nakupily se na sebe a vklínily se v sebe nevykoupené rozpory vnější i vnitřní.

Básnické dílo Máchovo jest tedy prostoupeno celé dualismem sporů a protiv, dialektikou vnější i vnitřní, koncepce i stylu, látky i výrazu. Dualism tento odkázal k harmonisaci vyšší a vyšší, jemnější a jemnější a vroučnější a vroučnější Mácha svým nástupcům a dědicům, svým „učencům“, jak praví ve své sebevědomé apostrofe domácích sudiců: „Aniž křičte, že vám stavbu bořím“¹; byl to odkaz celého duchového výboje moderní české poesie, odkaz života i smrti.

Ale ku podivu: větve a pruty, které vázala silná pěst Máchova, byť jen vnějškově a jen na chvíli, rozrostly se následovníkům v samostatné protichůdné kmeny. V tom byl ovšem jen důsledek nutnosti vývojové a jejího rozlišujícího zákona. Ale že nenašel se již tvůrčí duch tak silný, který by dokázal ve své době a ve svém díle toho, čeho dokázal šestadvacitiletý Mácha v tvorbě své, totiž aby objal a spojil, byť na chvíli, tento temný var a svár sil jako mohutná amfora krásně klenutých boků a neroztrhl se jím, aby slil, byť jen na minutu, tyto všechny hřbety a propasti v jedinou hladinu okeánské síly a veleby, v níž by se účastnily země i nebe, peklo i ráj stejným dílem, to jest již český osud básnický a bezděčné dosti učinění Máchovu velkému stínu.

1 - Básně bez nadpisů a zlomky: 2.

Pro dílo Boženy Němcové má literární historie česká pevnou formuli: říká se o něm, že stojí na přechodu od romantismu k společenskému realismu a že rozhoduje vítězství tohoto nad oním. Takovéto všeobecné formule mají jistě mnohou výhodu, ale neunikají také vážnému nebezpečí: jsou tak všeobecné a syntetické, až se stávají lehce frázi. Jsou jistě nutné v naukové a vědní ekonomice; jsou nutné, aby vystihly určitý moment ve vývoji literárních směrů, proudů a ideí, ale básnickému dílu, básnické duši a organizaci nebývají obyčejné právy. Ty žádají si pravidlem jemnějších a subtilnějších method, aby byly vystiženy v tom, co ustavuje jejich jedinečnost.

Sedneš-li na příklad s touto všeobecnou formulí v hlavě k sebraným spisům Boženy Němcové a dáš-li se do jejich četby, protíráš si záhy zrak a vymaňuješ se zároveň ze zaklínací síly této formule. Vidíš záhy, že dílo její nekryje se s touto formulí; že leží více mimo proud a tok všeobecných ideí literárních, než se zdá literární historii a než toho připouští; že jest i více snem i více lékem a hrou, než posud tušila.

Dílo Boženy Němcové souvisí svou genezí s jejím životem zvláště, nezvykle důvěrným způsobem; ne ovšem se životem vnějším, nýbrž s životem vnitřním; s životem sensibility své autorky; s životem vznětů, citů, tuch, snů, přání, doufání i vzpomínek. Život Němcové byl nade všecko pomýšlení trudný, strastný, bolestný i pokořující; zmařený a obětovaný vlastně od chvíle, kdy se provdala. Její tvorba literární a básnická byla jí těšitelkou v tomto životě a vykupitelkou z jeho nejhorších muk; dobrou vílou, která ji uspávala hla-

dovou a vysílenou a budila ji ráno vši pravděpodobnosti navzdory osvěženou a důvěřivou, hotovou nésti své nadlidské břemeno o nové křížové zastavení dále. Plnila jí ten úkol, který plní jinému ubožákovi nižší a méně jemné struktury duševní víno, tabák nebo jiné stimulanty: přenášela ji přes tíhu života a přes trud času; dávala jí na chvíli zapomínat na všecku bídu hmotnou a na všecku strast mravní; přenášela ji ve svět čistší, lepší, harmoničtější, ušlechtlejší a dokonalejší, než byl svět skutečný, a dávala jí žiti jiným intenzivnějším a volnějším životem, než byl její spoutaný a zotročený život empirický. Přesto, že psala na výdělek a že práce taková bývá spisovateli nucenou robotou, byla jí proti vši pravděpodobnosti dobrodiním, lékem i hrou: podávala jí klíče k ztracené lidské kráse, svobodě a důstojnosti.

Takováto tvorba, rozumí se samo sebou, má jiný ráz než tvorba, kterou uskutečňuje se vláda intelektu nad hmotou nebo přeměňuje se v tělo a krev a vítězný sen tragický nebo mstný sen ironický. Takováto tvorba má ráz dobrodružně pohádkový, teple vděčný a oddaný; hebece přitulný a snově naivní; taková tvorba jest sama měkká přichylnost a pokorná důvěra v Boha, ve vesmír, v přírodu, v osud lidský. Taková tvorba jest lékem autorovi a touží býti lékem i čtenáři. Takováto tvorba jest nesena sympatií ke všemu, co žije, a hlavně soucítěním se vším, co trpí; musí-li viděti již hoře, trud, strážení a utrpení životní, nazírá je jako jakési provisorium, jako cosi, co jest uloženo jako zkouška sudbou nebo prozřetelností člověku, jako očistný prostředek a zkušební kámen lidského srdce; nezná a nechce znáti kořeného a zásadního zla imanentního, poněvadž zhroutila by se pod jeho tíhou.

Takové jest dílo Boženy Němcové. Nepřepíná a nestupňuje poměrův a struktury skutečného života v děsivou grandiositu a monumentální výsostnost nebo horečnou vytřeštěnost, jak to činí vesměs dílo velikých realistů západních i východních, Balzaca, Flauberta, Dostojevského; naopak: přezírá skutečný život, přenáší se přes něj, popírá a nahrazuje jej čímsi, co jest sice stvořeno z jeho látky, z jeho prvků a živlů, ale ne k jeho podobenství: snovým surogátem, snovým korektivem, snovým postulátem.

Všecko dílo Boženy Němcové jest pohádka vypravovaná měkkou, dobrou a bázlivou obrazností zmučenému srdci, toužícímu po lásce, jemuž svět a život podává houbo namočenou v žluči a octě; ukolébavka zpívaná tomuto srdci, které tak těžko usíná a ve snu ještě přerývaně vzlyká jako zbloudilé dítě.

Na celém díle Boženy Němcové leží teplým odleskem tento fabulistický pohádkový červánek, pohádkové kouzlo a pohádkový dech a pel stvořený pro léčivou potřebu tohoto srdce zmučeného a zděšeného tvrdou a surovou skutečností.

Svět v díle Boženy Němcové jest jiného ustrojení než svět skutečný; jiná, mravnější a volnější mechanika v něm vládne než ve světě skutečném. Lidé sdružují se v něm snáze a důvěrněji než ve světě skutečném; uzavírají přátelství a pobratřují se mnohem rychleji než v běžném životě a jsou svým svazkům mnohem věrnější, než bývá v empirii. Jsou typické pro Němcovou básničku přátelství a láska lidí oddělených od sebe vysokou zdí rozdílů společenských, cizích si rodem, prostředím a výchovou. V „Divé Báře“ na př. žijí v důvěrném přátelství vzdělaná farská slečna a pasačka obecního stáda; „Baruška“, vesnické děvče, sloužící několik měsíců ve velkoměstě, provdává se za městského šviháka a nadaného malíře a ovšem manželství to jest šťastné a Baruška jest záhy ozdobou nejvybranější společnosti; v „Chýži pod horami“ zamiluje se naráz pražský doktor a šlechtic do slovenské dívenky pod Ďumbierem a, rozumí se, šťastně: nalézá v tomto „přírodním dítěti“, co schází městským slečnám: zlaté srdce; v „Pohorské vesnici“ hraběnka Březenská nepohrdá radou staré báby a comtessa Jelenka jest důvěrnou přítelkyní vyšivačky Dorly, její vnučky; „Babička“ jest skoro důvěrnici kněžninou a zasahuje jako malá prozřetelnost do osudů lidských: dopomáhá k vytouženému štěstí ohroženým milencům, Kristle a Mílovi, a pomáhá dokonce rozjasnit zachmuřený erotický osud komtesy Hortensie . . .

Rozumí se, že ve světě takto ustrojeném přicházejí čestní muži jako forman Hájek, „dobrý člověk“, vždycky právě včas, aby vysvobodili ohrožené dívky z objetí vilných násilníků, a že v takovém světě obratem ruky stávají se z rafinovaných svůdců kající a oddaní milenci

a vzorní manželé („Baruška“). Rozumí se také samo sebou, že v tomto světě jest zrada cosi velmi řídkého a že se jí dopouští — a to jest charakteristické — jen člověk vysokého společenského postavení, člověk kulturou pokažený: kníže Robert na vesnické krasavici Hedvice. A rozumí se, že unikne i trestu, neboť v tomto světě není msty; v tomto světě se odpouští. Odpouští Hedvika, a když Fricek chce se vrhnout na knížecího svůdce, zadrží jej Johanna a sedlák Burckhard pronese sentenčně, co smýšlí o mstě i básníka: „Bůh soudí: on vidí, kdo koho šidí.“ („Dvě sestry“).

Tento básnický svět Boženy Němcové jest zabydlen většinou bytostmi krajně obětavými, družnými, ušlechtilými nebo jadrně krásnými. Andělskými dušemi v mrzáckých tělech, jako je trpaslice Rozárka, které trpí a obětují se mlčky, bez reptání, životelkami svých zbídačelých rodin a obezřetnými, pedagogicky taktními zachránitelkami chátrajících mladíků, „služebnicemi lásky“, „neúnavnými křesťankami“; šlechtnými chudasi, jako jest Jakub Halina z „Chudých lidí“, kteří svým trýznitelům oplácejí zlé dobrým, žijí jako žebřáci, starají se o své blbé sestry a dávají své úspory věnem dcerám svých zbankrotělých někdejších továrních utiskovatelů a vyssavačů; soucitnými a pitoresknými krejčičky Sýkory, kteří — u „kopy raků“ — ujímají se ochotně cizích siroteků, ačkoliv mají sami tučet dětí vlastních, a pohřbívají vlastním nákladem nespřízněné mrtvoly; měkkými bezbrannými snivci, jako je drotar Jano v „Podhorské vesnici“, kteří chodí světem za těžkým výdělkem, aby zaspořili sestře na věno, mají umělecké touhy a aspirace, zbožňují němou oddanou a vzdálenou láskou krásné komtesy, dávají se zasáhnout zbloudilou lupičskou kulí a umírají v tomto choulostivém qui pro quo za své hraběcí pány. Nebo rozkošnými jadrnými hochy a dívkami, jako jest přestrojená Karla nebo divá Bára, tato věrná a obětavá družka své farské slečny a přitom zase malá prozřetelnost, která jí opatří jejího doktora za muže, opravdovými lidmi plein-airovými, jak měli celou sympatii Boženy Němcové, její nejmilejší a nejzdravější a nejslunnější typ; z něho jsou, rozumí se samo sebou, hlavní milenecké dvojice jejich dvou největších skladeb slovesných, poněkud monotonní Kristla a Míla a diferen-

covanější Dorla s dobrým divochem Pavlem. Nebo posléze lidumily z profese, osvícenými a vlasteneckými šlechtici a šlechticnami, kteří jako hrabě Hanuš, hraběnka Březenská a komtesa Jelenka mají životním cílem hospodářské i osvětlné povznesení svého lidu, poučují sedláky radou i skutkem, starají se o své poddané, zachraňují sirotky a vybavují nevěsty, dávají zařizovat své zámky jen domácím řemeslníkům a mnoho a obšírně hovoří vespolek o výchově dívčí a povznesení ženinně, o jejím úkolu v národě i společnosti, o vzdělání řemeslnictva, o pokroku zemědělském, o lidovém kroji a vkusu, o souladu stavův a vrstev společenských.

V tomto světě jest velmi málo opravdového zla, které by sedělo ažrané v lidském srdci a dalo se vyjmout z něho jen s jeho kořeny. Zlostníci Němcové bývají tak trochu hastroši a bývají zde také jen proto, aby byli repousoirem dobrých nebo nevysokou překážkou k jich cílům. Jest snad jediný prokletnější zlosyn v díle Boženy Němcové: proradný podloudník, pomluvač a svůdce Sršán v „Pohorské vesnici“. S tím souvisí i, že Němcová, kde se to hodí, obrací hřišníky; tak v „Zámku a v podzámčí“ změni se marnivá, malicherná a zlobná paní Skočdopolová v paní dobrou a osvícenou, která se zbavuje parazitné čeládky, váží si poctivého služebnictva, napravuje staré hřichy.

Němcová věřila v přirozenou dobrotu lidského srdce a dala této své optimistické víře výraz v krásné episodě, v níž krkonošský myslivec Beyer vypravuje o krajanu-vrahovi, kterého navštívil v žaláři, aby zprostředkoval po případě jeho vzkazy. Vrah vysvětluje, jak se stal zlým člověkem: vlastní bezcitná rodina, lidé, milenka učinili z něho, čím jest nyní. Ani teď není však zvrhlý; vzkazuje pozdrav starému smrku, pod nímž dlouho spával a jemuž žaloval svou bídu. Lidé, žijící v důvěrném styku s přírodou, jsou Němcové lidé dobří; jejich sprostné duše jsou celé, nerozpoltěné a šťastné; mají nezkažené srdce, jež dovede lišiti mezi dobrem a zlem. Příroda jest Němcové veliká ozdravovatelka z kulturní bídy; v ní jsou věčné prameny nejen zdraví, ale i křivdy a práva. Rousseauovská utopie zaléhá svým echem do jejího básnického snu a dává mu lehynký spekulativný nádech. Ale

realism? Měři-li se realism tím, jak dovedl vystihnout spletitost a rozvětvení zla ve vesmíru, jak vysledoval jeho hluboké kořeny a jak pojal jeho úlohu v dramate světovém, Němcová realistkou není.

V tomto životním pojetí jest erotická láska u Boženy Němcové projevem dobroty přírodní a tím mocností blahotvornou. Milenci Němcové, jak jsou sprostní a právě proto, že jsou sprostní, dovedou naslouchat hlasu přírodnímu, a proto druží se u ní rovné s rovným, ne ovšem ve smyslu společenského zřízení, nýbrž ve smyslu spříznění tělesného i duševního.

Němcová nezná typické moderní tragiky erotické, kdy dva lidé v sobě se mýlí a kdy vašeň rozchází se s láskou a zvrhuje se v nenávisť; nezná Erotu, tvrdého tyрана, jak o něm hovoří Sofokles v Platonově Státě, kde se blahoslavi za to, že zestaral a unikl tak z jeho otroctví; nezná lásky jako osudné a temné síly proticivilisační, která v básni Lucretiově pod tvrdé jho spájí těla milenecká a v tolika moderních básních od Racina do Swinburna rozvrací obce a rodiny, zbrojí zradu a šíří šílenství a smrt všeho druhu; nezná děsu a hrůzy z lásky, které vedly básníky renesanční k pojetí osvoboditele Antierota; netuší nic z ironické lsti a rodové lécky Schopenhauerovy. Její pojetí lásky jest primitivně důvěřivé, naivně optimistické: láska jest cestou k štěstí, k rozvíti všech darů přírodních, tělesných i duševních, mostem k harmonii mezi oběma pohlavími.

Láska u Boženy Němcové má často moc zušlechťující a třibící charakter lidský. Tak v „Barušce“ proměňuje malíře-svůdce naráz v rytířského milence a ušlechtilého manžela; divokého a vášnivého Pavla vysvobozuje z tenat Sršánových vedle přátelství k Petrovi láska k Dorle, jako erotický cit k Veronské Mariettě ničí v Jakubu Halinovi pomstychtivost a učí jej utěšovat se v práci, modlitbě a odpuštění („Chudí lidé“). Jen jednou nebo dvakrát pojala Němcová lásku jako moc démonickou, která vhání v hanbu, šílenství a smrt: v erotickém oblouzení Hedvičině v „Sestrách“ a hlavně v erotickém očarování Viktorčině v „Babičce“. Ale Viktorka zůstává episodou a klesá postupem románového děje v cosi, co nestojí příliš vysoko nad dekorací. Vedle této lásky démonické, která jest podřadnou výjimkou v díle

Němcové, dala by se uvést ještě láska elegická, kterou trpí ušlechtilí snivci a dobráci, drotar Janko a chasník Petr v „Pohorské vesnici“.

Božena Němcová jest básnířka sbratření lidského a láska jest jí jen jeden případ tohoto všeobecného mravního zákona. Němcová byla bytost všemi svými kořeny a pudy nadobyčejně a nevšedně družná; byvši neschůlněkrát zklamána, věří vždy znova a znova v bratrství lidské duše a tiskne v objetí každého, kdo se jí přiblíží. Její listy přetékaají důvěrnostmi, její život jest rozbodán zklamáními a omyly citové sympatie; jimi žije a na ně umírá. Asi v pěti pracích svých — a jsou mezi nimi její dvě nejlepší a nejrozměrnější díla — přetvořuje tuto základní žizeň, touhu i muku, radost i utrpení své duše a svého srdce s větším menším uvědoměním v zákonost umělecké myšlenky komposiční, v mravní postulát a někde přímo v sociální tendenci.

„Chýže pod horami“ jest beletristická hříčka, ale hříčka programová; jest sehrána na thema sbratření československého, které se tu stává básnickým tělem a básnickou krví ve sňatku pražského doktora a slovenské dívčiny.

„Babička“ jest cele inspirována touhou krásného a všestranného soužití, soužití venkovanů mezi sebou v rodině i v obci, soužití lidu s panstvem, soužití člověka s přírodou, soužití člověka s Bohem. Je to idylická báseň, plná přitlumené melodické něhy. Její dynamické napětí není veliké, její harmonie nepřekonává velkých disonancí, ale teplá pokojná odpolední záře slunečná dříme na ní blaženým výlevem. Nazývají-li Indiáné kteréosi americké jezero „úsměvem Velkého Ducha“, přísluší tento název i „Babičce“: jakýsi odlesk božího úsměvu leží na této knize melodickým popraškem. Lidé bratří se zde s lidmi, kněžna a mladá komtesa s prostou stařenou — není přehrad původu a postavení mezi nimi. Lidé žijí tu v míře a v lásce s přírodou, jsou jen jejím zušlechtěným a zjemněným pokračováním a stupňováním; a není neštěstí lidského, jehož by nedovedla příroda, ne-li vyhojit, alespoň zmírnit nebo dekoračně zladit do svého orchestru, jak ukazuje případ šílené Viktorky, která se stává nakonec jakýmsi filosofickým *mimikry* přírodním, když hyne v bouři bleskem pod srostlými jedlemi, kde se ukryla. Všichni dobří lidé u Boženy Němcové

vé jsou přirození, milují přírodu, žijí s ní a v ní, soucítí s ní; v první řadě ovšem babička sama: v ní zasnoubila básnířka s tím libezně naivním optimismem sobě vlastním v harmonii ducha přírodního s duchem křesťanským. Neboť láska k přírodě vede u Němcové vždycky k víře ve věčnou dobrotu, v princip věčné harmonie, v laskavého Boha. V lásce k přírodě i k bližnímu poznává člověk svou sílu i své meze a učí se pokorně skláněti se před vyšší vůlí. Štěstí není u ní nic než osud pokorně přijímaný a tím proměňovaný a povyšovaný v mravní dílo vlastní duše.

Harmonie, harmonie, sbratření, sjednocení — tak zní a touží to z každé stránky Boženy Němcové. Není rozpolcení v jejich lidech a tím dílu jejím uniká základní akord moderní tragiky. Instinkty jsou u nich vyrovnány s reflexí, vůle s obrazností, city s rozumem, duch s vesmírem i Bohem. Jen protože jest takto zladěná a celá, může se odvážiti babička toho, čeho se odvažuje, jak říká, „s pomocí Boží“: zasahovati jako malá prozřetelnost v osudy lidské, nejen státi pevně na své postati, ale vkročiti na chvíli i do cizí sféry a více ještě: vrátiti se z ní do sféry vlastní neporušená, nezmalichernělá, neodcizená. Tomu říkám příklad veliké, klidné, sladké i statečné moudrosti, jež má tvářnost skoro goethovskou; a dala nám jej jaksi mimochodem pravnučka Rousseauova a předala nám tím v ušlechtilé formě lepší jeho část: hrdost duše lidské opravdu volné a statečné v lásce boží.

S krajním uvědoměním až tendenčním vyzpívala a žel místy i vypovídala se ze své touhy po sbratření lidském Božena Němcová v „Pohorské vesnici“. Vzájemná láska vysokých i nízkých jest tu jakýsi úkol přímo uložený, na jehož řešení pracuje se s horlivostí právě programovou. Spolupráce šlechty a lidu na prospěchu rodného kraje; sbratření Slováků a Čechů v dělném životě a světě; vzájemné povznášení se a zušlechťování jednoho pohlaví pohlavím druhým, jedné vrstvy společenské vrstvou druhou, jednoho kmene kmenem druhým — toť tendence tak široká a zevšeobecňující, že zatlačuje místy jedinečnost charakterů a typů, právě básnickou, a stírá jejich obrysy v mlhavost ideálních příkladů nebo schemat.

Programová tendenčnost tato stupňuje se ještě v „Zámku a v pod-

zámčí“ a stává se zde kritickou místo básnickou a skresluje tím místy povážlivě tuto práci; jest charakteristické, že zde Němcová operuje satirou, výrazovým prostředkem jinak cizím jejímu duchu, třebaš satirou velmi prostoduchou a dobromyslnou. Zde jest nejvíce problémovosti sociální i — problematičnosti umělecké a básnické. Trojí společenská vrstva jest zde položena vedle sebe a proti sobě: zbohatlé měšťácké panstvo, parvenuové, pitvořící se po šlechtě opravdové; obmezené, urputné maloměšťáctvo zatuchlého rozumu a zlobného srdce; podruhově a podruhyně, panský lid dělný. Rozdíly a rozpory sociální vyrovná i tu bliženecká láska křesťanská, které vede krejčíka Šýkoru, a osvícená filantropie starého zámeckého lékaře.

V pátém díle, v „Chudých lidech“, jest to chudoba sama, která očišťuje duši lidskou, pokorně ji přijímající, vede ji k plnění nejčistší lásky křesťanské a vynáší ji i nad ni na křídlech enthusiasmu v ryzí odosobení. Jakub Halina, který se odměňuje továrníku Martoňovi za to, že mu umožnil otce a jej dal odvést na vojnu, tím, že ze svých úspor obvěňuje jeho dceru Florinku, byl by snad fantom, nebýt jemné invence básničiny, která tento zázrak sebeodříkání teprve umožňuje a činí pravdivým láskou erotickou: Jakub miluje tuto tichou, skromnou a krásnou dívku.

Božena Němcová měla, jak vidno, silné citění náboženské, třebaš nebyla spekulativný talent náboženský. Její Bůh není Bůh myšlenkové a mravní tragedie, není to dramatický Bůh ani Michelangelův, ani Pascalův, ani Kierkegaardův; jest to nejspíše ještě Bérangerův „Bůh dobrých lidí“, ale slovansky prohloubený, bez příděchu šosáctví a tichošlápství, jemuž neunikl francouzský písničkář: Bůh Otec, Bůh vyrovnatel, Bůh sám sestupující k člověku a povznášející jej. Jak charakteristický pro toto pojetí jest překrásný hymnus prózou v „Pohorské vesnici“!

„On, jenž sčítá prach semene bylinového i písek v moři, jenž stejně bdí nad snem dítěte u prsu matčina, jakož nad vrahem na galeji přikovaným; jehož dopuštěním se stává, že bouře tisícileté stromy podvrací a slabý štípek jen ohýbá, staleté budovy, díla umění lidského, v okamžení v niveč obrací a chaloupku slimáka nepokazí; On, jemuž

nic malé, nic velké, jehož mocnost a divotvornost se zobrazuje v jediné kapce vody, jako v celém ohromném moři; On, jenž drží osud králův i žebrákův ve své ruce, jemuž dítětem sluje Paria opovržený i kníže vznešený, obyvatel ledných hor i požehnané Arabie, divoch i vzdělanec; On, jenž pokřtil všechny svoje děti jedním jménem „Člověk“, jím vespolek se zvat a za svaté je mít káže; On, jenž rozumí každé vroucí modlitbě, která vychází ze srdce Člověka: On Jediný, Otec náš, Tvůrce všehomíra, jenž od věkův byl, jest a na věky bude, Bůh veliký, mocný — *Bůh milosti setře slzu s lící utýraného člověka.*“

A tomuto rázu její inspirace básnické odpovídá i technická metoda jejího díla. Umění její jest prostě přímé, naivní, srdečné a melodické; jak jest cele nezáludné, zná jen líčení a přímou charakteristiku. Její umění jest umění ryze citové: sympatií budit sympatii. Vyhovuje svou primitivnou dobrotou nejvíce Tolstého definici umění jako náказы: cítí a dává cítit. Rozezvučuje melodicky své figury a tato melodika zaplavuje čtenáře a nutí jeho nitro k souznění. Její lidé často sporně, pochybeně a povrchně myslí, ale cítí vždycky správně a rozhodně a jednají vždycky jasně a určitě. Nebyla genius dramatický; neobsáhla rozporů moderního člověka, nesledovala vzletu jeho obraznosti, nevážila jeho bídy, nezměřila jeho pádu, nevyzkoumala jeho síly; nepronikla k mezím žádného z jeho rozpětí a nepohybovala se na jejich ostří. Podala jen jeho střední polohu, ale její píseň má svou opravdovou ryzí a čistou vnitřní melodii; a jest proto básník a celý básník, mladý básník mladého, citově svěžího, názorného a naivního lidu.

Její orgánem básnickým bylo srdce v užším smyslu, než bývá u jiných tvůrců slovesných. Toto srdce mělo své malé bludy, omyly, pošetilosti a trudy, jako každé srdce lidské; ale mělo i svůj velký enthusiasm, velkou víru, velkou touhu, hoře i vášeň nade vše svou velkou lásku. A tou nalezlo si svou dráhu i ve tmách a v mraze, tou utušilo a předjalo víc než jiní hrdí vrstevníci jeho svým intelektem a svou obrazností.

Nejkrásnější její díla jsou básnické protesty proti sobeckosti a malodušnosti tohoto světového ustrojení a životního pořádku; lámou svým entusiasmem hranice, odplavují překážky, trhají meze, aby

krev Lásky mohla volněji tepati a bítí, prochvívati i opijeti organism. Její díla postulují lepší, volnější, čistší a krásnější svět, než jest svět dnešní. Její díla představují a obměňují život a dobásňují řád společenský a světový v laskavou harmonii.

Kolem ní byl mráz, tma; v ní bolest, muka, zoufání. Ale srdce její zpívalo přece svůj kladný ideální protest, postulovalo všecko, čeho nebylo ve skutečnosti: lidství, krásu, bratrství, volnost, harmonii, spravedlnost, soucit, lásku i Boha.

Krásným sladkým paradoxem s rozkošnou tvrdošijností opravdu básnickou a všemu navzdory soudilo její srdce:

*If Winter comes, can Spring be far behind?*¹

1 - Když Zima přichází, což může býtí Jaro daleko za ní? *Shelley: Ode to the West Wind.*

Svatopluk Čech

Co bylo nejlepšího v uměleckém charakteru Čechově, projevilo se nejplněji v jeho prvních skladbách epických, napsaných v létech sedmdesátých a na počátku let osmdesátých: v „Adamitech“ (1873), v „Andělu“ (1874), v „Čerkesovi“ (1875), v „Evropě“ (1878) a ve „Václavovi z Michalovic“ (1880). Nejedno z těch děl znamená na svou dobu ne-li celý umělecký čin, alespoň úctyhodný náběh k němu. Žádné z těchto děl není jistě dokonalé a celé; mají leckterý kaz, leckterou naivnost v koncepci, nejsou někdy docela domyšleny v celkové kompozici i v psychologické malbě figur — a přece a přes všecko: mají cosi, co schází pozdějším pracím Čechovým, korektnějším snad v lecčems: jakýsi rys geniality, odvážnou smělost vrhu, opravdovost inspirace, neustydělý posud básnický žár. Neboť osudný a často pozorovaný zákon osvědčuje se i na Svatooplukovi Čechovi: dílo jeho, jak získává na populárnosti, tak trátí na hodnotě umělecké a básnické. Pozdější jeho práce přinesly do literárního charakteru Čechova ještě nejednu složku časovou a místní — zpřizvučnily jeho panslavistický romantism, politickou tendenčnost, liberalistické humanitářství — ale stačí srovnat jen jeho „Slavii“ (1882) s „Evropou“, „Dagmar“ (1883—84) s „Václavem z Michalovic“ a třeba i dost již ustydlou a ne právě vysokým letem nesenou idylu „Ve stínu lípy“ (1879) s „Václavem Živosou“ (1889—91), prací číže epigonskou a akademicky archaistickou, aby bylo patrné, kolik ztratil Čech postupem času síly básnický tvořivé.

V „Adamitech“, v „Evropě“, v „Michalovici“ jsou všechny podstatné složky uměleckého charakteru Čechova; v nich jest i napovědě-

no jeho místo ve vývoji naší poesie; v nich jsou i, ač jsou díla ta jeho díly vrcholnými, obsaženy meze jeho vlohy a síly. Z nich jest již patrné, že Čech jest spíše malířem slovesným než básníkem, více idylikem než epikem, spíše rétořem než myslitelem.

Není náhodné, že jeho umění *slova* vyznělo nejplnější fugou, všemi rejstříky ve „Václavovi z Michalovic“: Čech byl právě více malíř slovem než básník, spíše umělec popisný než přísný epik, a této vloze přála nejpohodlnějšího rozvíti tato látka z *jesuitského baroku*; na jeho barevnou fanfáru odpovědělo a rozhlaholilo se plesně, kolik bylo v Čechovi ze slovesně popisného talentu: popisy jesuitských chrámů, refektářů, zahrad, skvělých hostin, obřadů, církevních slavností, celé barokní Prahy jsou — podivnou ironií naprosto ne náhodnou — nejlepšími uměleckými stranami v díle básníka-oslavovatele husitství. Vlastní epická kostra jest docela konvenční román, nelišící se v ničem podstatném od kteréhokoli šablonovitého románu mladého alumna, zmítaného mezi smyslnou láskou a duchovním povoláním nebo jiným posláním — ale tato kostra není opravdu ničím víc než více méně náhodným lešením pro umění popisného slova.

A tak tomu jest u Čecha vždycky: hlavní věci jsou u něho těžké a obšírné popisy, které volí za svůj předmět dosti indiferentně jednou hlavu lidskou, posazenou na tuhém krajkovém límci, a po druhé třebaš krumplování záclony nebo třásně roucha, ostruhu na rejtarské botě nebo jílec meče nebo krásně vyřezaná dámská nosítka, obsáhlá přirovnání, rozpředená přes řadu veršů, umně roubené a zdobně skládané řeči, slovní turnaje a potyčky. Před nimi ustupuje všecko v pozadí: vlastní stavba básně, psychologická kresba a malba charakterů, rytmus vášni, proud dějový, peripetie dramatické. Důraz leží na *slovesném dekoru*; byl-li kdy v české poesii *estét*, byl jím Svatopluk Čech! Talent jeho jest právě mnohem víc popisný a malířský než básnický, než epický, a každý talent hledá a nalézá si pudově potravu, která jej živí, pěstí, na níž může se nejsnáze rozvinout.

Kdo nerozumíš, srovnej „Václava z Michalovic“ třebaš se Zeyerovým „Zpěvem o pomstě za Igora“ (uvádím tuto báseň proto, poněvadž zde měl Zeyer staroruskou předlohu, *pravou epickou předlohu*,

kteřou dosti věrně sledoval) a pochopiš rozdíl mezi opravdovou epikou a popisně rétorickou poesíí, která má jen epické roucho. Jaké rušné, bystré, křepké tempo má „Zpěv o pomstě za Igora“ proti „Václavovi z Michalovic“! Jak výrazně jest všecko ustředěno na jedinou hlavní vášeň, která nese celou báseň! Jak všecko spolupracuje k jejímu cíli, který stojí, pevný a určitý, nepohnutě jako terč všeho! Jak střídme a stručné jsou všechny popisy, obmezené jen na nutnou typickou charakteristiku! Jak vystupují hlavní linie, které nesou stavbu básně! Jak nezabíhá se nikde do podružných detailů, jak v nich nikde báseň nebřeďe! „Zpěv o pomstě“ jest jakoby luk napiatý k výstřelu, eposy Čechovy jako řeka volně a líně tekoucí, rozlitá stále v několik ramen.

A stejně jest tomu v „Adamitech“. Jaké těžké myšlenkové konflikty srazily se v této básni! Všecky skoro sociální i morální otázky devatenáctého věku jsou zde předjaty; materialism střetá se s idealismem, komunism s touhou po svobodě a jedinečné nesmrtnosti, řada jiných sporů vklínila se do sebe — slovem chaos, který, zdá se ti, může působit svému tvůrci jen samé utrpení. A přece: jak jest tato trapná a temná látka vytěžena *rétoricky*, jak *jest spořádána rétoricky*! Přes nejtěžší nesnáze — jest tam mimo jiné i dumasovský problém, jak se očišťuje padlá dívka láskou — přenáší se básník s tak naivní a důvěřivou snadností, odbývá je tak povrchově! A vidíš náhle, že všechny ty myšlenkové konflikty, všechny ty zavilé záhady jsou zde nakupeny jen proto, aby daly básníkovi příležitost k řečnickým kontrastům a jiným figurám — tedy sub specie *malířské* a *malebné* estetiky. Tato husitská epizoda jest nazírána opravdu sub specie Makarta. Kdosi pronesl právě při „Adamitech“ jméno rakouského epika-malíře Hamerlinga, a věru včasně i místně: jest třeba jen dodat neinformovaným v literárních dějinách, že Hamerlingovy eposy poklesly valně v hodnotě u opravdové německé kritiky od chvíle, kdy vyšly . . .

V „Adamitech“ myslí se tak dekoračně, jako se dekoračně jednalo v „Evropě“ nebo v „Michalovici“. A později se i u Čecha stejně dekoračně *smiřují* duševní a směrové rozpory: sňatkem. Sňatkem překlene se rozpor mezi Ruskem a Polskou ve „Slavii“, této méně zmu-

žilé variantě „Evropy“, sňatek smíří konečně ve „Václavovi Živovi“ rozpory mezi idealistickým farářem a mladým materialistickým doktorem: „farská vila“, která se prostě strojí a dobře vaří, vyrovnává zde propasti . . . Ale zde jsem již u stinných stránek Čechových: u toho, kam vede antithese, je-li myšlena jen dekoračně.

Malba slovesná a rétorické pointy nedaly vniknout hlubším charakterotvorným žvlům ani do Čechovy prózy, často ne prosté gracie a rozmaru, a nedopustily, aby ji oplodnily v hlubší a silnější organism slovesný, který by dovedl vzdorovat první změně literárního vkusu. Češ-li dnes na př. jeho čtyři svazky *Povídek, arabesk a humoresek* nebo jinou pozdější drobnou prózu téhož rázu a téže úrovně, nemůžeš nevidět, kolik se tu obětuje na oltáři *feuilletonistické módy* běžné v německém novinářství let osmdesátých a devadesátých. Všechny osoby mluví velmi ozdobně, duchaplnicky a — stejně, jakýmsi abstraktně vybroušeným, salonním jazykem, plným blýskavých point a jiných řečnických fint; všude honba za tím, co se leskne, a tak uniká všude, co hřeje a co svítí; všude touha překvapovat a udivovat nečekanými obraty, sentenční povýšeností, šachovým důvtipem. To jest, pravda, vliv módy . . . Ale nežádá již sám pojem umělce a básníka, aby překonával módu a vymykal se jí? Jak draze zaplatil Čech tuto slabost, může vytušit literární znatel z některých drobných črt, jako na př. z rozkošné „Jablone“. V muži, který ji napsal, *byly* tvárné umělecké síly, které si zasloužily lepšího osudu. —

První epické skladby Čechovy ukazují i jeho místo ve vývojové logice naší poesie: Čech jest tu dědicem a uměleckým dovrшитelem a překonatelem byronisující básnické povídky Hálkovy: dosahuje toho, co tanulo na mysli Hálkovi, čeho však nedovedl dostoupiti při svých nevalných silách tvárných. Čech jest epigonským romantikem, romantikem z doby, kdy romantism rozkládá se všude v Evropě v realism, jako se rozložil v něj v Rusku a v Polště v mnohem mohutnějších básnických zjevech Puškina a Lermontova nebo Mickiewicze. Jenže romantism Čechův jest ještě mnohem více odmocněn, než byl romantism velikých básníků ruských a velkého básníka polského: vždyť jest o tolik mladší! Prošel již tendenčními snahami „Mladého

Německa“, prošel liberální revolucí r. 1848: jest to romantism úplně již odromantičtělý, romantism změšťáčtělý. Kdysi ve svých původcích tak aristokratický, vstupuje nyní do služeb dne a chvíle, horlí, bojuje a řeční, kde jeho děd zhrdal, pochyboval, proklínal nebo odvracel se a halil se do řízy stoické lhostejnosti. Čech vyznává se ve svých autobiografických vzpomínkách, že Byron jest nejmocnější dojem jeho mladické četby, ale co žije z Byrona v Čechovi, není mnohem více než maska a maska velmi již proděravělá . . . Je to Byron velmi nebyronovský, zbavený vši démonické aureoly, svého sarkastického pošklebku, své aristokratické chladnosti, uzavřenosti a výlučnosti, svého hrdého diletantismu i rozkošnického labužnictví: hrdý manfredovský vzbouřenec mění se nakonec v pokojného „hrdinu budoucnosti“, v trpělivého dělníka pracujícího, zatím ovšem ještě spíše slovem než myšlenkou a činem, na příští spravedlivějšího zítřka . . .

Jako Heine zpívá již sociální bídu a vzdor tkalců v buřičských písních, tak i Čech staví se rozhodněji a rozhodněji na stranu utištěných, pokořených a vyděděnců; a jako Heine váhá na rozcestí, i touže po socialismu a jeho říši spravedlnosti a rovnosti, i obávaje se jeho nivelačního egalitářství, vražedného snad i výsadám duchovým a tedy i poesii, stejnými pochybami jest zmítán občas Svatopluk Čech — ale rozhodnutí usnadňuje mu, že cítí se velmi vroucně synem národa pokořeného a chudého, u něhož boj o národnost jest jen formou a složkou boje sociálního. To jest zjitřený ideový i citový svět, z něhož rodí se vlastenecká, politická a společenská *chansona Čechova*, v níž jest dědicem Šolcovým, jako byl v básnické povídce dovršitelem Hálkovým. Sem řadí se nejpopulárnější, ale také umělecky nejpochybnější část díla Čechova: „Lešetínský kovář“ (1883), „Jitřní písně“ (1887), „Nové písně“ (1888) a „Písně otroka“ (1895).

Čech byl sedlák, potomek starého uvědomělého selského rodu, a všichni sedláci byli a jsou idylikové nevědomky, samým základem své bytosti: všichni sní sen věčného míru, kdy zlatá obilná vlna nebude již ohrožena kopytem válečného oře a došková střecha jiskrou z válečného požáru . . . I Svatopluk Čech byl do značného stupně takový selský idylik, optimista a utopista. „Arma virumque“ zpíval

starý epik, ale v Čechových eposech není ani mnoho bojů, ani mnoho mužů; Čech jest idylik, třeba se maskoval epikem. Idylická touha, rousseauovský sen o klidném životě, o souladě člověka s člověkem, se zvířem, s přírodou, s praduší světa kmitá se i nad jeho díly poměrně nejvzrušenějšími a nejponuřejšími, a jak básník stárne a jak jej unavuje život a jeho boj, tak roste a zdůrazňuje se tento vnitřní bytostný postulat Čechův. O rajském životě v pralese na zříceninách „starého řádu a mravu“ sní i sám kněz zmitané „Evropy“; ostrov prostřed Nežárky, na němž Adamité chtějí uskutečnit svůj sen o životě naprosté přírodní plnosti, která překonala všechny pojmy hříchu a nedostatku, měl by sloužit Utopia; v „Michalovicovi“ ďábelské pokušení, které nejprudčeji útočí na mstitelské poslání Václavovo, bere na sebe tvar vzdusné vidiny, idylického života s Ignacií na Rvenickém hradě; idyla vbíhá do „Lešetinského kováře“, do „Zpěvníku Jana Buriana“; „Václav Živsa“ jest nejen formálním pokusem o klasickou idylu, ale i přímým ospravedlněním návratu k selské přírodě od městské pseudo-civilisace; pozdější próza Čechova maluje znova a znova buď idylu vzpomínkovou jako zhaslý sen jedině pravého a celého života v dětské nevinosti, nebo idylu vytouženou, často s příchutí resignace a ne bez lehké melancholie umdleného horácovského „procul negotiis“; a idylická kontemplace, která vidí všude ve světě lad, jest i vlastní inspirátorkou „Modliteb k Neznámému“, tak vyrovnaných, tak řečnicku uhlazených a propracovaných, tak pokojných, jak není tomu příkladu u žádného opravdového básníka nebo myslitele náboženského, kteří všichni z hlubin zoufalství, slovem horečného tepu bojovali svůj boj o poslední posvěcující hodnotu života a smrti.

V této harmoničnosti, pro niž bývá obyčejně Čech veleben a slaven jako duch povýšený, jest vpravdě umělecké minus Čechovo: harmoničnost jeho není poslední rozvedení a vykoupení disonancí, nýbrž příliš dekorační, povrchové a optimistické vyrovnávání protiv. Optimismus Čechův nebývá mnohde dalekozrakostí, poslední jednotlicí perspektivou složek plně vyvážených a zhodnocených, nýbrž krátkozrakostí ducha podvedeného slabostí vlastních přání. Harmoničnost Čechova bývá často kupována za cenu charakternosti; jeho optimism

bývá podmíněn nedostatečnou znalostí zla a podceňujícím odhadem jeho síly; jeho liberální racionalism spokojuje se příliš často povrchem, nesestupuje k temným mocnostem a démonickým osudotvorným silám životním a strojím dialektické a řečnické hry tam, kde kryjí se propasti, nedotčené posud ani prvním paprskem světelným.

Na štěstí úzkostlivé umělecké svědomí Čechovo — a přísný a neúprosný soud nad vlastním dílem a opravdová pokora před nesmírností umění a poesie jsou ctnosti básnického nitra Čechova, jimž nelze se dosti hluboce poklonit — cítilo jeho tvůrčí mdlobu a slabost a snažilo se o korektiv: v satirické veršové povídce hledal a našel lék své pathetičnosti, svému optimistickému iluzionismu, svému důvěrnému humanitářství. Nevybavil se sice leckdy ani tu z jakési vágnosti a jindy jinotajnického pedantismu, které stíní i nejednu jinou jeho práci, ale přesto přiblížil se tu více než ve svých vážných skladbách epických záhadnému a rozkošnému podobenství života a smrti, dotknul se lehčím křídlem toho červánkového zlata, jehož ne vždy dovedl se dopnouti v dílech svého pathetického kothurnu. Nejrozkošnější z této skupiny „Báchorek veršem“, jak nazývá autor své ironické a humoristické fantazie básnické, jsou „Petrklíče“ (1884), nejhlubší beze sporu „Hanuman“ (t. r.), kus opravdové satiry, široké, volné, obzíravé a vpravdě básnické, nezúžené a nepokažené, až na některou výjimku, místní tendencí. Na několika jeho strofách leží dokonce cosi jako odlesk donquixotské melancholie, hořký a zatrpklý stesk marnosti, sebepoznání vystrizlivělého idealisty. Přes období s Heinovým „Attou Trollem“ vládá Hanumanem původní básnický duch; „Hanuman“ bude asi čten ještě, až již bude vrstviti se prach na nejednom pretenzionějším díle Čechově.

Vlastní tvárné a tvořivé básnické síly Čechovy nebyly zvláště silné. Neměl v značnější míře faustovský dar, hleděti do nitra svého i cizího a čísti v něm. Hruď jeho neobjímala ani nejhlubšího a nejtemnějšího hoře, ani nejšílenějších radostí, závratí, vzletů a extasí lidstva; byla omezena na polohy střední; zjednodušující a dosti vnějšková schemata nahražovala mu leckdy vlastní poznání života a jeho záhad. Nebyl psycholog-erotik ve smyslu Goethově nebo Leonardově: dosti

chudé a konvenční jest kouzlo jeho několika dívčích a ženských hlavicek, spřádáných stereotypně z týchž prvků touhy, oddanosti, snu a pokory. Pro dramatické a dynamické složky světa a života nebyl zvláště vnímavý; v žárovišti lásky pozemské ani nebeské nerozdmýchoval plamenů k novým obětem; zachytil z něho spíše vlídný odlesk a slib zdržlivého štěstí než vroucí svit a žár plamenné skutečnosti; nebyl z erotiků ducha ni srdce, kteří se sežehují na oltářích krásy a síly. Ze ženy zná jen dívku a to dívku odlišenou dosti chudě, lze tak říci, do pendantu plavé a smělé; ženy vyspělé, bytosti složité, záhadné, osudné, temné a mihotavé, sfingy a vlastní inspiratorky vši veliké moderní literatury, není v jeho díle — jako jí není ostatně ani v dílech generací mladších; Čech vyhnul se tomuto zkušebnímu kameni vši moderní tvorby. Z velikého dramatu, které sehrává muž se ženou, podává jen počátečná a všeobecná gesta; drama, jež hrají, zmitá jimi, ale zřídka rozžehuje jejich zrak, řídčeji ještě rozednívá jejich duši a nikdy nevybavuje všech ukrytých sil jejich bytosti.

Ušlechtilý pathos, ušlechtilá inspirace, čestné a mužné přesvědčení musí ti často nahrazovat u Čecha tvárné síly umělecké a básnické. Čech je ze schillerovského typu: byl dříve občanem a pak teprve básníkem. Tyrtaeus liberalismu, který dovedl dochovati jeho poselství v původní ryzosti a rozšířiti je ještě ve vrcholných bodech svého díla v čisté bratrství národní i společenské. Ale schillerovský typ přinášívá i nebezpečí kulturní a umělecké — jest třeba říci to se vši otevřeností. Nic nepřezíje se, nic nezastará tak rychle jako pokrok politický, a co jest zde dnes pokrokem, může býti zítra reakcí kulturní nebo uměleckou. Jednostranný kult Schillerův v Německu byl vždycky znamením umělecké reakce a kulturní zmrtvělosti a pochudlosti.

A dnes již počíná se namnoze u nás charakter Čechův vykládati křivě: jeho slabosti a obmezenosti berou se za sílu. Má-li býti dědictví jeho požehnáním mezi námi, musí býti spravováno v *nejlepším* duchu Čechově, v duchu statečné pravdy a odvahy; proč dostalo se jich tak zoufale málo od jeho národa právě Čechovi? Proč se mu odpovídalo mechanickým a bezduchým potleskem, kde mělo se mu odpovídat myšlenkou a činem? Není v tom tragika, jejíhož dosahu nikdo nechápe?

Mnohý duch z mladší generace a ne nejhorší bude se musit asi od-cizit dílu Čechovu, aby zachoval věrnost jeho duchu — alespoň v jeho vrcholných chvílích. — Jest česká píseň otročí mnohem strašnější než všechny otročí básně napsané Čechem v jeho známé sbírce; Ibsen nadepsal by jí: český hřích proti duchu svatému. Dědičný český hřích proti duchu svatému, proti Myšlence ještě nenarozené. Bylo by nej-krvavější ironií, kdyby v této nenapsané básni měla býti strofa spoje-ná s jménem Čechovým.

Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém

Nevýslovným utrpením bylo mně po každé psáti o Vrchlickém; a utrpením dvojitým a trojitým jsou mně tyto řádky. Nikým neobíral jsem se častěji ve svých myšlenkách než právě Vrchlickým, a to od jeho vrcholných let až do jeho skonu; a nikoho nemiloval jsem ve svém mládí vášnivěji než jeho. Odvrátil-li jsem se od něho později, byl to akt sebezáchrany, akt vnitřní nutnosti, a nestalo se to nikterak s lehkým srdcem, bez bolesti nebo lehkomyšlně: utušil jsem Vrchlického jako své nebezpečí a nebezpečí tím větší, čím byl jako básník i člověk kouzelnější a svůdnější. V devadesátých letech neznal jsem zhoubnější cesty v české poesii než hladké, vyježděné koleje jeho efektních, ale dutých rýmů, jeho lesklé, ale studené rétoriky, která kladla již jen vedle sebe — bylo to v době „Posledních sonetů samotáře“ — celá veršová cliché, hotové a ztuhlé útvary lepencových frází. A reakci, která se proti Vrchlickému projevila po různých stránkách v Macharovi, Sovovi i Březinovi, vítal jsem jako činy duchového osybození, jako vlastní dílo naší generace a samu její vývojovou legitimaci. Protestoval jsem proti dvěma, třem sbírkám Vrchlického z polovice let devadesátých snad rozhodněji, než se dnes může zdát někomu nutným; ale byl to výkřik z úzkosti a hrůzy chvíle a musil jsem jej vyraziti, neměl-li jsem se zalknouti, a jsem mu rád i dnes a právě dnes, kdy se píše všude, že poslední doba přivodila smír Vrchlického s mládeží a kdy se mluví o tom, že básnický význam Vrchlického v budoucnosti poroste. Psal-li jsem snad tvrdě, měl jsem k tomu vnitřní právo utrpení a bolesti, vnitřní legitimaci oklamané lásky — neboť, opakuji, pochybuji, že kdo z jeho oficiálních chvalo-

řečníků a dnešních literárních příživníků miloval mrtvého vášnivěji než já a cítil dosah jeho poslání mučivěji a naléhavěji než já. Kdyby dnes bylo mně rozhodovati se znova, rozhodl bych se stejně.

Ale dnes leží jiný úkol přede mnou. Situace jest změněna: změněna jednak tím, že Vrchlický později vybědl ze svého rétorického schematismu a obrodil se právě v posledních knihách a dobral se právě zde místy teplé intuitivné noty intimně lyrické, jednak tím, že dnes nejde o protest proti jednotlivé knize, nýbrž o celkový syntetický soud a výklad nesmírného díla, jež stře se před tebou jako širá pláň až za obzor a jež zabráti jediným pohledem a uzavřítí do charakteristiky sebe úhrnnější a povšechnější jest úkol skoro nadlidský.

Netroufám si také řešiti jej na několika stránkách tohoto listu, které jsou mně vyměřeny. Mohu zde podati sotva více než několik poznámek a soudů, které docítiti a domysleti i ověřiti na díle Vrchlického musí býti zůstaveno dobré vůli a vloze čtenářově, poznámek methodických, které ukáží alespoň směr a cestu k tomuto cíli.

Není mně pochyby o tom, že vždycky shodnou se vzdělání soudcové literární v tom, že Vrchlický byl duch jedinečně u nás síly tvůrčí, nejbohatší náš básník, největšího rozpětí peruti; umělec vášnivě toužící obejmouti a zmociti každý problém; neúporný dělník, vrhající se na každou látku a snažící se, podrobiti ji svému panství. O tom není a nebude, tuším, sporu; ale jde o to, jak hodnotiti jeho snahy a jeho dílo pro národní vývoj básnický; jde o to, vycítiti a poznati, k jakým směrům orientoval českou duši básnickou; jde o to, rozpoznati jeho básnický zor a promítnouti jej až do těch důsledků, na něž nestačil básník svou snahou a svým životem.

Částečnou odpověď na tyto otázky dá již pečlivé studium jeho básnického vývoje. První básnická kniha Vrchlického, „Z hlubin“, jest dozvuk pessimismu máchovského, ale zachycený a zeslabený někde měkkým mlhavým mediem hálkovským. Kniha tato jest ještě tradiční kniha české poesie; verš její jest spíše šedý a melodický než barvitý a plastický; neliší se podstatně od verše Mayerova, Hálkova nebo Nerudova; lidová píseň a její volná melodická rytmika jest poslední základní buňka, z níž vyrůstá a kterou obměňuje a kultivuje. Mezi

touto knihou a knihami následujícími, zejména „Epickými básněmi“, „Vitorii Colonnou“, „Duchem a světem“, „Symfoniemi“, „Rokem na jihu“, „Dojmy a rozmary“ jest propast: stojí mezi nimi Victor Hugo, Banville (a také, ačkoliv mnohem méně, než se myslívá, Dante) a souvisící s nimi celá změněná intonace veršová. Vrchlický naučil se zde verši západnímu, širokému, pompésně rétorickému a dialektickému, verši, jenž pracuje příkrými kontrasty vedle sebe položenými, shluky světél a stínů, příkrými antithesemi; verši, jenž zachycuje především smyslný dojem a reliefně vykrojuje a vyhocuje skutečnost tvrdými, útočnými a břesknými rýmy; umění, působícímu spíše na smysly a nervy, než na citovost čtenářovu; umění, jež má cosi demagogického a agitátorského a jež vytvořil si veliký francouzský rétor jako prostředek k svému cíli, který byl jakási popularisace básnická: podati filosofii dějin, sympatickou moderní demokratické době, filosofii soucitu, vývoje a jakéhosi manicheismu, ve velikých historických reliefech srozumitelných jako biblia pauperum každému čtenáři.

Zde jsou prameny toho, co bych nazval oficiální poesí Vrchlického, celého jednoho mohutného ramene jeho básnické řeky. Zde nalezi Vrchlický svou poetiku a tím i — bez žertu — svou filosofii dějinnou, která jest číže dialektická a vnějšková mechanika vývojová. Zde nalezi básnickou intonaci pro svou epopej lidstva, svou výrazovou a stylovou zbrojnici, kterou ovšem později zjemňoval a zjemňoval, působením hlavně Vignyho a Carducciho, ale jejíž ráz nemohl zapřít ani ve svých vrcholných a opravdu v mnohém kouzelných a podmanivých knihách, jako byly „Fresky a gobeliny“ nebo „Nové zlomky epopeje“. I zde vítězí nejednou dialektické pojetí nad intuicí, i zde pointy abstraktně filosofické a didaktické ruší naivnou názornost, trhají fabulistickou tkáň obrazivou a znemožňují pravé objektivně zahloubání se.

Tímto zromanisováním českého verše prolomil Vrchlický jako nikdo posud před ním českou tradici básnickou a orientoval českou poesii k cílům posud jí cizím. Není pochyby, že bylo mnoho získáno na této dráze, není však také pochyby, že bylo mnoho ztraceno. Vrchlický sám v pozdních sbírkách svých staral se o korektiv a přešel od

pompésního a rétorického verše k verši melodickému a šedému — ale v tom byl již také odraz reakce mladé poesie proti jeho prvotnému rétorismu. Získána byla nejprve jakási nebojácná rozhodnost a smyslná plnost: vedle poesie Vrchlického jevila se všude starší poesie česká a především poesie Nerudova, jenž zastupuje proti novotářství Vrchlického princip tradiční, rozkolísanou a nejistou nebo mdlou a matnou. Verš Vrchlického vystihoval lépe vnější pohyb a ruch, děje smyslové a plastickou formu hmotnou, a zvláště když studiem Banvilla a renesanční lyriky francouzské i italské osvojil si mnohé uzavřené, opravdu jongleurské a arabeskové útvary strofové, založené na symetričnosti zvukové, byl jedinečně uzpůsoben k vyvolání všech smyslných ilusí, čarů, svodů, her a rozmarů životních. Jsou knihy v lyrice Vrchlického, tak „Dojmy a rozmary“, tak „Hudba v duši“, tak „Zlatý prach“, které chytají samu opojnou životní pěnu a páru a duhu, sklenutou nad vodopádem životním, ale krása tohoto ryziho a samoučelného formalismu jest podmíněna jako všecko v umění stylovosti: má své oprávněné místo tam, kde drží se povrchu a ilusivné, rozkošnický nervové a smyslné hry životní. Ale není těžkým stylovým bludem, traktuje-li Vrchlický lehkou, hravou a koketnou formou ronda sám cit náboženský, jako se mu to přihodilo ve „Fanfárách a kadencích“ (1906), v cyklu „Modlitby“¹ A tato nestylovost není snad v díle Vrchlického samojediná. Kolikrát stalo se mu, že vnějším schematem znásilnil inspiraci, že princip intuitivního hledání formy z plnosti chvíle a její jedinečnosti nahradil rutinou a mechanikou, že nález formy není u něho uměleckým činem tvůrčím, výrazem poslední nutnosti, nýbrž čímsi více méně náhodným a z vnějška vnuceným? Mstí se právě na něm velmi často kletba všech forem přejatých filologicky a nedobytych z osudného tlaku chvíle intuitivním tvůrčím činem, nevynesených holou rukou z bolestného žáru vlastní tvůrčí výhně: stávají se velmi záhy prázdnými, dutými, bezkrevnými maskami, z půli mělkými hračkami, z půli pedantickými formulkami.

Hovořívá se o „verbalismu“ Vrchlického a vytýkává se mu jako

1 - Strana 189—205.

těžký hřích. Ale verbalism jest kulaté slovo a jest třeba dorozuměti se o jeho smyslu. Verbalisty jsou všichni dobří básníci týmž rozumem a touž nutností, jako všichni sochaři jsou plastikové a všichni malíři koloristé: chtěj nechtěj. Básníkovi slovo jest nástrojem i látkou tvorby; každý básník musí slovo voliti a vybírat, o slově přemýšlet, určitých účínů od něho se dožadovati a jich z něho vypočítavati. Verbalisté jsou i Neruda, i Sova, i Březina, i Machar, i Bezruč, každý ovšem svým způsobem. Methoda, kterou vybírá slova a váže je v obrazy Březina, jest jistě jiná než metoda, již užívá Bezruč, ale oba vybírají, třídí, zavrhuji; neopovrhují slovem jako bytostí rodovou, nýbrž jen *určitým* slovem v *určitém* případě.

U Vrchlického setkává se někdy pozorný čtenář s bolestným zjevem, který působí jako paradox. Vidí, že často nevybíral dosti slova, nýbrž užil toho, které mu podala první chvilková náhoda. Naleznou se jazykové vulgárnosti nebo triviality, obrazy temné a zmatené nebo protismyslné v básních, které chtějí býti monumentální, opravdové, velebné nebo vybrané a vzácné nebo jímavé a podmanivé, a nechtějí nikterak býti parodiemi nebo paskvily. A tak bývá občas bystrý a jemný čtenář svědkem trapného zjevu, že básníka, který býval prohlášován za vzácného umělce slovesného, objevuje náhle prostředním a pochybným virtuosem, neboť vady takové mívají u Vrchlického nejčastěji příčinou rým nebo jinou vnějškovou podmínku veršového schematu. Nejen pitvorné hiáty, jimž se jazyk vyhýbá („ve umění“ a pod.), jsou pravidelným zjevem ve verších Vrchlického, ale nalezněš i zkomoleniny slovné, které jsou obětmi přinesenými rytmu nebo rýmu. (V „Twardowském“ čte se na př. instrumentál „nudem“ místo nudou a jen pro rým; a podobnými zjevy dala by se vyplniti nejedna stránka). Ne tedy verbalism, nýbrž špatný verbalism ohrozil některá místa v díle Vrchlického a napověděl jednu ze základních antinomii jeho díla.

Odtud byl *dobrý* verbalismus, to jest pečlivé dokonalé řemeslo a ve vyšším stupni dokonalé umění slovesné jednou ze zbraní, jimiž reagovali mladší proti Vrchlickému tam, kde toho bylo třeba. Březina na př. vážil svá slova a své věty na etherných vážkách, instrumentoval

své verše s přesností, ryzostí a čistotou a dokonalým úzkostlivým věděním a poznáním jejich účínů, jakých nenalezneš u Vrchlického; jeho obrazy jsou methodicky tak jasně a dokonale vysledovány a tak soustavně spřízněny vespolek, že tvoří nejvyšší a nejčistší medium, v němž žije a působí jeho žár tvůrčí s největším účínem a s nejmenším, snad žádnou ztrátou sil.

Vrchlickému bývala vytýkána jako nejtěžší, konstitutivní vada t. zv. diletantismus, výtka jistě pochybená, chtělo-li se tím říci tolik jako nejednotný názor světový. Básník není filosof a jeho poznání života a světa nemá nic společného s filosofickými soustavami a methodami; ano, je-li co znakem opravdového básníka, jest to právě *to zde*: že poznání jeho odlišuje se diametrálně od poznání vědního. Básník poznává a soudí život i svět jinými orgány než vědec: celkovou intuicí, *rázem*, zmocňuje se svého předmětu, kde vědec analyzuje a pak teprve, abstraktním dějem, rekonstruuje soubor svých poznatků v cosi, co má ze života sice logiku, ale ne podmanivou a právě tvůrčí irracionalnost a tím i přesvědčivou jistotu.

Kriterion básnické tvorby jest hledati v něčem zcela jiném: v intenzivnosti a vroucnosti ohnivého pohledu, který proniká k jádru věci a sděluje je sobě i jiným v bleskovém osvětlení s naléhavostí, jež nezná a nepřipouští pochyb; v bojovnosti a síle pohledu, který mění klidné a tuhé posud předměty v dramatické víry životní, trhající a rvoucí všecko ve svůj střed. Tato intuitivná síla jest jen jiným výrazem pro duševní tvůrčí soustředěnost, pro intenzivnost tvůrčího děje — a zde jest kriterion, kterým jest nutno měřiti každé dílo básnické i umělecké. Není jistě náhodné, že u Vrchlického právě jako u Victora Huga nejslabší částí díla jest drama, které žádá si soustředění nejintenzivnějšího, objektivace a názorovosti nejvášnivější, poněvadž jest jí nejtíže dostupné: vmyšlení a vcítění se v životní děje, které se nám dnes, *ex post*, jeví jen logickými a racionálními schematy, zpřítomnění si čehosi, co jest více než mrtvé: prostě minulé. A také v lyrice a epice Vrchlického ověříš snadno zákon, že čím báseň jest méně rozměrná, tím bývá pravidlem dokonalejší, t. j. názorově celá a organicky uzavřená. Vrchlický objímal plně jen dovršené sta-

tické situace, ať vnější, ať vnitřní a náladové; unikaly mu hlubší vývojně a dynamické prvky životní, sám jejich naléhavý hudebně logický rytmus. Byl svým básnickým ustrojením podoben Victoru Hugovi a více ještě Gautierovi, třebaš jeho zorné pole bylo mnohem širší, jeho temperament žhavější, jeho vůle mohutnější: byl básník, který *viděl*, viděl reliefně, zaokrouhleně, vyhroceně — básník smyslový, básník žhavé nelomené barvy, uzavřené scény, plné, polední, omamné, opojné a žhavé nálady; básník, který spíše situaci překreslil, někdy až do trapné samozřejmosti, než by jí zůstal něco názorově dlužen; básník, který věru nehřešil nápovědmi, sugescí, nedopovědním; básník, jemuž nebylo „nevyslovitelnosti“, který naopak proviňoval se někdy tím, že měnil v těžké slovo i to, co ho nesneslo a co se mu vzpouzelo, co dalo se vysloviti jen zámlkou nebo pausou, duševním šerem, *con sordina*, hudbou a jejím melodickým dechem.

Jsou v díle Vrchlického básně, které odpuzují jemnějšího ducha čtenářského tím, že básník nepřenechává mu, řekl bych, žádné práce, že podceňuje jeho vnímavost, že nejen nic skoro nepředpokládá, nýbrž také nic nežádá: podává všecko v trapné samozřejmosti a jedno-smyslnosti. Jsou to básně, které zbytečně podtrhují a zbytečně pointují a jež po svém victorhugovském vzoru jsou pracovány jakýmsi afišovým stylem, ve velkých stínových masách a siluetách. V této demagogické určitosti a pointovanosti byla jednu dobu síla poesie Vrchlického a příčina jejího úspěchu, ale jest se obávati, aby v dobách příštích, v dobách zjemnělejšího vnímání a citění, nevymstilo se to na jeho díle a nebyly právě v tom shledávány a nalézány jeho slabiny.

Bol a muč to sebe víc, jest nutno přiznati si, že v díle Vrchlického není takových vrcholů básnických jako jsou — abych zůstal jen v literaturách slovanských — Mickiewiczovy „Dziady“ a jeho „Pan Tadeusz“ nebo Puškinův „Evžen Oněgin“, tato díla, na nichž účastnily se vedle vlastností a sil umělecky smyslových i vlastnosti charakterové spanilosti a duševní i srdečné libeznosti, jež můžeš spíše cítit než definovat a pojmenovat, a na kterých má podíl vedle prvků zemských a tělových i jakési básnické a lidské světectví. Jedinečná

výsostnost těchto básnických arciděl kotví ve sférách duchovějších než jsou ty, v nichž se koupalo básnické křídlo Vrchlického: dílo jeho, cítíš to jasně již nyní, rozlévalo se spíše do šíře než se hloubilo do studnic nevysychavých a výboje jeho byly spíše látkové než vnitřní. Nesmírnému talentu Vrchlického, který toužil obejmouti celý svět a zmocniti se každé látky a každého sujetu, nedržel rovnováhu dosti silný charakter básnický, který by koncentroval a vázal, co odstřeďovala a rozptylovala nesmírná, života a úspěchů lačná vůle mistrova. Ovšem: jaký nesmírný, opravdu nadlidský musil by býti *tento* charakter, aby vyvážil *tento* talent a položil hráz a mez a dal posvěcení *tomuto* nesmírnému rozpoutanému živlu, který stále vřel a tryskal a šuměl, bičováný a bouřený snad všemi elementárními duchy zemskými!

Vrchlický jest největší posud revoluce v českém kulturním světě. Do národa pochmurného a meditativního, žijícího posud smyslem spíš vnitřním než smysly vnějšími, i v rozkoši melancholického a teskného, vtrhuje Vrchlickým poesie jásavé fanfáry, optimistická a skutečnostná, plná hladu a žízně po všech darech země a světa, prudce a horece zmocňující se života ve všech jeho tvarech, poesie výbojná a nerozpačitá, která nalézá na každou záhadu ihned odpověď, jako rozvádí rychle každou dissonanci v harmonii, teplá v barvě, smyslná ve formě, útočná v intonaci. Postav vedle Vrchlického pathetického moralistu Kollára, zmučeného pessimistu Máchu, stále se stíny svého nitra se bijícího, — stručného, bystrého a epigramatického Čelakovského, trpkého a hořkého Nerudu, sladkého a důvěřivého Hála, idealistního rétora Svatopluka Čecha, do minulosti odvráceného a v mystiku zapředeného Julia Zeyera — a pochopíš teprve jasně, oč blíže životu, v tom, jak rozumí mu pozitivistický západní člověk, byl Vrchlický a jak celá tvorba jeho měla i podmínkou i cílem zezápadnění a zmodernisování českého světa. Je-li smysl českých dějin nejen politických, ale i kulturních a duchovných připodobňování se Západu, sblížování se s ním a splývání s ním, jest Vrchlický z nejtýpějších a největších duchů českých, neboť dílo jeho jest pak jen ztělesněná tendence českého osudu kulturního a uspišuje jen přirozený jeho

sklon a spád. V jeho díle setkaly a slily se všechny vlastnosti typického dobrého Evropana z devatenáctého věku: smysl skutečnostný, důvěřivá a neumořitelná pracovitost, optimism zdravých smyslů, víra racionalistická. Poesie česká před Vrchlickým i v nejvyšších svých zjevech působí jako cosi více méně náhodného a improvizovaného, teprve ve Vrchlickém dostupuje rázu uvědomělé promyšlené práce životní, řízené pevným záměrem a určitou methodou a nesené vůlí jedinečné síly a vytrvalosti. Tyto ctnosti přibližují básnické dílo Vrchlického úžasně ideálům dobovým, duchu vědeckému, technickému a demokratickému, duchu toužícímu po zracionalisování a tím po ovládnutí života a jeho sil. Pokud tyto ideály budou určovat kulturu západní a pokud česká duše bude viděti svůj cíl v tom, blížiti se této západní kultuře a následovati ji, potud dílo Vrchlického má naději, že bude žiti zmocněným životem mezi příšitými ne snad labužníky, nýbrž dělníky a pracovníky životními.

Jsou-li však ještě jiné a větší a dokonalejší ideály kulturní a je-li úkolem české duše nepřipodobňovati se pozitivistickému západu, nýbrž vytvářeti cosi opravdu svého a duchově kladného, zachmuřuje se budoucnost díla Vrchlického a vliv jeho mezi budoucími poklesne, aniž se tím umění láska a úcta soudných k tomuto mohutnému duchu skrz naskrz typickému a nadosobnímu, ježž osud vyvolil za ukazatele vnitřních bytostných sporů a svárů dnešní české duše a postavil jako sloup na rozcestí drah a směrů.

Jako sloup: neboť sloupem byl a jest, třebaš puklý.

Románové dílo Terézy Novákové

La vie n'est pas dans le général, mais dans le particulier. L'art consiste à donner au particulier l'illusion du général.

Marcel Schwob

První rozměrnější skladba Terézy Novákové *Maloměstský román, Obraz z našeho života*, z r. 1890 nepředbíhal nikterak vývoje moderní prózy české, spíše pozdil se za ním. „Maloměstský román“ byl věnován Karolině Světlé a působí dnes na tebe dojmem, že snoubí fakturu salonní novely, jak ji pojímal a jak jí rozuměl ve svých počátcích vášnivý básník ideolog podještědský, s aktuálnou národnostní tendencí jeho posledních děl. V Maloměstském románě není ani mnoho pozorování, ani mnoho zažitků a zkušeností vnitřních, ani výbojů obraznosti: šablona, schema, konvence určují jeho ráz literární, jako národnostní a charakterní opravdovost a čestnost až střízlivá jsou jeho tenorem ethickým. Práce mladé, sedmatřicetileté paní jest namířena proti časovému zlu: odnárodnování vlasteneckých dcer českých, dcer slavných otců, buditelů, křisitelů, bojovníků českých, láskou k mužům nepřátelského národa a sňatkem s nimi. Dvě dívky, Svatava Krovecká (literární konvencionalism jest patrný již ze jmen), krásný sirotek po velkém národním mučedníku, a družka její Blažena Zimová, dcera slavného politika českého, zamilují se do svých národních nepřátel; Blažena odnárodní se úplně sňatkem s pruským velkostatkářem, Svatava vzpamatuje se v poslední chvíli a přehne z náruči svého milence, husarského poručíka a barona, když náhodou zví, že jeho otec vyhradil a zničil před lety otce jejího, ale přehne ovšem zneuctěná již a potřísněná a jen proto, aby několik let chřadla a naposledy zemřela, zlomená svou vinou, hanbou a studem, v malém rodišti svého otce u své babičky. V čestné přímé dedikaci pověděla autorka otevřeně, že práce její nechce býti dílem umě-

leckým, nýbrž dílem užitekčným; autorka hlásila se v ní ne ke „štetci“, ale ke „lžici dělnické“; věděla, že podniká „práci neveselou“, a třebaš toužila, jak vyznává, po „dobrodružném světě pohádek“, přeče z povinnosti „vrátila se na šerou stezku dříve ustanovenou“: prospívati národní společnosti, varovati, nabádati.

Psychologa, který umí čísti mezi řádky, zastaví si a upozorní na sebe jedno: nenávisť k romanesknosti, k citovému individualismu, k vášni — nenávisť jaksi mstivě horlivá, jakou mívají ke svému minulému božstvu jen konvertité. A opravdu: drobné prózy Terézy Novákové z téže doby nebo z doby bezprostředně předchozí, ze samých jejich začátků literárních, jsou sentimentálně romaneskní, individualisticky sensitivní, revoltující: ženy, jichž nechápe jejich tupé okolí, bouří se a hledají své sebeurčení a autorka podepírá zaujatě jejich právo ke svému já. V „Maloměstském románě“ po prvé jest tomu jinak; mravní inspirace jeho jest hromadná a objektivná: jest třeba spoutati své já, podrobiti je příkazům cti a hrdosti národní, sepnouti je pod jeho obecností. Tento román mluví pro střízlivou čestnost a mužnou opravdovost — řeč, kterou budou stupňovati v oblasti umělecké všechna příští díla Terézy Novákové — ale jest výsledkem *sebepřekonání, sebezapření*, jak napovídá již jeho dedikace. Není pochyby, že událo se před ním něco ve vnitřním životě Terézy Novákové: našla v této své první románové skladbě svou typickou pózu k životu a světu, zárodek svého stylového postoje, ale neobešlo se to jistě bez duševních bojů a zápasů.

Mladá romaneskní dívka pražská byla přesazena, zdá se, do drsné půdy venkovské; následuje rozčarování a po něm odboj a vzpoura. A tento odboj láme se po prvé před „Maloměstským románem“; autorka se sebezapřením dává se do služby nutnosti a užitečnosti životní, sklání po prvé své srdce v pokornou učelivost, uzpůsobuje je, aby přijalo to, čemu říká francouzský básník „la leçon des choses“.

A všechna práce Terézy Novákové, která vyplňuje čtrnáctiletí mezi její románovou prvotinou a jejím druhým románovým dílem, *Janem Jilkem*, jest jedna jediná nepřetržitá „nauka věcí“, podřizování svého subjektu pod objekty a připodobňování jeho jim: a tato léta jsou

umělecké i charakterové „Lehrjahre“ Terézy Novákové, vyplněné poznáváním lidového bytu hmotného i duchového, studii lidové architektury i lidového kroje právě jako lidového citění, myšlení i tvoření náboženského, a vedle toho i chápáním moderního boje společensko-pohlavního a žurnalistickou službou jeho otázkám a záhadám.

Proto druhý román autorčin, Jan Jilek, z roku 1904, má tvářnost zcela jinou. Není zde již literárních šablon a schemat, nový román jest do značné míry studií historickou. Skutečná osobnost, jež opravdu žila a trpěla pro své náboženské přesvědčení v osmnáctém století a jest pohřbena na starém českém hřbitově rixdorfském u Berlína, jest sujetem této skladby románové, jejíž forma jest *monografická a životopisná*. Od útlého dětství až do stařecké smrti s kratšími delšími mezerami sleduje život, činnost, utrpení, boj a vykoupení svého rekasprosfáčka, mladíka z Lubného, plachého, pokorného, duchem chudého, ale srdcem bohatého potomka česko-bratrské rodiny, který po zbujně smyslné episodě svého časného mládí zvažní a nábožensky se obrodí, sejde z Čech do Gerlachsheimu v Sasku a odtud vypravuje se do rodného kraje převádět jiných tajných bratří do Německa; jenž jest zajat jednou v Jarošově s bratrem Šplichalem, odveden do Litomysle a zde dvě léta vězněn, vyšetřován, trýzněn a přemlouván jezuitským misionářem P. Pelikánem ke katolicismu, aby byl posléze odsouzen ke káře; který při velkém požáru litomyšlském unikne svým trýznitelům do Gerlachsheimu, usadí se později v Rixdorfu u Berlína a pojme druhou ženou veselou zpěvačku, jež jej okouzila v podvečer jeho zatčení, aby nakonec zemřel blaženou smrtí jako stařec dvaasedmdesátiletý. Zde všechno jest již konkrétné a jedinečné, určité a autentické, nepředvídané a nezevšeobecňující; a není zde také již tendence, alespoň ne tendence abstraktní, neboť dokazuje-li se co v tomto díle, jest to jen poznání právě básnické, že život lidský jest tajemný a veliký, a to i v člověku nikterak vynikajícím postavením, osudem nebo duchem. Zájem tohoto románu jest však spíše ještě v látkové správnosti a přesnosti, než v síle uměleckého názoru a umělecké formy. Jedinečné a zvláštní nepodává v tomto díle posud té

„iluse všeobecnosti“, o níž mluví jemný francouzský estetik. Jest jakýsi atomism, jakási umělecká siroba v tomto románě i v obou následujících; jsou to knihy správné, ale ne bohaté básnickým varem tvůrčím. Jedinečný život vypracován jest zde, i v *Jiřím Šmatlánovi* i v *Librově gruntě* přesně, ale úzkostlivě podle empirie životní, takže vůbec skoro nepracuje tvůrčí činnost obrazivá, která domýšlí, doplňuje a doceluje z životních náповědí nové útvary, podobenství kypivého a tryskajícího bohatství životního a jeho nevyčerpatelné síly. Podle toho nemá také „Jan Jílek“ ještě komposice ve vyšším smyslu slova: všecko, co následuje po mučednictví Jílkově v Lito-myšli, které má opravdovou dramatickou hodnotu, jest zeslabující a ředící epilog, vynucený jen snahou po historické úplnosti a přesnosti, bez vlastních básnických a uměleckých důvodův a záměrův; a po motivech té visionářské síly a krásy jako jest „rok čtyřicátý“ působí scény rodinného štěstí Jílkova mdle a matně.

Týž monograficko-životopisný ráz má *Jiří Šmatlán* z r. 1906, počínající se narozením rekovým a končící se jeho smrtí. Ale vnitřní duševní život hlavní postavy jest zde již mnohem bohatší; vnitřní tepna životní bije vášnivěji a napíná rytmicky románové dějství až do konce. Šmatlán, rozený katolík, chudý pasáček, zatouží po chlebě duchovém z celé síly své vášnivé mysli a domáhá se ho již celý život; nachází jej na chvíli v protestantismu, ale mihotavý a nepokojný plamen jeho touhy, který spíše mučí a pálí než hřeje, rozvede jej s jeho vrchností církevní a zavede jej v demokratický socialism, nábožensky pojímaný „jako uzákonění Kristova evanjelia, tak jak líčili si je předkové, Čeští bratři, za Komenského“. A v „Librově gruntě“, v episodě z revolučních let 1847—1849, v níž selské politické naděje a zklamání jsou spjaty nerozlučně se snem životního štěstí mladého rozumného a čestného sedláka, jest Teréza Nováková umělecky a komposičně o to výše nad „Jílkem“ i „Šmatlánem“, že svému Jobkovi dovedla stvořiti partnera osudově komplementárního v zklamáném a zhořklém nadšenci a historisujícím ochotníku Vedřelovi.

Uměleckou a básnickou tvorbu Terézy Novákové vyvrcholují dvě nejrozměrnější a zároveň největší její skladby románové *Děti čistého*

živého, psané v letech 1903 až 1906, a *Drašar, Román kněze-buditele*, otištěný posud jen ve „Květech“ r. 1910. „Děti čistého živého“, „román ze života lidu na východě Čech“, jest první objektivný román souborný v díle Terézy Novákové, umělecká komposice zákonné síly a krásy výrazové. Jeho forma není již pohodlný životopisně empirický opis určitého jednotlivce, nýbrž jest vyvážena z vnitřného dramatického dějství, v něž se zapřádá po osudové nutnosti celá spřízněná skupina lidská. Není zde již vyvoleného jednotlivce, jehož život jest popisován v jeho časovém toku a vývoji, zatím co ostatní osoby, s nimiž se setkává, jsou traktovány ryze episodicky jako siluetová stať, jež kmitne se knihou, aby zapadla pak do tmy — tak tomu bylo na př. v „Janu Jílkovi“ — nýbrž předmětem uměleckého zájmu autorčina jest řada osob, spojených spolu poutem dramatické lásky nebo nenávisti, které utkávají si vášnivou a těsnou spoluprací svůj osud. Je-li na př. v „Janu Jílkovi“ celý život nazírán z jeho osoby a jeho zrakem, ztotožňuje-li se zde autorka s ním a jen s ním, jest v „Dětech čistého živého“ mnohostrannější: přenáší těžisko i ohnisko románové skladby od případu k případu z osoby na osobu protivnou osobě první a strojí tak uměleckou ilusi života hutného, teplého, sborového a dramaticky sehrávaného a vytvářeného.

Sujetem „Děti čistého živého“ jest rozklad sekty adamitské čili abrahamitské nebo také marokánské, která spojila v sobě podivně racionalism s blouznivostí, v zapadlém horském koutě východočeském v posledních čtyřech desetiletích devatenáctého věku. Rozklad tento jest motivován vnějškově vniknutím krajně materialistické nauky z brožurkové literatury Alfonse Štastného Padařovského ve viru a přesvědčení, které přes své sklony pantheistické bylo přece nábožensky duchové. Ale tento rozkol, jež vnáší do sekty hrubý odraz časových proudů přírodopytněfilosofických, jest jen vnějškovým podobenstvím — a v tom vidím vlastní tvůrčí čin Terézy Novákové — hlubšího vnitřného rozporu životního, který prožívají „bratři“ a „sestry“ stykem se „světem“ všude je obkličujícím, o němž vědí sice theoreticky, že jest jim určen za zkoušku a trest, ale jehož přesto prakticky nedovedou zdolat proto, že ho nedovedou ne-

přečínovat. Kniha jest inspirována ironickým pesimismem a zpívá svým způsobem novou sloku staré písně o tom, jak dobrému těžko žije se na zemi. „Dětem světa“ daří se všecko, „dětem ducha“ maří se všecko, byť bylo to pojato a chtěno sebelépe a sebečestněji: „děti světa“ svou nelogičností, svou lehkomyšlností, svými smyslnými instinkty jsou prostě bližší paradoxnímu jádru životnímu než „děti ducha“, které jako by ochrnuly polibkem Myšlenky, tak jsou těžkopádné a nepřizpůsobené životnímu ději. Veselí se a radovati se ze života ukládá jim jejich osvícená víra, ale nikdo z nich toho nedovede: kdekdo hroutí se pod ním, malomyslní a zoufá si. Tento bezmocný boj dogmatu sebe volnějšího s paradoxním, nelogickým a všemocným životem demonstruje román Terézy Novákové nejednou s jemností a nevtíravostí, které jsou darem pravé umělecké objektivnosti: tichou podkopnickou prací osudu ukazuje leckdy zakuklenou v přirozené děje všedního dne a běžné logiky životní a dosahuje tím zde místy účinnu opravdu tragického.

Tu jest mystický snivec Pakosta, věřící v brzký příchod krále markánského a konečné vítězství dětí čistého živého a hyne logicky svým tvrdošijným blouznílkovým omezenectvím, jímž chce čelit životu společenskému a jeho řádům právním a kterým protíví se zákonům a moci světské: sejde až na hůl žebráčkou. Tu je Kubík Pasecký, který jest ztrestán ve svém synu Toníkovi, utrativším se pro děvku Pešanovou, a zase všední logikou: děti Kubíkovy, jimiž opovrhují slušnější selští druhové pro blud otcův, byly nuceny družiti se k podezřelé rodině zpustlého podruha. Tu je Helena Koutná, rozumná a čestná vdova z městečka, která nese život těžce jako trest a umírá po dlouhé bolestné chorobě, vyvolané zraněním způsobeným jí, když zaštitila o pohoršlivém sběhu obecném jinou souvěrkyni. Tu jest nejbystřejší a nejnadanější hlava adamitského bratrstva, Kvapil, muž osvícený, činný, moudrý, trpělivý a obzíravý, a hle, hyne přesto jako stařec po životě plném trudů, námahy a odříkání sebevraždou z příčiny nejmalichernější a umírá tak stejně temně a pustě jako ponurý a posupný Fajmon, jenž propadl úplně materialistickému zoufalství. Tu jest mlynář Lexa, který ztrácí dceru hrou osudné náhody, když

vyslechla tajně, zakryta jsouc křovím, hanebné podezření svého milence, jímž jej otrávil zlobně mstivá Fajmonka; tu jest nejmilejší syn Heleny Koutné, mladý Jiří, jenž takto, prázdnu pomluvou, jest připraven o milovanou dívku; tu jest kolportér Mlejnek, jenž umírá rozdrčen byv svým vozem . . . Všude rozvrat, zkáza, úpadek vnější i vnitřní. Jediný „bratr“, jenž přežil konce všech ostatních, slabošský a přizpůsobivý Kubík, zachraňuje se zradou rodného „bludu“: nechává se obrátiti a uvésti pastorem v ortodoxní církev protestantskou.

Nevím, je-li „román kněze-buditele“, otištěný v „Květech“ r.1910, po záměrech autorčiných již konečnou redakcí nebo přinese-li knižní vydání tohoto díla podstatné změny, ale tak, jak jest, jest jakousi retrogradací uměleckou, návratem k útvaru předešlých knih básničnických, k životopisné monografii. Vypisuje pohnutý život P. Josefa Justina V. Michla, rodáka polického a učitele Scholarum piarum, od jeho narození až do jeho žalostné smrti jako bédného trosečníka v přístěnku nepatrné chaloupky březinské, jeho léta studentská i novická, jeho snahy a práce spisovatelské i rostoucí odboj proti řádu a nechuf k církvi, rozpory jeho vnitřního přesvědčení s tlakem vnějším, jeho bojácné a polovičaté pokusy o přestup k protestantismu, jeho konečné veřejné přiznání se ke svému pravému já a jeho lidským právům, podnícené nadějemi roku čtyřicátého osmého, jeho rozpory s ortodoxním protestantismem a jeho osobní potyčky s teleckým pastorem Karafiátem, jeho učitelování na březinské škole evangelické a jeho sehnání odtud, jeho pozvolné chátrání, když reakce zmařila naděje v jeho zákonný sňatek, jeho první tužby milostné i jeho pozdě procitlou smyslnost let posledních.

Život tohoto vyobcovaného kněze, ducha hrdého a vášnivého a přece kolisavého a nerozhodného, jest ovšem jinak bohatý a složitý než život prostoduchého trpítele za náboženské přesvědčení z osmnáctého století, ale umělecky jest podán touže methodou popisné vývoje: k souborné dramatické kompozici životní schází mu, aby různí odpůrcové jeho, z nichž nejvýznamnější jest tvrdošijná, zavilá sestra Johanna Bártová, byli na tolik umocnění, prohloubeni a zesílení, až

by mohli býti mu rovnocennými partnery. Jinak nesen jest „Drašar“ touž koncepcí ironicko pesimistickou jako „Děti čistého živého“: dobrý člověk, založený k velikým věcem, člověk nejlepší vůle a snahy, ztroskotává se a hyne bědně osudným spiknutím okolností vnějších i vnitřních, neboť jemnost umělecké objektivnosti autorčiny ukazuje, jak vnější nezdar Drašarův jest podmíněn již jeho charakterem a jeho slabostmi a trhlinami, takže pád jeho jest cosi imanentního, projevený jen důsledkem vnitřního ustrojení.

Tato ironicky pesimistická koncepce jest veliké novum v básnické tvorbě posledního období Terézy Novákové, která objímá „Děti čistého živého“ a „Drašara“. Není pochyby: Teréza Nováková přehodnotila před nimi znova a z kořene základní hodnoty životné a změnila svůj poměr k nim. Zároveň s oběma posledními velikými objektivními skladbami románovými vzniká řada symbolických pohádek a legend duše, meditací, alegorií a básní v próze, sebraná ve sbírky *S kamenité stezky* a *Výkřiky a vzdechy*, v nichž zpovídá se básnířka z těžkých osudových katastrof životních, které jako veliké živelné katastrofy přírodní zaplavily a rozvrátily její časový lán a úděl a přinutily ji, kopati hlouběji, v nových vrstvách, nové základy k nové budově. Básnířka musila vyrovnati se s temnými osudovými mocnostmi životními a nalézti k nim nový metafysický postoj. Byl to tenkrát vzdor a odboj uražené a pokořované duše proti temnému, nevyzpytnému a ironickému osudu, vzdor a odboj na vnějšek sice zdánlivě klidný, ale zato v nitru tím rozhodnější a zatrpklejší; nová individualistická revolta, jinak ovšem hluboká, významná a podložená než byla snadná revoluční póza jejích prací počátečných; nový romantism, jinak ovšem podepřený, oprávněný a zdůvodněný než byl povrchní sentimentální romantism jejích prvotin. Charakteristické motto z Wagnerova „Soumraku bohů“, nadepsané „Dětem čistého živého“, „bolestně vděčné“ připsání „Drašara“ geniu Richarda Wagnera ukazují, že tento vnitřní přerod dál se sub auspiciis velického pesimistického romantika německého a že ráz jeho jest tragickoironický.

Toto nové tragickoironické a romantické pojetí přineslo Teréze

Novákové, slovesnému dílu jejího posledního období tvůrčího, vlastní umělecké a básnické posvěcení; dalo jejím posledním pracím slovesným uměleckou komposici, zocelilo ji a ozbrojilo ji ve všem všudy a vznítilo v ní i tu uměleckou odvahu, která jeví se na příklad v „Drašarovi“ mužně klidným a věcným pochopením a podáním jeho smyslného rozvratu; a nadálo i její dílo literární, řadící dlouho pečlivě k sobě jen jednotliviny, posléze tou „ilusí všeobecnosti“ a zákonnosti, bez níž, jak dobře praví Marcel Schwob, není umění.

Vilém Mrštík byl snad nejchaotičtější moderní autor český; a chaos ten nejen že neustupoval v jeho posledních pracích jasu a harmonii, nýbrž kalil je více ještě než práce první — osudná okolnost, která činí dosti pochybnými všechny hovory o vývoji Mrštíkově. V málokem ležely tak těsně vedle sebe lepší i horší prvky, vyšší i nižší živly; v málokem byly tak zpřeházeny a v málokem vzpíraly se tak úsilně každé krystalisaci. A chaos ten nebyl důsledkem, jak někdy bývá, přílišného bohatství ideového a myšlenkového, naopak: nebyl-li kdo myslitel, byl to Mrštík; spokojoval se nápady, improvizacemi, pohodlnými podněty, kterých nedomyšlel. Málokdo opájel se tak svými vlastními slovy a jejich hlukem a třeskem jako Mrštík; nad logiku, kázeň a metodičnost stavěl vždycky temperament. Odtud zvláštní křečovitý a improvizovaný ráz největší většiny jeho prací. Temperament Mrštíka ne vždy nesl, také často jej vlácel a smýkal jím; někdy fal, veden jsa jím, do živého, často jej však také temperament zradil a Mrštík minul se pak úplně cíle a udeřil s velkým hlukem do prázdna. Největší většina jeho prací nemá kompozice, není stavěna, poněvadž řetěz seřazených výbuchů není ještě budova; samo nejlepší drama jeho (a bratrovo) není dramatická stavba, nýbrž pouhé epické plátno, bystře scénované.

Každý, kdo pozorněji začte se do knih Mrštíkových, vidí, že jejich autor byl robustní animální člověk; animální člověk — tomu chci, aby se rozumělo jako výrazu technickému, bez přihany. Mrštíkův výraz sám jest přechoasto logicky nepřesný, planý nebo zvlčilý, zmatený, neúměrný nebo hyperbolický; blíží se také častěji, než se

zdá, frázi; ale někdy bývá také smyslně plný; zemitý a kalný, ale ve šťastných chvílích i názorný a smyslně vtíravý. Pozornější čtenář vidí ihned, že Mrštík ve svých vrcholných chvílích jest básník *hmoty* a jejího života, básník nižších životních funkcí. Přehlédněš-li lidi, které vztyčil ve svém díle, vidíš, že naprosto scházejí v něm myslitelé a intelektualisté, lidé žijící své vnitřní visi, bojující o svůj vnitřní růst a vývoj, trávení vnitřním duchovým žářem; není v něm duši spekulativních, které se odtrhly od hmotného smyslného světa a vybudovaly si jiný svět zákonné ryzosti a přísné ideové krásy; *není v něm stavitelů svého osudu a svého díla*. Mrštíkovi lidé jsou lidé žijící ve chvíli a podléhající všem jejím klamům, buďto lidé vnějškoví a pasivní, neuvědoměli, trpí otroci smyslů, okolí, nálady, rozmaru; nebo lidé vášně, zmítaní jí a bojující s ní, ale nedocházející ke kladnému vítězství. Mrštík — přesně mluveno — zná jen dvojí extrémní pásmo lidství: *mláďi* s jeho divokými pudy, vášněmi, vzdory a odboji a resignované dohořívající *stáři*, které smířeno jsou se vším, dekorativně a náladově ve vzpomínkách snovým zrakem přehlíží životní var a svár. V těchto dvou polohách napsal nejlepší své práce. Po opojných a výbušných lyrismech mláďi přišly u Mrštíka — a to jest charakteristické — ihned touhy idylické, potřeba zátiší, míru, klidu, mazlivé náladové hračkářství, sebeuspokojení v malém formátě. Střední poloha, vlastní vývoj duše, růst člověkův, zápas člověka vyššího s člověkem nižším unikaly mu úplně; neukázal nikde toho, co jest vlastním úkolem umělcovým: jak touhy a sny a pudy mláďi přeměňují se tuhým životním bojem v nadosobní klady, jistoty, činy; jak vykupuje se život z vnějších náhodností a zachraňuje se ve vyšší sféru vnitřní zákonnosti; jak, abych užil krásného slova starého Kollára, život stává se „*dílem vlastní duše*“. Tento pravý duševní dramatický pud schází dílu Mrštíkovu a tím schází mu pravé vnitřní teplo, vlastní oduševnění veliké poesie. Není v něm tragiky, poněvadž není v něm velikého úsilí vůle a intelektu, velikého napětí vnitřního mravního člověka.

Mrštík byl člověk velmi silného a také dosti diferencovaného života nervového, člověk silných dojmů a vjemů smyslových; a proto malíř slovem nejprve a především. *Malíř*, pravím, *ne kreslíř*; vloha kreslíř-

ská jest vloha abstraktní a kritická a ta nebyla právě předností Mrštíkovou. Mrštík byl malíř-impresionista, který maloval v barevných skvrnách. Svět útočil na jeho mladé smysly mrakem dojmů, především dojmů barevných, a Mrštík snažil se zachytiti je v celé útočnosti, naléhavosti, kyprosti a vlhké svěžesti; ale zachycení to bylo také osudně zlomkovité, mžikové, chaotické, rozplývavé a zamlžené. Proto snažil se stupňovati smyslovou stránku českého slova, snažil se stvořiti si v něm povolný a pružný nástroj pro tento svůj úkol; proto stlačoval logickou a abstraktně výrazovou schopnost českého slova, zanedbával syntaktických vztahův a poměrův a byl ochoten dáti vystoupiti jednotlivé skupině slovné z celkového útvaru skladebného, aby tak zachytil teplý tetelivý kmit a blesk vnějšího smyslového záchvěje životního. Že v tomto způsobu, jakým zde nazíral Mrštík na úkol básnický, byla veliká a osudná nebezpečí pro jeho talent, ukázalo se brzy; zvlí otevířela se tím vrata dokořán, a co okouzlovalo v první chvíli svou bravurou, odpuzovalo záhy jako rutina a manýra; Mrštík zabíhal se příliš často do detailů a do virtuosity, do jakéhosi mělkého slovného materialismu a byl zdržován a odváděn od vlastních velkých cílů básnických a klamán o nich: stal se příliš často obětí svého příliš snadného a úzkého talentu.

S touto malířskou vlohou Mrštíkovou souvisí podstatná vada všech jeho figur: nestojí pevně na nohou, jsou spíše skupiny smyslových dojmů než pevně ohraničené a jasně vykrojené osobnosti. Všecky osoby Mrštíkovy jsou málo prokreslené, málo určité, málo individualizované; příliš povšechné, rozkolísané a rozplývavé. Jeho Jiří Jordán, jeho Ríša, jeho Francek, jeho Helenka, jeho Babetta, jeho Verunka, jeho paní Bilá, to všechno jsou spíše představitelé a představitelky určitého věku lidského, určitého stavu, povolání, situace životní, než individua jasně a rozhodně viděná a vztyčená ve své odlišnosti a jedinečnosti. Proto osudy jejich nevyplývají také s nutkavou vnitřní logikou z jejich charakteru; naopak: jsou hodně vnějškové, bez té vnitřní jedinečné teplé důvěrnosti a jednoduše, která jest právem pokládána za vlastní cíl tvorby básnické. Osud Jordánův bylo by možno na př. úplně klidně zaměnit za osud Ríšův, aniž bylo

by nutno hnouti v charakterech jejich jen tečkou nebo čárkou.

A z této povšečnosti plyne i jakási schematičnost prací Mrštíkových, která blíží se někdy až programovosti. Nemá k ní daleko ani „Pohádka máje“, ani „Santa Lucia“. „Pohádka máje“ jest obraz mládí tak povšechný a schematický, že hubené psychologické drama jest zde sníženo jen na jakou takou záminku k popisům krajinářským a k malbě ústředí pražského i venkovského; a „Santa Lucia“, román mládí výbojného, odbojného a nadšeného, zahubeného pro chimeru, má rozuzlení odvislé od motivu nejnáhodnějšího a nehmotnějšího: hladu.

Člověku takto založenému musila býti *naturalistická theorie francouzská* vitanou půdou, do níž zapustil kořeny a v níž se rozestřel jeho talent. Mrštík svým sensualismem byl předurčen pro nauku, která viděla člověka jen produktem půdy, okolí, prostředí, dědičnosti, společnosti; která viděla člověka trpnou loutkou nesčetných určujících sil rázu přírodního i společenského; která v jednotlivci viděla jen buňku společenskou, jen nositele a plnitele určité funkce. Není náhoda, že nejlepší Mrštíkovy dílo beletristické, jeho studentský román „Santa Lucia“, jest pojat a pracován methodou Zolovou. Jako u Zoly Paříž, tak u Mrštíka Praha není pouhým útvarem hmotným, nýbrž bytostí osobní a mravní, živou a smyslnou milenkou, která zardousí ve svém kamenném objetí naivního entusiastu, nadšeného brněnského blouznivce, lákaného k ní všemi svými života lačnými nervy a smysly. Román tento, jediný z prací Mrštíkových, blíží se tragičnosti, ovšem tragičnosti zcela hrubé a rudimentární, a jediný vykazuje alespoň jakýsi pokus o kompozici: jest zarámován s brutální účinností mezi dvoji výkřik, jenž ozve se za sebou v sále nemocničním: „*Přistavte plentu!*“; komposiční prostředek sice zcela vnějškový, ale přece výsledek jakéhosi záměru a výpočtu uměleckého, který mizí víc a víc z pozdějších prací Mrštíkových.

Touto hrubou methodou vystačil Mrštík jak tak tam, kde šlo o děje všeobecné, schematické, vnějškové; ztroskotat se všude tam, kde chtěl vystihnouti proces jemnější a složitější, rázu mravního, tak na př. v *Babettě*, kde jde o zajímavý sujet muže-obchodníka, jenž, aby

zachránil se od úpadku, prostituje vlastní ženu. Jest třeba přečísti si tuto práci tomu, kdo chce si ujasnit, jak umění Mrštíkovo v tomto případě selhalo, poněvadž nemělo dosti pronikavého a bystrého zraku pro vnitřní děje duševní a poněvadž šablonovitě generalisovalo, kde se mělo zmocnití své látky ryzí básnickou intuicí.

Mrštík byl umělecký primitiv přečasto v nedobřím smyslu slova; scházela mu básnická jemnost, která jest pravá a vlastní básnická — síla. Česká literatura bude mu ovšem vždycky vděčna za mnohé fragmenty, nálezy a objevy rázu detailního, za mnohý podnět a ještě více za mnohou bezděčnou výstrahu; nebude mu zapomenuto na př., že dobyl z českého slova smyslné síly výtvarné, které v něm sotva tušili jeho předchůdci a vrstevníci. Ale pro celkovou orientaci dnešního i příštího básnického výboje českého bude mít dílo jeho význam mnohem spíše záporný než kladný; a také to, co Mrštík objevil a vtělil ve své dílo literární, bude musiti býti často teprve roztaženo a znova přelito, aby dalo trvalý zisk a statek. Jeho dílo literární bylo za života jeho mnohem výše ceněno, než kolik odpovídá jeho vnitřní umělecké a básnické hodnotě — špatné omen pro jeho budoucí osudy. Jeho dílu schází veliká síla duchová, napětí silné vůle a víry, vzlet oddané a tvořivé lásky, které jedině přenesou přes tu propast ne tmy a msty, ale spravedlnosti a milosrdenství, již říká se zapomenutí.

Neuplyne snad mnoho času a jeho dílo bude souzeno zcela historicky, t. j. zcela vývojově a mrtvolně jako možný, ale pomíjivý stupeň k útvarům příštím a, jak doufáme všichni, lepším a ryzejším, jako provisorní oklika, která, aby mohla býti plně pochopena, bude musiti být vykoupena krásnými tvůrčími činy budoucích.

Antonín Sova, sensitiv a visionář

*Já hledal vzácné lidi . . . Diskretní
jichž mlčí rty, když srdce čisté hoří . . .
Já hledal velikost i zrádnost moří
a pro svůj oheň předmět obětní . . .*

A. S. v Zápasech a osudech

První tři lyrické knížky Antonína Sovy, „Realistické sloky“, uveřejněné r. 1890, „Květy intimních nálad“ z r. 1891 a mapa krajinářských skizz s domorodou stafáží, „Z mého kraje“ z r. 1893, neodchylují se zdánlivě patrněji od běžného pojmání básnických úkolův a cílů, vlastního mladé oficiální poesii tehdejší epigonské generace „lumirovské“, Škampů nebo Klášterských. Na českém básnickém nebi stála tehdy vysoko a jasně hořela básnická hvězda François Coppée, francouzského parnasisty, který zradil parnasistický aristokratismus i jeho l'art pour l'artism a zaměnil jeho mythické, legendární a exotické náměty látkami z pařížského předměstí nebo velkosvětského boudoiru a došel zato mimo jiné projevy přízně i potlesku Zolova, který kladl do něho naděje příliš málo zdůvodněné; neboť Coppée neučinil nic, než že si osvojil metodu přesného, zákonně čistého a jasného verše parnasistického, který byl dlouholetou prací nade všecko uzpůsoben, vystihovati plasticky a reliefně vnějškový svět, oblast postřehů zrakových, a tohoto nástroje, svým způsobem velmi dokonalého a velmi jemného, užil na náměty, k nimž nebyli vábeni parnasisté, dědicové romantického exotismu, většinou zajatci pesimistické filosofie indické nebo antických thegonií a mythologií. Zola a jiní podivovatelé Coppéovi přehlédli, že pouhá změna látková nečiní ještě moderního umělce a že vlastní čin básnický jest v tvorbě nového výrazu a nového stylu; a že zde úplně selhala síla Coppéova, ukázalo se až příliš záhy. Coppée nebyl však původní ani ve výběru a postřehu svých námětů — i tu přejímal a ředil, ředil velkoměstskou notu moderního impresionismu, jak na ni první ude-

řili Sainte-Beuve na některých stranách svých „Consolations“ a Baudelaire v oddíle „Tableaux parisiens“ svých „Fleurs du mal“. Ředil, ale také bezděky *prostředkoval* mladým českým básníkům odraženou ozvěnou svých veršů prvotnou kouzelně smyslnou píseň dvou velikých moderních tvůrců; kdežto Antonín Klášterský přidržel se horší části a vlastního přínosu Coppéeova, titěrné sentimentality, banálnosti pointové i genrové libivosti a povrchnosti, Sovova básnická duše objevila se již v počátcích jeho tím, že dovedl i z tohoto struskami zavaleného a zdušeného pramene vyposlouchati původní smyslně melancholickou hudbu a původní píseň churavého a složitého sensitivního kouzla: a vyposlouchati mohl ji ovšem z její porušenosti jen tím, že od počátků nosil ve svém nitru melodii téže nebo příbuzné vášnivě touhy, třebaž zárodečnou. Sova převzal z Coppéa ve svých prvních knížkách jen povrch a masku, látky, náměty a sem tam snad intonaci veršovou. I Sova zachycuje tehdy jen povrch moderního života, přistřihuje nesmírnou kyklopickou látku, která teprve později dočkala se svého Whitmana a svého Verhaerena, v krotké půl humoristické, půl sentimentální genry sociálně vyhocené; i Sova snaží se s pochybným zdarem rozechvítí svou sloku nesmírným nervovým napětím a kouzlem hořečného moderního života, i jemu uniká ještě jeho zvláštní jedinečný pathos — nalezne jej až mnohem později. Ale přes to jsou tu rozdíly, které bezpečně odlišují již tehdejší jeho poesii od poesie Klášterského i Coppéeovy. Verš Sovův chvěje se již utajeným životem, zjitřenou sensitivou duše plaché a samotářské a právě proto vzbouřené a napjaté, která blíží se k životu s mladými lačnými smysly jako k velikému tajemství a k hádance, k vykupiteli nebo k mučitelu, a jež již tehdy má zárodek hořké ironie k jeho podvodným odumřelým útvarům. V krásné „Touze po domově“ z „Realistických slok“ promluvil již rozený samotář, zhnusený klamy velkoměstského a speciálně pražského života společenského i národního. „Klub když tě omrzela a přátel schůzky klidné, a srdce před vším už se zvolna zamyká, naděj, že padne v prach, co směšné je a bídné násilím, směšností když novou zaniká, když státníkova řeč, když píseň básníková, když politická stať tě vzruší zřídka jen, když sla-

bost, couvání a resignace nová a bombast bláznivý nám všechněm plní den“ — stesk po rodném kraji s jeho klidným, odvěce prostým a velkým životem budí se nejmučivěji.

A v druhé knize veršové, ve „Květech intimních nálad“, nalezneš již verše, v nichž jest celý a ryzí Sova, verše, které vyrovnají se již vnitřní naléhavou vášní veršům z knih nejposlednějších; zde jsou písně ryze niterné intonace, lyrika, které není z vnějšího světa třeba než podnětů nejlehčích, nejjemnějších, zcela prchavých a přeletavých, neboť nítí se vnitřním žářem a vnitřním napětím samotářské duše, stravované přebytkem sil nezužitých. A tehdy již pověděl Sova bezděky, co napínalo a přepínalo jeho nitro: „*A vzdálenost cest, vsí a duší, to listů stálé šelestění, mlh modrý pruh a stromů snění a vody trysk, jenž v břehy buší*“ (Strana 16.) Zpověď básníka-sensitiva, básníka-samotáře, který promítá ve vnější svět nepokoj své duše, zajatce svých předrážděných nervů a své nesplněné touhy po životě krásném a silném. „*La vie inquiète*“ mohlo by býti epigrafem těchto prvních knih Sovových.

Zde již nalézá Sova pramen svého utrpení lidského i své tvorby básnické, neboť obojí doplňuje se u něho a podmiňuje se u něho jako u všech básníků romantického typu: jest to hoře samoty, k níž jest odsouzen, nemožnost sdělití svůj žár, kterým se tráví, máchovské utrpení zbytečné a zklamané lásky, jíž není přáno vyžítí se, působiti, tvořiti, zesílití vědomím, že prospívá. „*Nač vzteky kousat se do rtů dnes nad neúspěchy rodné své země, a marně o srdci zpuchřelý rez svou sloku nechat bušiti temně? . . .*“ (Strana 36.) Touto introspekci, pohledem ve svůj osud, spřížňuje se básník poctivou vnitřní afinitou, ne vnějškově, ne pro časový dojem a ohlas, s dělníkem, s myslitelem, se všemi, jež připravuje podvodný frivolní špatný život dnešní společnosti o možnost žiti, působiti, tvořiti a tak zlepšovati jej. „*Zde hejsek hýří a tam hřeší žena a poslední květ mládí utracen. A pod tou vrstvou, jež nic neznamena, ty teprv jdeš, tvá práce a tvůj sen. Ty teprv jdeš, ó dělníku v své práci, ty, mysliteli, v boji o svůj chléb, osudu vydán, umřít resignací a sám si rozbit o mříž Bídý leb*“ (Strana 52.) Již zde cítí Sova utrpení všenárodní a bídu všenárodní, již zde

rozdmýchává se v něm jeho reformní a revoluční požár, již zde vstávají mu před horečným zrakem vise hanby národní a národního ponížení, již zde bičuje sarkasmem a pobuňuje posměšnou ironií. Závěrečná báseň této sbírky, „Praze“, jest již v zárodku tou půl hymnou, půl invektivou, tím posláním politickokulturním, které bude později vlastní formou mocně vzvednuté a dusně výmluvné lyriky Sovovy. „Ať hlubších, mohutnějších povah rysy to české žití rostoucí v ty chvíle ve příštích dětech, jež se zrodí, vzkřísí, ty musíš bdít a dbát!“ „Ne zženštilé, ne prodajné a chabé, cukrové panstvo bez idejí, shnilé, a bez síly a k dalším bojům slabé, nám nesmíš vychovat“ — takto předjímá zde Sova koncepci své pozdější, mohutnější a grandiosnější vise téhož námětu, úvodní básně „Zápasů a osudů“, „Praha, věčná stráž“. A v meditaci před Myslbekovou „Oddaností“ (strana 82—83) cítíš již první zasyknutí sarkasmu, jež pozdější tvorba Sovova vypracovala do všech modulací: „my marně bráníme se, jak opuštěné děti — titěrně chvíli vzdorujem a pak — věšime skráně“. A více nad to: i duchový visionářský zor Sovův, který okřídluje jeho myšlenku a přenáší se s ní do věků budoucích, dní se již zde; hořce ironické a skeptické verše „Budoucnosti“ (str. 69—70) připravují již ten bolestně mučivý stav, z něhož zrodí se básník duchové anarchie. „Snad králů nebude? Na místě jich se nové moci purpur zdvih!“ „Snad smrti nebude? Pak v poušti skal zas by ji člověk vyhledal, neb svobodného klidu roste květ za prahy až, v nesměrnu let“. Neslyšíš již ironicko-tragickou melodii „Agonie“ z „Vybouřených smutků“, která jest zde přeložena jen do jiné toniny? „Necítím plivnutí těch lotrů, kteří šli a z bílých rouch mne vysvlékli, ni duté, příšerné klování zobanů, posměšně ironických havranů“.

Tato nová nota prodírá se místy ještě vášnivěji z následující lyrické knihy, ze „Soucitu a vzdoru“, která již názvem svým správně určuje obojí pól, mezi nímž osciluje básnická inspirace Sovova. Staršího svého námětu, Prahy nové, silné, věrné, čestné a národně hrdé, píše zde básník novou variantu v básni „Stará a nová Praha“; vydrážděn byv mrtvým dusnem, sní sen o „lidech velkých vzmachů“, o „převratech myšlenky“; na velkých přísných liniích zimního, hor-

ského a lesnatého kraje, na bídě prohnilé doby a společnosti chce vychovati sebe i jiné k vyššímu, pravdivému a celému lidství: v „Zimní reflexi“ touží „ve vážné hudbě mohutných vzletů víc myslit, cítit, člověkem být, ne básníkovat v nízkém letu a filigránsky žít a mřít“ a ve „Slokách“ ukládá si jako jediné východisko ze zbahnělého dneška tento imperativ: „dřív muže v sobě stvoř a ženu připravuj pro sklizně příštích věků“ — ve výraze Sovově, vidíš zde, leží již ten visionářský pathos, který povznáší jeho pozdější verše jako štítý horské do mrazivě čisté oblasti nesmluvné rozhodnosti mravní. V jiné básni, „Za bratrem Janem“, vidíš, jak sarkastickou ironií lermontovské ztrpklosti a lermontovské sebeobžaloby naučil se vážití bídu vlastní i bídu své doby: „a v hnusné bolesti a v pochybnostech zlých my klidně prodali stárnoucí hlavu svou hrobařům lidských práv s šaškovou rolničkou...“ A zde spatřuješ také, jak úzká, vnějškově klidná forma parnasistická povoluje již a bortí se pod vášnivou naléhavostí nového kvasu. „Nelijte nového vína do starých sudů“, tento těžký a neodbytný příkaz všech dob přechodných a všech kulturních přelomů přistoupil i k Sovovi a stal se východiskem jeho uměleckého činu slovesného, který vyvrcholil se tvorbou nového verbalismu, jiného než byl sensualistickooptimistický verbalism Vrchlického nebo rozumově skeptický verbalism Macharův, jiného i než bolestně tvrdošijný verbalism Sládkův nebo přísný, zjizvený verbalism Nerudův. Sovův umělecký úkol byl, nalézti svému vybouřenému, předrážděnému a dusnému nitru srovnalý výraz a ustaviti tak nový retoricko-poetický typus umělecký, novou rovnomocninu slovné obrazivosti, která by vyhnala v konečnou hlať určitý děj, určitý postoj, určité zaujetí duše, mučené určitým napětím vnitřním. Sova zmohl tento úkol a vytvořil nový zvláštní typ verbalistický, který ti popíše jednou přesně příští literární věda česká a jehož zde mohu vytknouti jen nejvýznačnější rys: jest v tom, že Sova rozžhvil a přelil v horkou tekutou vášnivost představy a pojmy filosofickopolitické, kterých se užívalo posud s chladnou rozvážností ne v poesii, nýbrž v odborných rozpravách a člancích — zde můžeš nejlépe změřiti vnitřní napětí a tvárnou výbojnost Sovovu, uvážíš-li, že se připodobnil

prvky a živly původně co nejvíce vzdálené jeho samotářské sensitivné duše, odpuzované od vši činnosti vnějškové.

Zároveň jest však nutno pochopiti, že k tomuto uměleckému výboji uschoptila Sovu jediné jeho prvotná sensitivnost, jeho citlivkovost vnitřní, která jej ochránila dlouho od zkušeností životních: dalekozraký visionářský pathos Sovův, obrácený cele k budoucnosti, k příští nového lidství, nebyl by se mohl vyvinouti, kdyby se byly duševní síly Sovovy záhy zaujaly poznáváním nejbližších zkušeností bezprostředné životné skutečnosti. „Rozvíření samotářských strun“ sluje impresionistická povídka Sovova, napsaná r. 1894 a uveřejněná s jinou počátečnou prózou autorovou v „Symposionu“, ale mohla by tak býti nazvána všecka básnická tvorba Sovova, od drobných básní lyrických až do jeho objemných skladeb románových, které jsou lyrické i pod maskou epickou. V první knížce svých povídek a črt analyzuje se básník. „Cítím se opuštěným“, praví v prvním čísle „Lyrických vteřin duše“, „trpím, nenávidím lidi svého okruhu, horečka mne tráví.“ A pokračuje: „Hledat lidi, jež byste milovali! . . . Toť tajemství a úspěch celého života“ (strana 45). Typická zpověď osamoceného já; přiznání, že nemožno žítí v sobě a sebou, a uvědomění si, že všecko utrpení plyne z pochopení této nemožnosti, neboť ihned přistupuje k tobě bázeň, nalezneš-li toho, co hledáš, co musíš hledati, abys své já rozšířil a zesílil. Charakteristické jest, že všechny hlavní postavy povídek i románů Sovových jsou lidé osamocení. Ronz v „Anně“ jest předrážděný, sebou i jinými neuspokojený, morosně sarkastický samotář; Ivův „román“ jest nezdařeným pokusem nedružného samotáře, milovati a doplniti se druhou bytostí, pokusem ztroskotavším se vnitřní nejistotou, beztaktností a neobratností tohoto snivce, jimiž vžene přímo svou snoubenku do náručí svého soupeře — a tato vnitřní nejistota má charakteristický pramen: neschopnost Ivovu vypořádati, miluje-li jej neb nemiluje-li ho Štěpánka. A pozorovatelská schopnost není opravdu forcí ani dvou posledních a nejrozměrnějších románů Sovových. Ve „Výpravách chudých“, které nesou charakteristický podtitul „z kroniky osamělého studenta“, skresluje se Rudolfovi celý vnějškový svět se svými moti-

vy a záměry, s celou svou logikou v cosi fantomatického, s čím marně snaží se samotář vejíti v činný dramatický styk a co poznává opravdově jen otřesy své citovosti. A také „Tóma Bojar“ není objektivný útvar románový. Bojarova pasivnost projevuje se zde flegmatickou opatrností, s níž uniká erotickým nástrahám Gitiným; proto ani tu není dramatické souhry, kterou by si hlavní osoby navzájem utkaly svůj osud (a na kterých osobách autor jej opravdu dovršuje, na Gitě a na faráři Theodorikovi, tam utíká se k motivaci vnějškové: Gita hyne, byvši rozsápána svou dogou, a farář zešílí); umělecká síla a básnický význam i této práce Sovovy jsou v erotické lačnosti a perversní křeči Gitině, v samotářské hypochondrii Oskarově, v lyrickém sensitivismu těchto dvou nedružných Don Quijotů svých churavých nervů, posedaných a mučených neustále svými chimerami.

Případ Sovův není bez obdoby s případem Březinovým. Počátky obou básníků jsou nervově sensualistické; oba jsou v prvních svých útvarech lyričtí sensitivové, solipsisté zabloudiví do labyrintu svého nitra, oběti svých rozkošnických fantomů, jak zhušťují se a stoupají z varu žhavé mučené krve. Oba překonávají svou prvotnou melancholii ve vyšší stylovou formu; oba se objektivisují; oba dorůstají z prvotné dojmovosti a náladovosti visionářského pathosu jedinečné síly výrazové; a oběma žízeň lásky, potřeba a nutnost působiti a tvořiti, určuje tento vývoj. Jsou však také rozdíly mezi nimi: solipsismus Březinův byl radikálnější, pronikl až k branám a na sám práh Smrti; Sova neodpoutal se nikdy tolik od života a nepropadl nikdy fantomům tak úplně jako Březina. Objektivace Březinova byla proto vášnivější a dobrala se dramatické formy. Sova jest romantičtější než Březina; i u Březiny souzní sice ironie, ale přehodnocená v tragism, u Sovy má ironie význam větší a závažnější: byla z počátku lékem jeho sensualismu a jest později prostředím jeho objektivace.

S velikou uměleckou moudrostí zvolil si Sova epický námět za první své bitevní pole: v „Zlomené duši“, psané r. 1895, po prvé vyzkoušel ve větších rozměrech svůj společenský pathos, zde po prvé také odvážil se, alespoň ve větších útvarech, nové formy, volného verše, povolujícího vnitřní fluktuaci, verše, který blíží se někde próze

ve své rozplývavé neurčitosti, ale jinde nese šťastně překotnou horečnou výmluvnost a chvat visí blýskajících se ze tmy a hned zase v ní tonoucích, jak vyvolává je tíseň chvíle — neboť celá „Zlomená duše“ jest výkřikem z její naléhavé rozhodnosti a osudnosti, odvážný osvobodivý čin sebezáchrany a sebevykoupení. A „Zlomená duše“ — jde zase o samotáře, sebemučitele a sebetřýznitele, kritika doby i moderní společnosti a jejích institucí, jenž hyne nemocí dříve než může opravdově pokusiti se o lásku a kladné působení v lásce — třebaš epičnost její byla velmi uvolněná, položila přece meze lyrické rapsodii a poskytla básníkovi možnost, aby krásný svůj experiment opřel o pevnou půdu.

Sladkou žní posavadní umělecké zdrželivosti a hospodárnosti Sovovy jsou „Vybouřené smutky“, tento žhavý výtrysk básníka *já* tak dlouho „vězněného“, jak praví jejich úvodní báseň. Lyrický pathos Sovův zde nejnaléhavější, do běla rozžhavený, jest pathos oklamaného samotáře a vydrážděného sensitiva: odtud jeho útočnost, vášeň i křeč, odtud i nový výrazový a stylový ráz, k němuž vede básníka nutnost zhušňovati, zkracovati, skreslovati, neboť není možno dlouho setrvati v tomto stavu vnitřního přepětí, tak rychle vyčerpávajícím a stravujícím: jest jako bouřka, která svou intenzivnost kupuje si za cenu rychlého vybití a doznění. Kromě toho vášnivě rozhodné zaujetí vnitřní nutí básníka, aby symbolisoval všecko, skresloval a typisoval všecko v několik málo velikých gest a postojů; aby vpravoval všecko do vášnivé perspektivy napjaté k jednomu ohnisku. Z těchto podmínek vysvětluje se vznik nového lyrického stylu Sovova, jak po prvé a v lecčems nejryzeji posud zpodobnily jej „Vybouřené smutky“ a oddíl „Údolí nového království“ z následující knihy, „Ještě jednou se vrátíme“, výmluvný novou horečnou výmluvností, která přivlastnila si ve žhavý majetek osobního utrpení a hoře všechny otázky a pochyby úpadkové a soumravné doby, kdy, zdá se básníku, jest vyžít a stráven starý kulturní obsah a bezkrevné formy šklebí se na tebe odevšad pustým mrtvolným šklebem dutých mask. Ať symbolisuje svou bolest osudem poskvřněné řeky, ať staví proti sobě v nesmířitelný rozpor „duši a luzu“, sen a život, ideál a sku-

tečnost, ať v „Moderním Betlémě“ uzavírá bídu úpadkové doby v několik typů lidských rytých bleskovou, kouřící se jehlou, ať v „Bizarním snu“ rozhořčuje se erotickým otroctvím moderní ženy a nemožností, vykresati jiskru odvahy a síly z její zlomené duše, ať v „Smutku Satanovu“ inspiruje se strindbergovským pojetím ženy jako opovědné nepřítelkyně geniovy, ať v „Kondoru“ s uměním poeovským vyvolává bezútěšnou poušť odumírajícího srdce lidského — všude, cítíš, řeřaví slovo básníkově osobním utrpením. Básník soudí shnilou dobu a soudí ji osudem osobně mstným, ale i oprávněným, neboť legitimace k tomuto soudu koupil si koupí nejbolestnější: právem oklamaného a podvedeného. Mravní hodnota „Vybouřených smutků“ jest v jejich nesmlouvavém a nepodplatném pesimismu, jak vede k němu jen zrazený idealism, který nezná a nepřipouští kompromisů a polovičatostí; jen samotářský sensitiv a snivec nenávidí takto hmoty, ženy, davu a cítí je jako odbojné medium, které nikdy neuskuteční snu a idee a vždycky je zradí. „Duše, ty pokřtěná svatou, vznešenou Anarchií, ještě tvůj trůn je prázdný, bezlidná země“. „Či už jsi doznala zdrcena, že nelze nahradit bohů davům a trpícím srdcím Rozumem čistým?“ „Že nelze rozsvítit světél v ubohých lebkách davu, kde je tma chladná jak v studnách s mrtvolou na dně?“

Jest třeba zpřítomniti si Březinovo opačné pojetí ženy i davu, jeho lásku k nim i důvěru k nim, abys vystihl správně místo obou básníků na duchové mapě současnosti. Březinovi jsou i žena i zástup důvěrníci osudu, přechovavatelé životního tajemství, uskutečňovatelé vyšší spravedlnosti, nástroje jiné hlubší a tajemnější logiky než jest logika rozumová — tak hovoří básník Podvědomí a jeho zvýšeného vlnobití a zmocněného tlaku životního. Stanovisko Sovovo naproti tomu jest opravdu, jak praví sám v „Duši a luzě“, stanovisko „čistého Rozumu“, stanovisko kritické nedůvěry a kritického pesimismu, stanovisko racionalismu přísně a příkře individualistického; a ono zatěžuje visionářské křídlo Sovovo ve „Vybouřených smutcích“ a brání mu v posledním absolutním vzletu; a poutá je v jakýsi ironický indifferentism, který bojí se posledního vzdání se, byť sebe více volal po něm všecken vnitřní žár básníkův tak dlouho a tak uměle krocený.

Jím zároveň jsa puzen i vězněn, poplyne Sova bezcílně do nekonečna „na opuštěné lodi na moři mrtvě zeleném“ — jak praví v charakteristickém „Bizarním snu“, kde po prvé vytváří erotické soužití dvou lidí uniklých z otroctví starého světa a života, motiv obměňovaný a vyvíjený dále několikrát, tak v básních „Údolí nového království“¹ a „Nové výpravy“² — dosahuje nanejvýše štěstí zcela záporného: „umřítí daleko od bídné země“.

Moudrostí svého básnického instinktu pochopil Sova záhy, oč se tím ochuzuje: že by obětoval takto abstraktní póze statky právě básníku nejnútnejší a nejceněnější: lásku k životu a důvěru k němu a tím sám kvas svého duchového chleba. A proto odhodil v oddíle „Údolí nového království“ v knize „Ještě jednou se vrátíme“ kritickou skepsi a individualistický purism jako neplodnou přítěž a dal vyhlídnout se měkkým, teplým, melodicky širým tokem visionářskému entusiasmu lidské družnosti a lásky — tomu entusiasmu, který tak dlouho bylo nuceno zapíratí nedůvěřivě stydlivé a tolikrát zraněné srdce samotářovo a jež musilo tolikrát krotiti a vázati abstraktními pózami chladného racionalismu a kriticismu: napětí, které v něm tím léta a léta rostlo, byla právě dráždivá muka jeho utrpení. Sova opouští nyní, „výšky dumavě zmlklé“, „sestupuješ hor Snů“ a vrací se, „v Údolí, kde jsem byl zrozen“, kde „hlína voněla, lidská bolela srdce a duše tak marně toužily“, a první cesta jeho vede k ženě, s níž soužití nazírá nyní jinak již než v „Bizarním snu“. Chápe nyní náhle, že soužití s ní jest možné jako kladné štěstí, jako rozmnožování života na radost sobě i jiným. „Když kohout zazpíval, ráno když počlo se v doubravě dníti, já děl k ní: Věčně . . . Budem tak věčně svoji, ty ne však jako má oběť a já tvé otrocké břímě, dva, kteří si našli hnízdo, pro sebe snášejíce . . .“ „Hle, bude již ráno, děl jsem, a stezky se budou rdítí, my půjdeme spolu vstříc slunci, jež vychází blede zvolna, tam v branách Veleměst potkáme řady nejchudších žebráků, my obdarujeme je prvním penízem z Nového Království“. „Na něm nebudou raženy

1 - V knize „Ještě jednou se vrátíme“, I. vydání, str. 141 a n.

2 - V knize „Dobrodružství odvahy“, strana 21 a n.

hlavy Imperátorů, jen symboly horoucí lásky všech světů a nových lidí, je miliony již tuší na dně svých zavřených srdcí, leč my je půjdeme učit, jak rozdávat sladké ty mince“. V básni „Smilování“ cítí básník svůj přerod jako akt milosti, jímž jej oblažil „kdos Velký“: vadel v „černé zemi svrasklé a skrčené“, když byl přesazen v údolí nového království, aby zde znova zpučel a zkvétl. V „Studnách nadějí“ formou kouzelně zpěvné písně zpívá Sova možnost obrody všeho lidství, i nejbídnějšího, láskou. „K novému člověčenství“ rád by vychoval nyní všecko lidstvo, nikoho nevyjímajíc: „Zbudovat Města v duši“, touží, „z myšlenek, kterými vyšel celý život, a všem je otevřít, všecky brány a všecky síně a všecky chrámy a všecky nejvyšší kupole a všecky nejvyšší věže, kde možno rozmlouvat s Bohem a na blízku jeho pochopit cenu člověčenství“; „v něm otevřít všecky závory slunečných, volných přístavů, své hrdé lodi jim nabídnout k nejdůležitějším jízdám, a všecky posadit k hostinám v palácích mramorových, je provéstí v zahradách visutých, sny kde šumí, jim dáti rádce-průvodce vlídné s tou důvěrnou tváří, ty, kteří vedou, když klesají nohy na prašných cestách . . .“ A „Když vládla duše“ jest již cele mesianistické poslání a chiliastické vidění: sny intelektuálního anarchismu proměněné v tělo a krev. Až zavládne Duše — neboť v budoucnost jest třeba přeložiti si důvěřivé perfektum básníkovo — nebude ani králů, ani dvořanů, ani lstných velekněží, ani vojsk, ani poddaných, ani tyranů, neboť nebude „pošetilostí v národech doutnajících“; nebude ani „svatých a světic“, neboť nebude „znesvěcení“ a „pustých nebude davů a zvířecích nebude vášní“: bude jen harmonie všeobecného sbratření a sjednocení protiv, vyrovnání srdce s rozumem, jednotlivce s davem, přírody s člověkem, lásky s osudem — neboť visionářský optimism básníkův nezná mezí a odplovuje všecky, i nejosudnější a zděděné, přírodní překážky svým důvěřivým příbojem. Duše pronikne podle Sovy i Přírodu a opraví Osud. „A rytmicky v každém srdci a ve věcích hovořila své akordy. doplňujíc a zpívajíc v paprsku každém, a svobodně v každé vlně zčeřeně tryskala krve *zdar každému tvorů již přinesši jeho při zrození*“. „A zoufalé zdržela a visící nad propastí v čas našla a hasnoucí křísila, utiskovatelů zlobu hned v zárod-

ku stírala krví potřísněnými prsty. A byla všude, ve tmách i ve světlech, ve všech vteřinách“. A každému dostane se této blaženosti a každému stejně: „— a nestála nad člověkem, leč hořela v něm a *hořela stejně v člověku každém*“. Rousseau a Tolstoj splývá zde s Cabetem, Augustin Smetana a Klácel s Nietzsche v jedinou visi přeblažené harmonie, ale optimistický pathos Sovův, a to stojí za povšimnutí, propadá absolutnosti, již se vyhnuli tito autoři, věří-li na příklad, že „vláda Duše“ promění od kořene i povahu lidskou a vyhubí všecko zlo z přírody i určení lidského. Tímto absolutismem jest možno změřiti sílu vnitřního napětí Sovova a utrpení duše od základu entusiastické, svírané tak dlouho kritickými a racionalistickými ledy, k nimž odsoudila básníka jeho citlivková hrdost a pýcha životem zraňovaná.

Takto, tímto optimistickým mesianismem všecko objímajícím a nic nevylučujícím, touto věrou v příští tisícileté říše naprosté všelidské blaženosti a úplného všelidského štěstí, jest nyní dovršen visionářský pathos Sovův, neboť všecka empirie, všecka kritika, všecka skepse, všecko podrobné pozorování skutečnosti jsou odmítány — a to jsou právě zapřísažlí nepřátelé každého pathosu. Nyní teprve získal Sova všecky podmínky a všecky složky svého nového hymnicko-inkektivního verbalismu, neboť získal absolutní předmět hodný co nejvíce rozkřídlené inspirace slovné: lásku ke všem a blaženství všech; z tohoto zorného úhlu nabývají i ironie i sarkasm zcela jiného a nového posvěcení: nejsou již hypochondrickým projevem samotářské misanthropické duše, zmítané nejasnými a nevypočítatelnými rozmary a náladami, nýbrž vplývá v ně cosi nadosobního, dějinně závažného, místy až apokalyptického: básník trestá jimi ve jméno své vise a jejího stravujícího žáru ať skutečné, ať domnělé nepřátele příštího všelidského štěstí; odtud běře si právo, mrskati malicherný politický dnešek český jako překážku příští všelidské harmonie, i právo k vášnivě nacionální odvetě, neboť čelí zde představiteli starého světa, obdivovateli římského imperia a jeho sobeckého positivismu, Theodoru Mommsenovi.

Tím jest stvořen půl stylisovaný, půl improvizovaný výraz Sovův, výheň neustále mučivě živá, do níž dují všechny vichry básníkovy

nadšení i hněvu, netrpělivosti i odvahy, jistoty, bolesti i odboje a nad kterou stře se někdy dýmný mrak chaotické výmluvnosti, neroztavivší všechnu rudu v čistý kov definitivně a ryzí formy — výraz, v němž jest z básně naléhavá politická exhorta „Tři zpěvy dnešků i zítřků“ i celá řada často rozměrných skladeb lyrických, zmítaných vášnivou vnitřní záujatostí básníkovou, od „Dobrodružství odvahy“ až do „Zápasů a osudů“.

„Sny dobyvatelův“, „Píseň nového světa“, „A revoluční silné větry duly“, „Bratři světla“, „Vichřice duchů“, „Nové výpravy“, „Nad počatým lidským dílem“, „Rhapsodie o zrání lidstva“, „Tušení přerodů“, „Náboženství zítřka“, „Víra v lidstvo“, „Klasy nového osetí“, „Věčný oheň“, „Děti odvahy“ napovídají již názvy svou intonací: jsou to vesměs horečné vise nového, blaženého, obrozeného lidství nebo lidství zápasícího se starými řády a probírajícího se k plnému uvědomění životnímu, půl hymny, půl invektivy, které nesou na rytmech většinou více méně volných a vzbouřených tříšť obrazů, hltaných často obrazy novými a novými, dříve než mohly nalíti se a dozrát v plnou krásu pokojné, cele vykoupené a posvěcené chvíle.

Ale tato nota visionářsky pathetická a nadosobní při všem osobnostním subjektivismu neobjímá cele posledního tvůrčího období Sovova. Vedle ní běží a s ní se mísí znovu ožilá nota sensitivně osobní, nota začátků básníkových, jenže umělecky i lidsky přerobená a prohloubená. Stalo se totiž, že v poslední době znova přistoupila k básníku životní empirie se vši svou krutě rozmarnou nelogičností a jedinečností, stejně unikající všemu třídění jako každému prezvědu, a vynutila si jeho pozornost i zájem — skutečnost, kterou jest možno s hlediska uměleckého jen vítati: daň, kterou jí básník splatil a již se z ní zároveň vykoupil, jsou ty polopísňové, polobaladické útvary, z počátku ještě umělecky ne dost uvědomělé a orientované, z nichž jest skoro cele složena „Lyrika lásky a života“ (1907) a kterými, tentokrát kouzelnějšími a mihotavějšími a přitom i umělecky teplejšími, proložil na několika stránkách pathetické vise „Zápasův a osudů“ (1909) a nové, konečné vydání knihy „Ještě jednou se vrátíme“ (1912).

Neboť visionářský pathos Sovův přinášel vedle nesporného umělec-

kého zisku i nemalé nebezpečí, nebezpečí jakési ideové abstraktnosti a verbalistní šablony — a právě to, že Sova si je uvědomil, uspíšilo jeho nové vývojové období, období nové sensitivnosti, nové smyslovosti, nového intuicionismu, nové písňové melodičnosti, v němž ne-logicky paradoxní chvíle a její jedinečné životní opojení vyváženy jsou v útvar hudebně celý, uzavřený a sladký. Jest jakási obdoba mezi touto líbeznou žní poslední a první lyrickou tvorbou Sovovou, ale obdoba jen vzdálená: leží mezi nimi velké a strmé vývojové okliky, neutuchající výboj a práce smyslů, srdce, myšlenky, výrazu i stylu — a ty jsou zde nyní namnoze po prvé zúročeny a vytěženy.

Vývoj a integrace v poesii Otokara Březiny

1

Básnický dualista v podstatě stejného rázu jako Mácha jest Březina v první své knize, v „Tajemných dálkách“; táž hrůza, jinak jen lomená — u Máchy děsu, u Březiny rozkoši bližší — sténá a lká z ní: hrůza ze života, který nestojí, nýbrž prchá, v němž chvíle hltá chvíli a který tím jest neskutečnost, klam, mam, sen, iluze, hypnosa. První kniha Březinova stojí pod spojeným dvojitým melancholickým zákonem vzpomínky a smrti jako celá tvorba Máchova. Není náhodné, že jedna z prvních básní Březinových, „Mrtvé mládí“,¹ přimyká se přímo k máchovské inspiraci a intonaci duševní až do závěrečného obrazu zřejmě máchovského typu, který mizí úplně z pozdější tvorby Březinovy: „nad Mládí mrtvolou jsem stanul v zadumání, *jak milenec nad mrtvou dívkou svedenou*“.

Rozdíl mezi Máchou a Březinou jest spíše v typu lidském než v typu básnickém a spíše v rozdílných zkušenostech životních než v základním ustrojení duševním. Jest pravda, melancholie Březinova již v této básni odlišila se o nový přízvuk od melancholie Máchovy, ale diference tato jest právě důsledkem poměru obou básníků k životu: kladného u Máchy, záporného u Březiny. Melancholie Březinova „Mrtvého mládí“ jest složitější než melancholie Máchova, jest zdvojená o cosi: kde Mácha lká prostě nad uplynulými radostmi a blaženstvím mládí jen proto, že uplynuly a nevrátí se nikdy, Březinovi slévá se v „zaštkání smrtelné“ pozdní uvědomění, že mládí navždy ztraceného *vůbec nežil*; k žalu z mládí ztraceného přistupuje zde žal

1 - Tajemné dálky. II. vydání, str. 11.

z mládí nežitého, hrůza z možností navždy zabitých: „krev hroznů zahořklá, z níž nadšení jsem nesaal, a oheň objeti *myšlenkou vychladlý*“ jej nyní straší — ironická tragičnost oklamaného spiritualismu, již dostalo se konečného objektivního útvaru ve „Vladařích snů“¹ ze Svitání na Západě, v prokletých bratřích básnickových, jimž život obraznosti zabil radosti života empirického a kteří, trestem za pýchu, „jež povrhla nasycením země“, touží nakonec marně „ssáti vyschlou šťávu těch hroznů, které rozmačkali, bezděčně, ve svém královském snění“. „En toi la rêverie continuele a tué l'action“, toto slovo z nej-osobnějšího dramatu Vignyho,² které jest i klíčem celého pesimismu tohoto nejhlubšího a nejvniternějšího romantika francouzského, mohlo by státi epigrafem první knize veršů Březinových: teprve tento ironický předpoklad mlčky přijatý dává pochopení a smysl celé paradoxně tragické a přitom methodické stavbě první básnické sbírky Březinovy.

Kdežto Máchá hrál ještě sám, celý, ve vlastní osobě s nezlomenou vášní a opravdovostí své bolestné drama životní — odtud opravdový, děsivý, „životný“ přízvuk jeho poesie — Březina rozdělil se již zároveň v herce i diváka. Březina našel hned v první své knize svůj typický postoj básnický; již v „Tajemných dálkách“ jest „somnambul svedený z lože, bledý, spoután a něm“, jenž „pod hypnosou Nepoznaného jde se svým snem“³ — tedy herec nebo loutka jakési moci mimo sebe, moci objektivně. Tím jest dán, a ne jen pro první knihu Březinovu, snový, herecký snový ráz života v pojetí Březinově a všechny výhody stylové monumentálnosti, které z něho plynou; o to pokročil básnický dualism Březinův nad dualism Máchův: dovršil se do posledních důsledků, rozeklál se až v sám kořen, ale přiblížil se tím také hned v zárodcích svému vykoupení tím, že musil postulovati objekt mimo sebe, byť zatím jen z důvodův estetických, neboť herecké pojetí života není na delší dobu možné bez dialogu,

1 - Svitání na Západě [2. vyd.], 62 a n.

2 - Chatterton I, 5.

3 - Strana 35: Pohled smrti.

alespoň zárodečného, bez apostrofy. Tím získán byl již v zárodcích pro lyriku Březinovu objektivně dramatický ráz, který vyvinul později básník zároveň podvědomým tvůrčím růstem svého charakteru i uvědomělou prací uměleckou v nový básnický pathos: stvořil naposledy nadosobní lyrický útvar na podkladě dialogickém a cho-rickém.

Děj a postup básnické objektivace Březinovy zaslouží si, aby byl sledován a studován krok za krokem, neboť jen tak jest možno přiblížiti se co nejvíce genesi jeho díla: jest to u Březiny, který jest především básníkem Vůle a jejího tajemství¹ opravdový řetěz dramaticko-logický; uvědomělý boj o růst básnický; dobře organisovaný výboj, v němž neodhazují se zbraně kterých bylo jednou dobytto nebo jež vykonaly jednou svou povinnost, nýbrž uzpůsobují se stále k novým a novým účelům; cyklická souhra děl, při níž cíl prvního duchového dějství jest zároveň již východiskem a podmínkou dějství druhého.

První básnickovy pokusy o objektivaci jsou úplně záporné: objektivace jest básníkovi na tomto stupni klam, iluse. Jako u Schopenhauera, jehož hluboké studium prozrazuje v prvních knihách básnickových všecko, od inspirace až do invence obrazivé, samy formy nazírací jsou pramenem bludu, poněvadž podmět jest v nich osudně zajat a vyhlávají mu věci, kde věci není, tak i Březina na počátku své dráhy básnické jest přesvědčen, že všecko poznávání, milování, snažení nad sebe a mimo sebe jest sebeklam. Ve významné básni „Vězeň“² — kdo nevzpomene tu zase na typický postoj máchovský? — přiznává si mučivou a zoufalou pravdu, že píseň jeho jest „za živa zazděná“ do věčné samoty: neboť všecka činnost, všecka tvořivost a spontánnost, kterou připisoval předmětu své lásky (již protivou k sobě, vězni, oslovuje „Nejatá“) jest jen vlastní činnost a vlastní

1 - „A jehož síla má jedinou bázeň: svou vlastní mystickou vůli“ (Žalm ke cti nejvyššího jména. „Sv. na Záp.“) „Chvíme se nad mocí své vůle, jež v tohoto života zakletí zbyla nám jako dědictví knížecí z tajuplného pádu . . .“ („Ruce“, II. vyd. 41.)

2 - „Tajemné dálky“, 24.

obrazivost promítnutá ve vnější svět, fantomy vlastního mozku, vůně vlastní krve, již se opojil. Život básníkův ustrojil se tak, že mu byl znemožněn život, to jest objektivné působení v lásce, součinnost tvůrčí. Básník žil na příklad v mládí s jinou duší život úplného ztožnění, život opravdový, to jest zmocněný, ale jakási ironická mocnost, které básník marně se dohaduje, zrušila tuto jednotu a odcizila mu úplně spřízněnou bytost.¹ Všecky drahé duše, matka, milenka — možnosti života, možnosti tvůrčí lásky a předměty její — jsou básníkovi jen fantomy vzpomínkové a jen mediem smrti a kultu jejího může obcovati s nimi.² Jen jednou přiblížila se básníkovi v životě možnost, zrušiti své zajetí, zazděni své bytosti v samotu — „jedenkrát oddech cizího žití zarděl mne blízkostí spřízněné touhy“ — ale ihned zmizela. Není doby ještě pro slučování duší, není éry lásky posud: jest jen éra nedůvěřivého, sobeckého a malodušného samotářství: „nepoznány se mijejí duše, každá svou rozžatou svítilnu při potkání cloní, nedůvěřivá“. Jest posud možné jen „němé setkání v smrti.“³

Odtud kult smrti v počátcích básnické dráhy Březinovy: jest zrušením kletby osamocnění a zlomením jeho pout, jest vplynutím ve společenskost, jest otevřenou cestou k lásce, jest duchovou svatbou, kvasem rozkoše a síly. Básník podvedený o život naslouchá s touhou, „až s věží Věčného Města v kovových slzách se schví . . . ráz hodiny mé poslední, angelus Tajemství“⁴; v „Podzimním večeru“ slyší „jásot duší smrtí vykoupěných“, „Z věčných dále“ právě jako z nejbližších životních jevů zpívá mu rozkošně děsivá píseň zmaru básně „Podobná noci . . .“ a „Až sedneš za můj stůl . . .“⁵ jsou přímo epithalamia smrti: tajemství smrti jest tu zřejmý rázu erotického, akt, který přehodnocuje bolest v rozkoš a duchovost mísí se smyslností. Jsou v Březinovi básně, v nichž představa Smrti opíjí, láká

1 - „Přátelství duší“ („Tajemné dálky“, 13).

2 - „Moje matka“ („Tajemné dálky“, 9); „Tichá bolest“ (t. 14); „Den výroční“ (17).

3 - Svítání na Západě, 65.

4 - „Žeh bílý světla“ . . . Tajemné dálky, 12.

5 - Svítání na Západě, 70, 71.

a vábí jej k sobě jako závrát a křeč smyslná: tak v „Modlitbě večerní“¹ — „svou mdlobou smrtelnou mne spoutej v loži mém, je měkká náruč tvá jak bílé lokty děv“ — tak v „Motivu z Beethovena“² — „a touha po smrti, jak příliv sladké vláhy a rozkoš vítězná a černé víno tuh, na řader úbělých jak spočinutí měkká, a nahých ramen dvou jak chtivé sepětí v tvou bytost pohnutou a opojenou stéká ve smyslu umdleném a těžkém zajetí“.

Abys pochopil smyslně zabarvenou erotickou extasi Březinovu před Smrtí, musíš uvědomiti si plně nesmírné utrpení, které mu strojilo erotické osamocnění, znemožňující mu milovati, to jest opravdové a cele žítí. Z básně, jež jest z nejstrašnějšího, co bylo kdy napsáno, z „Návratu“³ vyčte pozorný čtenář, že básníkovi byly známy všechny hrůzy erotické samoty a že věděl, ne theoreticky, ale zkušeností svého srdce i své krve, jak láska, která nemůže vyžítí se objektivně, činy, obrací své žihadlo proti sobě a mění svou milost v jed (závěrečný verš poslední strofy: „pít budeš jen brutální rozkoš z nečisté číše mé krve“). A v jiné básni, z nejoriginálnějších, jež byly kdy napsány, „Snad potom . . .“⁴ zahalil v revoltující a mstně odmítavé gesto idealistovo svou lítost ze znemožněného života: zde nejvíce přiblížil se schopenhauerovské vzpouře a jejímu praktickému atheismu. „Na úpatí pohoří Smrti, kde v ledovců závratný spád se smývá Věčnosti přival, chci umdlený spát, a ilusi dní, klam krve a šero vlastního žití jak dusivý sen, jenž na prsa kleká, chci snít“.

Toto eroticko extatické pojetí smrti jest z nejpůvodnějších básnických i myslitelských koncepcí Březinových. Před ním, pokud vím, jediný Novalis z básníků moderních měl podobný vyslovený poměr ke smrti a motivovaný stejně: jejím vykupitelstvím. Ale smrtná erotika Novalisova jest přece jiného zabarvení: lehčí, naivnější, dětštější, hravější, radosti než rozkoši bližší. Jak poučné bylo by srovnati

1 - Tajemné dálky, 18.

2 - Tajemné dálky, 27.

3 - Tajemné dálky, 30.

4 - Tajemné dálky, 34.

v tomto směru Novalisovu vrcholnou báseň, v níž jeho koncepce vyhránila se v konečný útvar a z níž svítí mihotavými pablesky, „Das Lied der Toten“¹ s obdobnými stranami díla Březinova. „Lobt doch unsre stillen Feste, Unsre Gärten, unsre Zimmer, Das bequeme Hausgeräte, Unser Hab' und Gut. Täglich kommen neue Gäste, Diese früh, die Andern späte, Auf den weiten Herden immer Lodert neue Lebens-Glut“. A o několik strof dále: „Süsser Reiz der Mitternächte, Stiller Kreis geheimer Mächte, Wollust rätselhafter Spiele, Wir nur kennen euch. Wir nur sind am hohen Ziele, Bald in Strom uns zu ergiessen, Dann in Tropfen zu zerfliessen Und zu nippen auch zugleich“.

Není pochyby: rozdíl intonační má původem nejen různou individualitu, ale i různost dobovou. Mezi Novalisem a Březinou leží černý stín Schopenhauerův; a dobře bylo ukázáno, že prameny pesimismu Schopenhauerova jsou hedonistické. Dusná smyslnost leží napjatým mlunným mrakem nad eroticko-smrtným mysteriem Březinovým a datuje je neomylně jako nový útvar v dějinách utrpení a muk lidského srdce.

Báseň „Snad potom . . .“ jest mně svým exponovaným stanoviskem mezníkem v díle Březinově.

Tohoto vychýlení nesnesl básník a právě básník v Březinovi na dlouho pro jeho mstný chlad; kdyby byl šel tímto směrem dále, byl by utonul v mlhách ilusionistického nihilismu, který zabíjí nejen schopnost, hodnotití děje životní, ale i možnost, prožívatí hlouběji a intenzivněji již jen pouhý život. Básník jest básníkem jen za cenu paradoxní lásky k životu *přes všechno a všemu navzdory*: exaltuje se i jeho bolestmi a strážněmi a rozněčuje se i na jeho stínech a ledech. Bohatství umlčené a nezužité lásky v nitru Březinově, nemělo-li obrátiti se proti básníkovi, musilo přetvořiti se v čin a organisovati se v tvůrčí děj — a objektivisovalo se opravdu v básnický čin veliké odvahy a síly; že jest čin tento básnický nebo literární, není proto méně životný — naopak: opravdová poesie jest vždycky zmocněný životný

1 - Novalis Schriften herausgegeben von J. Minor I. svazek, str. 114 a n.

a tvůrčí klad a má podmínkou stejné, ne-li větší, nastřádané bohatství životní energie jako čin v užším smyslu, čin ve sféře života hmotného. Ne protilogicky, ale přece jinak než důsledkem logiky — kladným aktem lásky a víry, které musily předejmouti své ospravedlnění — obrátil všechny perspektivy, jimiž posud třídil a na něž posud upínal svůj vnitřní prostor a jeho výboje. Sílu, kterou posud tušil jako ironickou a záłudnou strůjkyni svého odmocnění životního a již i nyní cítí jako svou nadosobní osudotvornou moc, plnou paradoxních záměrů, jichž nelze se doměřiti pouhou logikou lidskou,¹ vidí nyní jako mocnost prozřetelnostnou; a důsledně nehodnotí nyní bolest pocitově, nýbrž účelově a architektonicky: bolest stává se v tomto pojetí prostředkem výchovným: „Přes ohně západů, jak uhlí plamenné, jež v zracích odráží žár svatých šílenství, pochmurných myšlének svých stádo zmatené tvým bičem žene Pán na pastvy tajemství“.²

A smrt sama, jsouc nazírána tímto novým zorným úhlem, ztrácí svou absolutnost, přestává býti cílem a stává se pouhým přechodem a východiskem; hned v první grandiózní básni „Svítání“, v „Ranní modlitbě“, a na samém jejím počátku, jest to vysloveno novým symbolickým postojem básnickým jedinečné monumentálně invence: „Stan černý smrti, jež rozpíná duše na cestě své, aby odpočinula, jsem svinul dle rozkazu tvého a obrácen k východu světla, řekl jsem myšlénkám, klečícím na růžových kobercích jitra: Modlete se“.

Básník jest si vědom šílenství svého činu, jeho nadlidskosti a tragičnosti. Hned v úvodní básni k „Svítání na Západě“ cítí, že jeho láska a touha mají cosi sebevražedného, že vybočil z lidských drah a nese se nyní cestami nezbadanými. „U zdrojů nafty tvé, jež zapáleny chvějí se dechem staletí a svítí věčným zořím, jsem lampu doléval; však plnou čiši její jsem převrh na sebe a v plamenech teď hořím“.³ Má chvíle, kdy nemůže snést pohledu do „otcovských

1 - „Slyším v duši“: Svítání na Západě, 57.

2 - „Tajemství bolesti“: Svítání na Západě, 61.

3 - Svítání na Západě, 49.

dílen¹; ví, že kráčí Bohu vstříc „na cestách smrti“²; jest si vědom toho, že „pějeme hymnu ze slov, jež značí smrt ve všech jazycích země“³.

Březinův tvůrčí čin dá se v oblasti ideové a prostředky myšlenkovými opsati tak, že básník našel nejvyšší objekt, Boha, přiblížil se mu závratným parabolickým vlasaticovým letem a získal tím jednou pro vždy medium, které dává smysl nejen všem minulým dějům, ale i ospravedlnění a posvěcení každému jeho obrozenému úsilí příštím. Není náhodné, že na prahu nové sbírky Březinovy pne se jako oblouk triumfální „Ranní modlitba“, odpovídající si již názvem s protikladnou „Modlitbou večerní“, v níž právě vyvršil se jeho výchoďný ilusivný nihilism a v které hedonistický pesimismus autorův vystupňoval se až v křeč sebevražednou. „Ranní modlitba“, báseň nejen nedoceněná u nás, ale vůbec neceněná a neceněná v díle Březinově, jest z největších světových architektur básnických; jedinečný pomník lásky dělné i tragické, myšlenkového i citového vzletu a žáru, který vyrovná se nejvyšším chvílím všech velikých vyznavačů náboženských, mistra Ekehartu, Jana Taulera, Pascala i Kierkegaarda; báseň, která pro konečný tragický paradox lásky božské našla hrůzně definitivní ne obraz, ale postoj-akci — Březina, a upozorňují na to znova s důvodnou naléhavostí, jako pravý básník dramatický myslí v gestech a postojích⁴ — „I pozdvihne se sen můj s křídly

1 - „Proč odvrací se, ó Slabá“. Svít. na Záp. 55.

2 - Žalm ke cti nejvyššího jména. Tamže 59.

3 - Svitání na Západě. Str. 75.

4 - A ovšem i ve sceneriích. Jak charakteristické jest, že scénou nejedné básně v první knize Březinově jest komnata, lože; že básník žije „v tiché klausuře“; že Milá jde k básníkovi „po černém koberci, jež k jeho loži stínem... Noc tkala kyprou vlnou“; že obloha dusí jej „jak těžká klenba šedá“; že „přikrov nebe se níží nad jeho hlavou“; že není tu pohybu a je-li, tož jen „chodbami opuštěného kláštera“. Srovnej s tím scenerií posledních básní Březinových, na př. „Míst harmonie a smíření“ v „Rukách“ (str. 52) a změřil jsi i v tomto hmotném okrsku dobře jeho dráhu vývojnou. Opuštěný klášter z první sbírky proměnil se zde v „palác“ s „křišťálovými síněmi tvých tich“ a s „chodbami blankytů“, v nichž „naše myšlenky nejukrytější magickým odrazem jak souhvězdí nejčistší noci viditelné jsou všem“.

zachycujícími reflexy věčného jitra a jako gigantský fantom orla zem ponese v žhavých svých spárech, na dvě strany rozhrne černé oblaky noci a lehne k tvým nohám, a zrak své pýchy nastaví pokorně proklání pohledu tvého v syčícím výtrysku krve osleplý září“. Nyní jest nalezena veliká komplementární hodnota pro životní empirii; *ji avní* má všecko nejen cíl, ale i smysl: bolest i radost, láska i nenávisť, sen i čin, minulost i budoucnost, život i smrt. V básni této obsáhl in nuce a předjal Březina všecko své dílo příští: invence této básně jest jeho počtetím.

Ruku v ruce s koncepcí touto šla invence, kterou můžeš po básníkovi nazvati *legendou tajemné viny*. Byla nutným doplňkem básníkovy jistoty a víry v Boha. V tomto novém světě skrz naskrz ethickém — srovnej v „Ranní modlitbě“: „Dej, ať v hněvivých pohledech nepřátele dovedu uctítí záření tajemství tvého, a chvílím, které proti mně vyšlou, ať řeknu s úsměvem: Dělníci moji!“ — musily býti bolesti a utrpení motivovány a tím ospravedlněny a posvěceny pojmem viny a sice při tehdejší monistické pojetí básníkově pojmem *viny rodové*.

Jest řada veršů v díle Březinově, která svědčí o tom, že básníkovi s pojmem již prosté existence životní jest spojena představa viny nebo kletby, viny, kontrahované ne určitými skutky, nýbrž prostě účastenstvím v životě. Nejrozhodněji vyslovuje to passus básně „Se smrtí hovoří spící“ v „Stavitelích chrámu“: „— Hle, duše tisíců se konečně otevřely a za všemi blankyty jejich leží propast. Víme, že všechno zasáhla kletba. Ptáci výši i plazové země chvějí se před mocnějšími. Staletou válku vedou národy hmyzů. I v rostlin nejčistším světě je zápas a chřadnutí, v němž vonná měsíční jemnost podléhá nárazu barbarské síly. Zápasu vřením klokotá v žáru svém život a na jeho páře se kolébá naděje naše: bolestí nesčetných bytostí žijem. Krev naše, zdá se, že vyprýštila z tajemné rány Všeho a vtekla do našeho těla a křečovitým pulsem v něm víří“. A v stejném smyslu mluví se v básni „Zpívaly vody“ o ohni krve lidské „zatížené kletbou“, a proto „hořící věčně a neuhasitelné“¹ v „Hudbě slepců“² „jdou

1 - „Ruce“, 24.

2 - „Ruce“, 15.

naše duše v tisíciletích exilem země, slepci osleplí mystickou vinou narození“ a v „Stráži nad mrtvými“¹ záhadnost lidské bytosti vidí básník v paradoxu, že „s lehkostí, jak obraz nekonečna ve zracích“ nese „tíž provinění tajemného, sen tragický tohoto vesmíru“. Ale nejhůře: kletba stihla i organizační schopnost lidských bytostí: „leží na bratrství duší a rozdělila řeč stavitelů“.²

Ale koncepce viny životní volala s osudovou nutností po svém doplňku: po *vykoupení*. Všecka poesie Březinova hned od počátku byla poesie vykupitelská; rozdíl jest jen v tom, že v prvním období své tvorby viděla vykoupení ve smrti a její extatické rozkoši, nyní, v období druhém, nalézá ji v bolesti, práci a lásce. Vrhala-li se dříve jeho poesie do smrti se sebeničivou vášní, s jakou řítí se řeka do moře nebo vodopád do jezera, nyní, kdy perspektivy jsou obráceny, představuje života, života věčného, života stupňovaného a zmnoženého za všechny běžné meze, posedá básníka: vysiluje se v invenci nových a nových cest k němu, touhami po spolupráci na něm co nejširší a nejintenzivnější, nikoho a nic nevyklučující, všechny zabírající a objímající a úžeji a úžeji zapřádající je ve společné dílo vykupitelské.

2

Již stav trpné hypnosy, již stav mravního osamocení, k nimž byl odsouzen básník a které mu znemožňovaly činnou lásku a tvorbu v ní, předráždily jeho touhu a do rozměrů nadlidských nalily a ve vnějšek promítly a hypostasovaly jeho sen o člověku zvýšené síly a moci, který by uskutečnil všecko, co bylo lakotným osudem odepřeno jeho tvůrci. Na Březinovi naplňuje se tu jen všeobecný zákon, který se projevuje v celé romantické tvorbě, ať básnické, ať filozofické, devatenáctého věku; romantism, který se odloučil vědomě od společnosti a postavil se proti ní, který rozebíral s morbidní roz-

1 - „Ruce“, 43.

2 - Stavitelé chrámu [2. vyd.], 47.

koši do všech podrobností a zvláštností své *já* a kultivoval je právě v tom, čím lišilo se od obecného lidství, musil nutně již z pouhého postulátu mechanické rovnováhy stvořiti jako protiklad pomysl člověka vyššího, věštce, myslitele, básníka, zákonodárce, tvůrce, heroa, nadčlověka slovem. Titanism v nejrůznějších formách, od nejmírnějších po nejpříkřejší, jest nutný výtvar romantismu. Werther, Tasso a Faust v různém stupni a z různých důvodů cítí se mimo průměr svého lidství, a sám osudný rámeček jeho snáší jako pouta; rekům Byronovým a Vignyho sama větší schopnost utrpení jest důkazem povýšenosti mravní a důvodem, proč opovrhovati lidskou společností. Takto dospěl Sénancour ke svému snivci, Stendhal ke svému diletantovi a požívati, Flaubert a Goncourtové ke svému artistovi, Vigny ke svému poetovi, Carlyle ke svému heroovi, Emerson ke svému representantovi, Nietzsche ke svému nadčlověku jako k typům, v něž promítli své touhy zrazené soudobou společností a v něž zakořenili všecko, čemu nedala vzejíti empirie životní.

Pro Březinu jest velmi charakteristické, že jeho sen, touha a pojetí vyššího vykupitelského lidství nebyly nikdy individualistické, nýbrž hned od počátku hromadné. Březina nepojal svého vyššího člověka jako jednotlivce, který se vědomě odlišuje od průměru a odráží se žhavými barvami požitku nebo síly nebo šarlatovými liniemi zločinu od šedého nebo temného pozadí všeobecnosti, nýbrž jako celý rod lidský, v něž vstoupí se odvěké snahy, touhy a napětí nesčetných pokolení, pracujících na svém zdokonalení a vysvobození. Hned v druhé knize své vyvrcholuje Březina transformistický „Mythus duše“¹ viděním plemene silného, „jehož krev bude sršeti jiskry, dmychané nejvyšší vůlí“, vinařů, kteří „zapálí síru v sudech, kde se zkazila staletá vína, silící slabé, a naházejí před sebou ohně do nahustlých plynů otrávených potem, aby vyčistili dálky a vzkřísili vůně ve vzduchu, jež budou dýchati zástupy příští“. Později v „Stavitelích chrámu“, v básni téhož názvu pošinul tento bojovný typus poněkud blíže k bolesti, práci a vnitřní radosti. Jeho stavitelé chrámu jediná mezi zma-

1 - Svítání na Západě, 68.

tenými, mlčelivými a rozdělenými zástupy „poznávají se znameními“; ze světa hmotného vyčítají „slib jiných nebes a země“; ztuhlé formy věcí dovedou zkapalnit si v původní tvůrčí var; „vykoupením tajemné viny byla jim bolest a práce“; „jistotou cesty vnitřní radost“; „vítězů matku a sestru“ pozdravili v ženě; a „k milionům trpících bratří bylo posláni jejich jako k najmutí dělníků k stavbě“.¹ Jinou obměnou tohoto typu jsou „Proroci“ v téže knize.² Zase typ nadlidsky silný, těch „kteří nepoznali co rozkoš“, překonatelů každého egotismu a jeho rozkošnických kouzel a svodů; zase typ tragický a vykupitelský, zase rekové lásky, přicházející „nepovšimnutí, vyslanci tvoji, dobyvatelé království tvého“. Znají kletbu, která „leží na bratrství duši“ a touží ji odčinit; šlechtí zemi, sní o nejvyšších jejich možnostech vývojných, ale neodvracejí se od ní, nepřezírají ji v hrdosti: „naděje jejich, schopné tak vysokých letů a písní, stavějí hnízda svá nízko při samé zemi“. Bolest jejich jest „hodná jich síly“; jest to bolest „času prodlévajícího“,³ bolest nedostatečných prostředků a cest lásky. Přeji si „rychlostí světla letěti věky“, přeji si „všechny duše rozjařit vínem“ duchovým, ze země se prýstícím, ale neznámým posud jejím dětem.

V „Kolozpěvu srdcí“ a v „Šilencích“ ve sbírce Ruce“ dává básník konečný a jasný tvar své metafysické naději; zde také jasně vyslovuje účastenství všech lidí v tomto nadlidském typu. V první básni v příčinách, pro něž sladko jest žiti, uvádí se naposledy jako příčina nejvyšší „bližící se příchod jasného člověka tajuplného, jenž jediný v milionech bratří, co budou a byli, nad prostorem vítěz, promění zemi od pólu k pólu dle svaté tvé vůle a myšlenkou, která od poslušných slunců se učila lehkosti, tanci a písní, usedne ve tvé tajemné radě, mezi knížata kosmu“; a před tím mluví se o „mystickém účastenství našem v práci všech dobyvatelů, kteří poznamenávají události jako

1 - Strana 14.

2 - Strana 46 a n.

3 - Jak nevzpomenout tu Dostojevského, který cítí obdobně; na mladé, dorůstající generaci, od níž mnoho si slibuje, raduje se nejvíce z její netrpělivosti, z její rychlosti a rozhodnosti, s níž jedná.

stádo ke stříži“. A mezi sny, které sní „Šilenci“, jest i sen „o slití všech milionů v Jediného Člověka vykoupeného, kormidelníka duchové země, jenž k břehům tvých tajemství pluje, ve směru svatých tvých větrů pne plachty, předené tisíciletí, a novou řečí, mocnou jako řeč andělů, čistou jako řeč dětí, květy tvých neviditelných zahrad pojmenuje“. Březina hned na počátku překonal romantism, který rozeklával do krajnosti propast mezi jednotlivcem a celkem a vytěžoval ji básnicky do příkrých kontrastů; Březinův vyšší člověk, vykoupenec i vykupitel svých menších bratří, není vzbouřenec proti Bohu, jako tomu bylo u tolika romantiků v obměnách tak různých, nýbrž posel jeho a naplnitel jeho vůle.

Toto objektivisování tvůrčího a vykupitelského díla jest možno sledovati postupem knih Březinových a uvědomiti si při tom ihned, že není v něm nic schematického a abstraktně přímočarého, že nejde u Březiny o mechanický pokrok nebo vývoj, nýbrž o tvůrčí elán, abych mluvil s Bergsonem, o intuitivně tvůrčí akty, které nesly a organizovaly s velikým úsilím a napětím nejisté a sporné výboje básnické myšlenky. Hned na konci „Svítání na západě“, v závěrečné básni „Vino silných“, udeřil Březina na základní akord celé své příští tvorby: kult síly. Víno, jež si podávají bratří z ruky do ruky v číši, mělo „vinaři Smutek a Samotu“: básník zde napovídá, že co tu podává, jest jen přehodnocené zoufalství a že může to býti nápojem jen silných — slabí dopijí se z něho jen dřimoty a tuposti: „trest slabých bude, že zapomenou své jméno při procitnutí, a odměna silných, že v zářící tmě vzpomenu na ostrovy zajetí svého“. Jako všichni tvůrčové, hodní toho jména, může říci i Březina, že lék jeho jest svařen z nejstrašnějších jedů této země. Jakže to vyslovil Michelangelo? „E di quel c'altri muor, convien ch'i'viva“. A čím jiní zmírají, tím musím já žiti!

Tím již vykoupil svůj altruism básník ze slabošství: jeho altruism jest altruism opravdu silný, není citlivůstkářský, Březina má kult tvůrčího děje, kult člověka-tvůrce, kult činu — tím vniká v jeho dílo hlavní činitel velikosti: tragism, tragism, který neopouští ho ani v jeho snech neoptimističtějších. Březinova poesie ovšem jest plna lásky

k nejmenším a nejbědnějším: „Však procitlá“, zpívá jeho Královna naději¹, „odpovídala jsem pokorně ubohým radostem země, když ke mně se bázlívě tulily, oči odvracejíce, abych neviděla slzí, jež kanou jim z oslnění mého příliš jasného světla“; „Ale nejposlednější ze všech (jak jsme zakvíleli láskou!) miliony vyděděných, mravenci, kteří vyhrnuli se z lomů, otroci, kteří plíží se žitím jak sady zapovězenými, táhli kolem nás“;² „a nejchudší tvé odívá v šat královského purpuru, jenž, bratřím země neviditelný, je viděn anděly“.³ Avšak tento altruismus má svou mez ve vědomí spravedlnosti: uctívá a miluje nejmenší a „nejposlednější“ a „nejchudší“ ze všech jen jako dělníky a účastníky v tvůrčím díle vykupitelském a proto, že zná všechna nebezpečí, jež přináší účast v tvůrčím ději právě slabým: „Blesk, který zabíjí znamenání, šťastnému ukáže cesty a dálky, úpal, v němž vadne nemocné kvítí, na zlaté dráty sesílí pšeničná stébla, oslepí zraky uvyklé šeru, však zraky mocných připraví na svítání blesků“.⁴

Březina nikdy nepropadl ani povrchnímu optimismu, ani sentimentálnímu egalitářství: jest básník inspirace podstatně tragické a heroické. Vývoj není mu pohodlným pomyslem dogmatickým, útočištěm duševní spokojenosti a lenosti, sebevražedným mechanismem jako tak přemnohým jeho vrstevníkům, nýbrž koncepcí dramatickou plnou nejistoty, zrady, temna a vření, oklamaného úsilí, marného napětí, netušených katastrof, nepochopitelných peripetií, nepředvídatelných a rozumu vůbec nedostupných. Březina zná mysterium vůle, lásky a oběti jako sám střed všeho bytí a dění vesmírného a všude a neustále zdůrazňuje, že teprve v jejich podvědomých dílnách, v nichž jinak láme se světlo denní i zvuk a jejichž děje jsou řízeny jinou logikou než logikou rozumovosti, bojují se vlastní bitvy duchové, které rozhodují o příští tvářnosti země, světa i života na nich; že zde rodí se rozhodnutí a činy, jež nemohou býti ztraceny a zmařeny v hospo-

1 - Větry od pólů [2. vyd.], 13.

2 - Stavitelé chrámu, 12.

3 - Milost v „Stavitelích chrámu“, 52.

4 - Polední zrání ve Větrech od pólů, str. 39, ale i další dvě necitované strofy na str. 40.

dárství světovém a vrátí se, byť i pozměněny ozvěnou, třebaš po desetistiletích. Březina ví, že důsledků činu lidského není možno se dopočísti, že „vína, kterou jsme pohnuli, nekonečnem se rozlívá, zrádná i uzdravující, v příbuzenství bratří na miliony“.¹ Moc vůle lidské plní jej děsem: jest mu „dědictvím knížecím“, které člověku „zbylo z tajuplného pádu“. Březina² jest v druhém svém stadiu vývojovém pravý opak ducha quietistického nebo deterministického: dovolává se neustále vznešených šílenství heroismu, tajemné naděje lidského srdce, okamžiků radostné jistoty, slávy extasí, němého hrdinství lásky a oběti, heroické pokory a odříkavé velkodušnosti, mystických rozpomenutí, tajemného šumění krve, bolestných zaznění srdcí, slovem vnitřního absolutna, vnitřní integrace proti vývojné nejistotě, mamě, klamu a toku světa vnějšího. Březina jest veliký básník dramatický a heroický, přes všechn rozdíly formy, výrazu, temperamentu i zkušeností životních téhož duševního rodu jako Heinrich von Kleist: jako Kleist i Březina staví proti rozkolísanosti, nedostatečnosti a proradnosti světa bezpečné citění jednotlivcov, jeho pevnou vůli fungující až s důsledností a snovou pohotovostí mechanismu z rovnováhy vyřinutého — oba básníci podvědomí a jeho svatého životního mysteria.

Poslední slova Březinova jako Kleistova jsou entusiasm, vůle, extase, svatá nezlomná naivnost věřící a milující duše: tu jest bod, odkud jest možno pohnouti světem i životem. „Pro hroby nesčíslných těl je země dosti hluboká, však duší rozletu nestačí celý vesmír, světy kvetoucí“. A takové duše jsou dobyvatelkyně a přetvořitelkyně země: „Řetězem magickým zlé síly spoutáme. A donutíme zem, by rozkvetla, jak ještě nekvetla, až mezi růžemi vstříc půjdem nesmrtelnosti“.³

Březina jest básník velikého vnitřního úsilí a napětí: sen jako poslední výraz vnitřní integrace jest svorník jeho kleneb. „Neboť i ty,

1 - „Ruce“, str. 41.

2 - Tamže.

3 - Stavitelé chrámu, 51.

ó Věčný a třikrát Svatý, v propastech svého nitra, kde tisíce vesmírů mrtvých a budoucích dřímá, chováš svůj sen a k němu se blížíš úzkostí lásky tajemstvím věků“.¹

Tuto heroickou koncepci životní stupňuje u Březiny jasnější a jasnější uvědomování si jedinečnosti duševních dějů, nenávratnosti každé ztracené chvíle. Není u Březiny pohodlného nietzscheovského věčného návratu stejnosti. Naopak: svět neustále dramaticky oživený a proměňovaný nemá pevných, tuhých tvarů, není skladem dovršených a mrtvých stavů a nemůže být proto míčem a hříčkou ani mechanismu, ani racionalismu; svět Březinův naopak jest věčně válečné pole, předmět výbojů na výboje vršených, nikdy neustávajících a stále obtížnějších a obtížnějších; svět Březinův jest neustále nový, jiný, mladý, nejistý, nebezpečný, kapalný a vřelý. „Hřmí ve všem žíravé tvé proudy propastné, vše jimi kámen, krev i myšlení, oblaky věcí věčný vítr v nesčíslné formy přelívá a místa jednoho se netkl nikdo rukou ani myšlenkou dvakrát“.² „Čím výš, tím hlubší a ukrytější je zápas, osudnější víry tvé slávy; čím blíže k věčnému moři, tím s větších výší hřmí vodopády myšlenky naší, co krůpěj, to vyvření ohně v nárazu světů“.³ Ve světě takto ustrojeném nic se neopakuje dvakrát, ani — ztracená příležitost k vítězství. Březinovým dílem proniká neustále tragické vědomí „rozhodných okamžiků“, které se nevracejí; „těžká lítost ztracených vítězství, z nichž složena je tma naší minulosti, neboť vítězství dobytá zůstávají při nás a před námi, silice atmosféru našeho světla“.⁴ „V extasi lásky chce zpívat bratrským duším, že není bolestí větších, nežli jsou ztracená vítězství jejich, že není radostí větších, nežli je opojení zraku věčností 'sesíleného“.⁵ „Láska, jež ztratila jediné vítězství, tisíckrát byla poražena“.⁶ Čeho dobytý, jest dobytý pro věky; co ztraceno, jest ztraceno navždy,

1 - Větry od pólů, 61.

2 - Stráž nad mrtvými v „Rukách“, str. 43.

3 - „Šilenci“, tamže str. 50.

4 - „Hudba pramenů“, str. 31.

5 - Úvodní báseň k „Větrům od pólů“.

6 - „Větry od pólů“: „Láska“, str. 57.

taková jest formule podložená Březinově logice opravdu intuitivně a dramatické; jest v ní napětí nikdy nepovolující, účinnost a výbojnost nikdy neumdlévající: jest v ní samo vyhocení v tragický paradox, který přehodnocuje utrpení v rozkoš a jed obrací v požehnaní. Sem, na tento vrchol básnický, vedl důsledně Březinu jeho kult tvořivosti a heroismu, jeho hluboké a vášnivě životné pojetí vývoje, který, na rozdíl od mechanického vývoje Spencerova, má právo i Březina nazvat jako Bergson vývojem tvůrčím.

Tento paradox jest vnitřní duchový styl samé osobnosti Březinovy, jeho poslední duševní prazkušnost, a také podklad jeho stylu vnějšího: jeho metafora, která spíná světy protilehlé, klene se přes propasti a víry nepřestupné, obrací a pojí v jedno ohnisko paprsky nejvzdálenější a při tom neustále se obrozuje a omlazuje, jest vnější symbol jeho vnitřního varu, jeho dobyvatelství duší, jeho tvůrčího úsilí vykupitelského.

Tomuto tvůrčímu paradoxu nebylo nemožnosti. On ozbrojil duši sensitivnou, melancholickou a samotářskou k lásce hromadné; on přeměnil mystika v dělníka a rozkošnického pesimistu obrátil v „pokorného dobyvatele“; on uložil dílu a radosti básnikově úkoly a cíle neosobní a nadosobní: „Tíží vás odění těžkooděnců: v zápolení k vysvobození všech bytostí země jste vyvoleni“ — „S miliony jste v tajemném bratrství spjati a jenom v radosti milionů se budete radovati“ („Odpovědi“ v „Rukách“ 58.) On odosobnil všecku individuální bolest básnikovu v jakousi ryze metafyzickou úzkost, aby neblížil se k Bohu s básní: „A neznajíce již bolestí jiných než nejtajemnější všech ztrát, na prahu vnitřních tvých světů blízkosti tvojí se bát — dobyvatelé pokorní za tebou jdeme k tvým zahradám, a všechna proti nám vyslaná vojska přidávají se k nám“.¹ A on to byl, kdo diktoval Březinovi, největšímu českému umělci slova, jako c . umění „obohacení dorozumívacích prostředků mezi dušemi“, cíl, který má podmínkou pojetí umění blízké pojetí Tolstého.

1 - „Ruce“, 53.

On pozměnil také spekulativný noetický podklad poesie Březinovy. Březina nebyl sice nikdy pantheista, jak se někdy tvrdívá, ale z některých míst jeho prvního období jest možno souditi na monism; ten ustupuje nyní patrněji a patrněji pluralismu, který jest i stylovým postulátem dramatické poesie rázu poesie Březinovy. Srovnej v Rukách: „Ale v řinčení číší slaví svou hostinu knížata noci! A tvoje píseň je tichá, jak řeka za horami klokotající, sladký ptáčníku duši!“¹

Tento paradox projevil se posléze i v neoriginálnější a nejjímavější koncepci Březinově: ve vědomém kultu radosti. Básník skrz naskrz tragický a dramatický podmanil si nakonec to, co, zdálo se, bylo mu z počátku nejdálčenější a zcela cizí: radost. Hned v epilogu k „Větrům od pólů“ pojal ji charakteristicky jako cíl zmnožené a stupňované síly: „naše radost, dar příliš těžký, jenž z dětských rukou nám dosud bezvládně padá“ — člověk na dětském stupni vývojovém nemůže jí ještě zmocí. A věren jsa tomuto pojetí měří v „Stavitelích chrámu“ postup času schopností duší k radosti. „Chlad vane končinami času našeho a podzim laskavý nám dal už v setbu sluncí předvěkých; teď růže kvetou k ránu a duše volají se v modru radosti, jak ptáci zpěvaví, v šik řadící se trojhranný ve vlnách oceánů“.²

3

Paul Claudel, veliký básník-dramatik francouzský, v mnohém a podstatném Březinovi tak blízký, založil své Umění básnické na metafoře. Metafora jest mu orgánem nové jemnější logiky jako sylogism byl orgánem logiky starší a hrubší. Starší logika měla prý východiskem tvrzení všeobecné a naprosté: připisovala jednou provždy podmětu nějakou vlastnost, nějaký charakter. Bez určení času i místa slunce jí září, součet úhlů trojúhelníkových rovná se jí dvěma pravým. Tvoří definici abstraktné bytosti, činnost její jest v podstatě popisná.

1 - Vedra (14).

2 - „Když nebe vaše okna ozáří“ . . . Strana 43.

Logiku tuto srovnává Claudel s „první částí gramatiky, která určuje přirozenost a funkci různých slov“; druhá, vyšší logika podobá se prý naproti tomu skladbě, která učí umění, spojovati slova, a to jest vlastní logika tvůrčí, neboť věda jest poznáním všeobecnosti, kdežto každá tvorba má předmětem jedinečnost. A toto umění metafory zná prý i příroda a uskutečňuje je všude před naším zrakem: „jest to domorodé umění, jehož užívá všecko, co se rodí“. A co jest tato metafora podle Claudela? Nic jiného než „*nové slovo*, činnost, která vyplývá z toho, že dvě různé věci jsou zároveň spojeny prostě svým bytím“, že koexistují, že soubytuji spolu. Všecko, co soubytuje, spoluexistuje, souvisí spolu, jest navzájem podmíněno. Poznání odvozuje Claudel etymologicky od společného zrození: *connaissance* — *co-naissance*; poznati, alespoň činně, aktem tvůrčím, mohu jen to, s čím jsem se společně zrodil.¹

Tato slova jsou z nejsprávnějšího a nejhlubšího, co bylo řečeno o ději tvůrčím samými tvůrci. Každý děj, opravdu tvůrčí, má zdroje smyslné a obrazivé: básník jest ten, *kdo myslí v obrazech*. Slovo jest takto samým básnickovým činem tvůrčím, a není rozporu ani mezery u něho mezi poznáním a výrazem, myšlenkou a slovem. Kdežto u ryzího a pouhého vědce slovo přistupuje ex post jako pouhý prostředek sdílnosti, jako opis myšlenky a jakási její popularisace, neboť prvotným mediem a vlastním výrazem jsou tu znaky matematické, algebraické, logické, u básníka naopak slovo jest sám čin, sám výraz, sám tvůrčí děj, samo „budiž světlo“. Básník obrazem, metaforou opravdu a doslova poznává: v ní setkávají se mu děje a činnosti posud rozdělené v čase i prostoru, v ní vystihuje skladbu světovou, v ní vrší se mu pro chvíli tvůrčí činnost vlastní i světová. Metafora není tedy popis nebo záznam vnějškový, nýbrž umění hudebně-tvůrčí a harmonické, umění obohatiti světovou symfonií o nový akord. Metafora svědčí o tom, že svět jest stále nový, nevyčerpatelný, nehotový, plný překvapení; že znova se rodí před tvým zrakem velikým úsilím a napětím a ovšem i nebezpečím.

1 - Paul Claudel: *Art poétique: Connaissance du Temps*.

Březina má a měl vždycky plně vědomí závažnosti a osudné důsažnosti svého slova, tvůrčího slova básnického; plně vědomí o jeho tvůrčí pozeňnané významnosti, síle, nosnosti, plodnosti. „Ó Moci Věčného Slova“, apostrofuje v „Stavitelích chrámu“,¹ „Vysvobozující! Soumraky v sladkost rozpouštějící druhým světlem! Modlitbě nové nás nauč v bolestech našich nad sněním bratří! Modlitbě úzkosti smrti a krve utišující, úzkosti lásky a vzrůstu sesilující, ovládající bytosti neviditelné, od loží bratří zaklínající upíry snění!“ A obdobně v „Rukách“²: „Svaté žně Slova! Z pramene každého zrna veletok klasů! Nad každým místem, kam padlo, i nejukrytějším, tisíce červenců v ohni!“ Březinovi není slovo hříčkou virtuosovou; všechna popisnost, všečen materialism slovný jest ho vzdálený. Slovo jeho má ovšem smyslnou něhu a smyslný čár, ale to jest důsledek jeho síly a jeho funkční plnosti a přesnosti, nebo není jich alespoň nikde získáno na jejich úkor.

Výbojnost metafory Březinovy jest jedinečná a jedinečná ne pouze v české poesii. Čteš-li jej, máš dojem, jako by veliké množství dějů se všech stran světových vstupovalo naráz v jeho duši, tísnilo se v ní a vřelo v ní, obléhalo její brány. Březinův duchový pohled vyznačuje se jak šíří zorného pole, tak tísnivou plností postřehů simultánných. Jeho metafora jest pravá tvůrčí a objevitelská metafora, zavírající v sobě semena nových a nových světů, přeplněná zárodky nových a nových tvůrčích gest. Kmitá se jako člunek na ohromném stavu tkalcovském a snuje v hustou jednotnou tkáň niti nejrůznějšího původu, zdánlivě si cizí a nekonečně od sebe vzdálené. Březinova metafora stala se básnickým orgánem jeho životního paradoxu dramatického: uskutečnila komplementérnost života i smrti, ducha i hmoty, lásky i bolesti, ukrutnosti i oběti; spříznila vzdálené a rozdělila blízké; zkapalnila tuhé a zpevnila prchavé a nepostižitelné; přehodnotila celý svět vnitřní i vnější a přinutila všecko, čeho se dotkla, aby vyvinulo všecky své latentní energie a vydalo všecku svou nosnost vývojnou.

1 - Vigilie III, 19.

2 - „Dithyramb světů“, 36.

Poznatky věd nejexaktnějších — matematiky, geometrie, statiky, dynamiky, optiky, akustiky, chemie, analýsy spektrální, magnetismu, biologie — obrací v kvasinky děje obrazotvorného a činí z nich nositele nejpronikavější sugesce slovné. Anthropomorfuje všecko: neboť takový jest cíl umění: vnutiti úkony lidské lásky a lidské bolesti, lidské velikosti a lidské síly i materiálu nejvzdornějšímu a nejzpuřnějšímu; nadáti vědomím celé útvary polovědoma; rozzpívati jejich temnou, mlhavou a blekotavou snahu v jasný objímavý obraz a rozeprnouti v duhový oblouk, od obzoru k obzoru sklenutý, jejich uvězněné vnitřní napětí samo se trávicí. Umění svádí všecko v jednoho společného *jmenovatele* a tím jest člověk.

Karakteristické pro obrazy Březinovy jest, že nejsou pouze zrakové; vedle obrazův opravdu etherných, zvážených na vahách nejcitlivějších, které obsahují destiláty z destilátů, jsou v Březinovi i obrazy, řekl bych, položaté ještě v hmotě, úpící a sténající jejím podvědomím, probírající se bolestně z něho, a nejsou nejméně mohutné nebo jímavé. Březina útočí tísnivým útokem jakoby zároveň na všechny smysly; obrazy jeho rostou před tebou a strou se před tebou i tyčí se před tebou; popínají tě a rozezchvívají tě svou vibrací, kterou na tebe přenášejí; prolínají, ale hlavně vydražďují se navzájem v dynamická šilenství, zažehují se na sobě v novou a novou výbušnost vitálnou a vystřelují poslední nejomamnější často větve, když pozornost čtenáře nezkušeného a očekávání čtenáře pozorného a vzdělaného již umdlely.

Rozbor stylistický, který zde mohu ne provést, nýbrž jen naznačiti a napovědět, bude musit změřiti jednak intenzivnost obrazů Březinových tím, že vytkne vzdálenost oblastí a sfér, které slučují a jednotí; jednak jejich dynamickou expansivnost tím, že ukáže, jak se rozrůstají z jednoho kořene do šířky i do výše, v nové kmeny, větve a ratolesti; a naposledy jejich hutnost tím, že vyčte děje a pochody, které se zde tísní jakoby pod jedinou klenbou.

Příkladem Březinovy intenzivnosti obrazivé uvádím jen několik figur úmyslně co nejprostších, prvkových, aby bylo možno ukázati jasně směr, jímž bude bráti se stylistickému rozboru básníkovu. „V bouření vichrů jsi uslyšel údery světla a let země, jak prostorem

viří“ (Větry od Pólů, 14) — „neboť bolest a světlo jsou formami jediné vibrace tajemství tvého“, (t. 27) — „objetí změněné v světlo!“ (t. 47) — na těchto třech obrazech, vyvolených úmyslně pro jejich poměrnou rudimentárnost, bije do očí, jak Březina postupuje od dějů hmotných k dějům duchovým, jak hmotu a její sféru učí pojímati jako funkci organismů duchových. V prvním obraze hmotný děj atmosférický, vichřice větrná, jest jen náповědí a zasvětiteltem v děj mnohem mocnější, složitější a jemnější, v děj fyziky kosmické, který jest však zde vyvážen ještě ve svůj idealisovaný odraz duchové jarosti a křepkosti; v obraze druhém a třetím básník sám až theoreticky jasně ukázal, jak myslí a učí mysliti sdružováním a spřahováním představ fyzických a mravních, tělových a duchových, při čemž první jsou ilustrací a folií druhých. Taková jest všude symbolická metoda Březinova: příroda v jeho pojetí jest předsíní chrámovou, předsíní Duča. Tím získává naráz básník dvojího velkého vítězství: jednak vpíná přírodu důvěrně ve svůj veliký výboj tvůrčí, kterým jest jeho poesie, jednak nadává přírodu stylovou významností, osudovostí a velikostí, jichž nemá v pojetí prostě naturalistickém: není nikde mrtvou dekorací, jest všude zúčastněnou a posvěcenou i zasvěcenou herečkou v dramate tvůrčího napětí i rozpětí. Březinův všedramatický sen velikého výboje duchového nezastavil se ani před ní: podrobil ji jemu a vřadil ji pak jako pomocné vojsko v jeho výpravu.

Toto vázání a slučování světů a hodnot nejbzdálenějších, toto tavení a spájení jich v jediné ohnisko vůle neobešlo se bez jakéhosi násilí, a Březina jako všichni velicí mistři ať slovesní, ať výtvarní, kteří hnětou skutečnost k podobnosti svého netrpělivého horečného snu, jest plný zkratek, jimž kantorský rozum jest příliš ochotný přezdívat skreslenin. Jak charakteristické nejen pro styl, ale pro pojímání děje životního u Březiny jest množství *oxymoronů*, zdánlivých nebo skutečných, v jeho poesii, této figury, vlastní všem velikým dramatikům od Sofokla, v jehož Oidipovi paradoxnost tragické ironie vybíjí se divokou hrou s příbuzenskými pojmy, přes Senecu, Shakespeara, Lope de Vega a Calderona až po Kleista a Hebbla! V mysl básníkovu, jehož útočný podrážděný zrak jest zvláště způsobilý reagovati na

spory a protivy duši a dob, na všecko, v čem postřehuje a uhaduje dvojící se kel, počátek příštího růstu, dere se a tísni se zároveň celá zeměpisná šířka i délka zemská a jen násilným pářením protikladů, někdy slovných, jindy pojmových, dovede ji tvůrce zmoci a přehodnotiti v tektonickou složku své stavby. „Hle, v blescích ticho zahřmělo . . .“ (Větry od Pólů, 44); „poznala jsem nevěrnou upřímnost barev“ (t., 12); „vždy radostnější je smutek, vždy bolestnější je smích“ (Ruce, 52); „včel rojem před bouří když myšlenka má vřela a *ticha* věčný *hlas* v ní těžkým *echem* zmiral!“ (Svítání na Západě, 49); „a z květů jabloní mi leden dýchal v sněhu“ (t.); „na rtech mých *pálí sladkost* mých hroznů a polibky bratrských duší“ (Větry od Pólů, 22); „od země k zemi a od slunce k slunci těžkými *úder*y padalo *ticho* a jeho *echem* nové ticho vstalo z mých hlubin, jiné než ticho země, dýcháním tisíců vřelo . . .“ (t., 20); „a v *pláči* mém *zvonícím úsměvem světla* naděje návratu zní“ (Stavitel chrámu, 22); „polibky jediné noci, v nichž duše zpívají o smrti a budoucích žitích v jediném rozplání retů, na věky *nemocných rozkoší* jednoho *blesku*“ (Větry od Pólů, 35) a četné jiné figury tohoto rázu ukazují, jak slohový paradox, který blíží se více méně oxymoronu, jest sama tvůrčí obrazivá metoda Březinova a jak, kam padne jeho zrak, zažehuje všecko v dramatický var a svár. Takto stal se Březina velikým výbojcem v říši slova: vyslovil, co pokládalo se za nevyslovitelné, magií své vůle zaklel v průhledný horský křišťál svého vyrazu, co, zdálo se, bude vždycky unikati v tuchu mlhy a pološera. „Noci samotářů, jichž duše zapalují svá uhaslá světla o hvězdy a sestupují s nimi do hlubin, *kde polibky mají silnou chuť smrti a ticha*“ (Větry od Pólů, 33); „Hoře jak keře ztracených zahrad, v nich do věků dýchají ženy, v temnotách žhavého větru polibky střásající, a měsíční záře v nich k rozkoši zvoní, *jak stříbrné kruhy nad bílými kotníky zajaté tanečnice*“ (Ruce, 16) — to jsou doklady syntetické síly Březinovy, která lehkou taneční nohou slova dotkla se srázů velehorských, na něž, soudilo se před ním, jest dovoleno schvěti se jen křídla intuice hudební. Pokus se, opsati analytickými větami živou teplou melodicko-harmonickou tkáň Březinovu, vyvážití v poznatkovou prózu obsah těchto temných podzemních studní, vroucích ne

prameny vodními, nýbrž slovně hudebními, rozložití a vyložiti, co jest zde přehodnoceno v hermetickém sňatku slova a představy, melodie a harmonie — a pochopíš záhy, že jest ti třeba k tomu tolika vět, kolik Březina má slov.

„Hle, věků pohnutím, v němž jednou světy potápěly se v hlubiny světa tohoto, jak trosky fregat obtížených bohatstvím, když skvoucí vyjely z tajemných přístavů, a bouří, která slove stvořením, se ztroskotávaly — uprostřed vichřic všemi hlasy bolesti a lásky burácejících, uprostřed požárů, jež všechny hvězdy v dálku šířily v noc nekořečnosti jak samohaše krvavé — nad mořem metamorfos vlastní vlny pohlcujícím po celá staletí a přece nenasyčeným: jak korálové ostrovy se ukládala země Vítězů“ (Stavitelé chrámu, 56) — tento jediný útvar obrazivý stůj zde za mnohé příkladem toho, co jsem nazval dynamickou expansivností slova Březinova. Stylistický rozbor tohoto trsu obrazivého a jiných podobných skladů větně melodických a harmonických musí ukázati, jak základní představa (zde bouře potápějící vzácné náklady) se nejen přehodnocuje a spiritualisuje, nýbrž i větví a člení, jak ne jeden podnět slovně obrazivý jest zachycován a vyvíjen větou pozdější, jak se slovné skupiny na sobě vydražďují a zažehují a tryskají novými hnízdy jiskernými a vrou kvasem nově obrozovaným a sdělovaným sousedstvu jako při běhu pochodňovém.

Tyto tajemné svatební kvasy představy, slova a hudby, logiky, intuice i smyslnosti zvukové ukazují, že svou methodou obrazivě melodickou a harmonickou dovršuje Březina stylový absolutism, v němž jest obraz sám sobě účelem v tom smyslu, že není ani parafrází ani připomínkou vnějšího světa, nýbrž samostatnou, svéúčelnou a svéprávnou náhradou za něj — stylový absolutism, jak jsem jej dovedil v této knize v statích o Rousseauovi a Máchovi jako sám poslední nejvyšší postulát formový, který musil na sebe klásti romantism nutně a osudně po všem svém vnitřním ustrojení a určení. Ale Březina překonává zároveň tento stylový absolutism tím, že dovedl stvořiti stejně veliký děj a objekt vnější, který drží rovnováhu této nadlidské chiméře nitra rozbujelé v krajní zámezi. Co bylo i největším romantikům opiem a hašíšem, kterým se trávili, poněvadž pobíhali stále

v bludném kruhu jako marní zajatci svého pesimistického sensualismu a iluzionismu, stalo se Březinovi, jenž dovedl tento kruh rozraziti, ne-li chlebem, alespoň podobenstvím a zdrojem života: paradoxní dramatik lásky boží i blíženecké, dramatik vesmírného vykoupení spoluprací všeho živého i mrtvého, teleolog bolesti a oběti a přitom vyznavač činu a nechabnoucí rozdmýchovatel vnitřního úsilí a napětí vždy a všude vykonali toto předpodstatnění.

Z melancholického impresionisty a rozkošnického pesimisty prvních veršů vykuklil se básník hrdinsky nadosobní, který přetavil svou bídu a své zoufalství magickým uměním přerodným v pancíř, který jej činí nezranitelným, v pancíř podobný oněm „pancířům ze světél stříbrných“, v něž oděl v kteréši své básni vojska andělská a jejichž „odlesk nesčíslné spící z těžkých snů probouzí s úsměvem“; ze sensitivního básníka nervů a jejich sensací vyrostl Březina v dramatika, jakého poznáváš neomylně v jeho díle po všech znacích vnějších a vnitřních. Jak charakteristické jest na příklad, že v básních Březinových tak často setkáváš se s výraznými a typickými posuny a postoji, v něž jest vtělená celá akce! Povšimni si jen jako jednoho dokladu za všechny děsivé monumentální akce, již jest podáno početí ženy k dítěti: „a žena zbledlá náhle při zavolání svého skrytého jména, agoniemi jako po stupních, kluzkých krví, sestupuje k zakletým pramenům žití v úpění věků do kruhu hnaných, v žárlivé vření bytostí neviditelných, a s výkřikem hrůzy zpět letí, siná, a bolestnými plameny rukou k prsům tiskne svou kořist: život kvílící v potkání tohoto slunce“ (Ruce, 21) — co slovo, to hrůza a děs osudového napětí a osudové rozhodnosti a zodpovědnosti a celek: sám tragický postoj a sama tragická akce.¹

Na dramatika ukazuje i rytmus převládající v prostředních a posledních knihách Březinových, t. zv. *volný verš*: tento rytmus jest právě rytmus dechu lidského, vyraženého po každé vzepětím a úsilím celé bytosti z hlubin dramatického vzrušení a jehož šíře mění se,

1 - Stůj zde doplňkem ještě jeden typický postoj březinovský: „Zda vzpomínáš na onen výkřik, nesený věky, když prvně pohnul se život, zmámen tvou září, a ztrnul v extasi úžasu na kolenou z noci se započel?“ (Větry od pólů, 45).

zúžuje se nebo rozlévá se podle hlubšího nebo mělčího vření vnitřního.¹

A jen veliká dramatická síla básnická, která měla šílenou odvahu, anthropomorfovat děje kosmické a nazírat na dějiny vesmíru jako na dějiny vlastní duše, mohla dospěti toho, v čem vidím umělecky stylový vrchol lyriky Březinovy: *k tvorbě duchových rodův a typů*. Veškerou tvorbu Březinovu prostupují básně, které shrnují celé poselství a žně věků, dějů, sil, moci, kleteb a začarování nebo dramatických a ironických situací v několik typických duchových postojů, posunů, linií, otázek, výkřiků, zaštkání nebo inkantací. Přečti si „Mučedníky“ — těla, lásky, ticha, zděděných vín, hříchu, nejvyšší touhy — přečti si báseň „Dlouho stáli . . .“ ve „Větrech od pólů“; přečti si „Proroky“ a „Stavitele chrámu“; přečti si „Šílenec“ a „Slepce“ v „Rukách“ a užasneš, jak bohatým tvůrcem duchových útvarů jest Březina, jakou silou objektivace vládne a jak dovede vypočísti všestrannou rovnováhu různorodých sil a spojit je chvilkovým příměřím v uměleckou plastičnost, která jest svědectvím jejich životnosti.

O toto umění typotvorné opřel Březina svou nadosobní *lyriku chorickou a kolovou*, v níž rozezpíval němé a těžké světy žvlů, hvězd a sluncí, a dovedl proměnit hrůzu, tlak, tiseň a zoufalství vývojné situace dramatické v celý národ radostných výkřiků, jistot, křídel a duší, způsobilých zalidnit i nejpustší poušť, a stvořil tím nový styl a nové nedohledné dnes ještě vývojové možnosti pro lyriku, kterou vykoupil z nejnebezpečnějšího zajetí solipsismu.

1 - V posledních básních „Ruk“ ustupuje tento empiričtější t. zv. volný verš verši tradičnímu, uzavřenému a konvenčnímu, patrně zase důsledkem dramatického paradoxu, který ovládá celou tvorbu Březinovu: Březinovi bylo vnitřní nutností, když byl dobyl empirického rytmu růstu a výboje, přenést jeho výtěžky ve vyšší sféru melodiky a harmoniky a idealisovat je v ní typicky a abstraktně.

Dvě stati o díle Růženy Svobodové

*Je m'en vais de ce monde où il faut que le coeur se brise
ou se bronze.*

Chamfort

1

Dílo Růženy Svobodové opsalo od svých počátků velikou dráhu vývojovou, jednu z největších v české literatuře; je-li talent schopnost uměleckého růstu, napovídá již tato dráha sama nadání bohaté tvárnými silami organisačními.

Vývojová dráha Růženy Svobodové vede od prvních realistických prací, ve kterých snáší empirický detail, k posledním tragediím kulturní bolesti, v nichž stylisuje celé životní a společenské útvary a tvoří osudy a typy, nesoucí ve své hrudi lásku a bolest, naději a zoufalství velké části lidství a právě jeho části nejmladší; na jejím počátku stojí spolehlivý a věrný zrak, spravedlivý ke hrám a jevům životním, na jejím dnešním konci vyšší umění kresebné zkratky, která domýšlí a doceluje život z jeho motivů, náповědí, narážek a podnětů, vyšší básnické umění interpretační, které přenáší život z jevové náhodnosti a zlomkovosti ve vyšší a zákonnější oblast básnické nutnosti.

Uměleckou cenu tohoto vývoje vidím v jeho poctivosti. Není umění, není stylu bez krajní poctivosti — tento starý axiom Flaubertův ověřuje znova dílo Růženy Svobodové. Její vývoj dál se organicky, bez skoků, vnitřním rytmem a proto bez ztráty vnitřního tepla a vnitřní síly; proto nevyšuměl v dekorativnou povrchnost a nezplaněl v šablonu. Proto jest umělecky jadrný a tvárný a zachovává i ve květech tajemství kořenů a prstí a jejího svatého temna. Stylisací předcházela u Růženy Svobodové empirie a stylisace vyrůstala organicky z bohatství materiálu empirii sneseného; a Růžena Svobodová neopírala se při tomto zumělečování a osvobozování svého díla o cizí schemata, o cizí stylisační metody a vzory jako ne-

jeden současný autor český. Nepřístupila k stylisaci předčasně, dříve než pozorováním pojala povrch a intuici organickou skladbu životní: Růžena Svobodová stylisuje ze svého a po svém v plném dosahu těchto dvou slov. Proto jest její stylisace ryzi vlastnictví jejího nitra, podobenství jeho vnitřního růstu. Pohnutkou a zároveň cenou této stylisace jest vždycky poznání, vyšší zákonné poznání lidské duše a jejího osudu na této nehostinné hvězdě, růst vyšších typů v jejich boji s okolím, hlubší a zbožnější pohled v mysterium tvorby a v netušené paradoxní dráhy, na nichž se uskutečňuje.

V prvních pracích Růženy Svobodové vystupují prosté poměrně divčí a ženské zjevy, ale již zde jest napověděno, co bude inspirací většiny pozdějších děl autorčiniých: rozpor světa vnitřního se světem vnějším, boj, většinou marný boj vyššího typu o možnosti, projevit se a vyžítí se, imamentní tragika zjevů příliš bohatých a příliš jemných, které hynou nesouladem mezi svou organizací a svým prostředím. Takového rázu jest první román autorčin, „Ztroskotáno“ (psáno 1892, knižně 1896), román nerovného a nesrovnalého manželství „Na písčité půdě“ (1895), a zvláště jemná psychologická portrétní studie „Přetížený klas“ (psán 1894, knižně 1896), kde jest napovězeno utrpení přechodné ženy moderní, jež vyrostla z bytosti druhové v jedince, ženy zjemnělého života duševního, odrážející se od svého cizího okolí, která projde životem marně, „beze stopy, bez užitku, tiše jako nepronešené slovo, jako neztělesněná myšlénka“ — motiv, význačný pro první tvorbu autorčinu, jež později nejednou obměňuje, prohlubuje a sleduje až do posledních kořenů. „Zamotaná vlákna“ (1897) jest možno pokládati za osudový doplněk těchto prací: vystupuje tu po prvé motiv, který se ti zdá na první pohled protinožcem motivu předchozího, jest však vpravdě týž motiv, přeložený jen do vlastní tragické oblasti života ženského, do sféry jejího podvědomí; žena, jež umlčela svůj instinkt, rozpozná jej pozdě a jdouc pozdě za jeho hlasem, hyne — motiv nesmírně tragický a tragický tragikou po výtce ženskou, který prostupuje od této chvíle dílo autorčino v různých obměnách. Ženy prvního období autorčina mýlívaly se ve velikých rozhodných okamžicích svého života, „na jeho křižovat-

ce“, jak pravi kdesi básnička; nepatří dosti bezohledně do sebe nebo neposlouchají dosti jemně a věrně svého vnitřního hlasu; ovšem i svět i společnost snaží se ze všech sil přehlušiti nebo zakaliti jej. Ale rozpoznaly-li jej, dovedou ženy Růženy Svobodové sledovati jej s velikou nadosobní oddaností a s vášnivou upřímností a celostí nastoupiti cestu, vedoucí k zahynutí, ale přinášející i poslední tragické posvěcení. A zde po prvé dostupuje umění Růženy Svobodové básnického stylu: stává se výrazem vnitřní osudové nutnosti.

Největší posud román Růženy Svobodové, „Milenky“ (1901), jest báseň, zapěná ke cti Erota Basilea. Láska jest zde pojata jako živel osudotvorný, jako prasila, určující lidský život. Ale toto prastaré mysterium osudové není nedostupné intelektu, snaze po vyšších vývojových formacích životních. Autorka staví vedle starých, odumírajících již forem lásky formy dnešní a zítřejší, zapřádá je v boj a dává vítězití formě nové, která přináší nejvíce slibů a možností vývojových, jichž nesplnění může býti ovšem tragičtější, nežli zklamání ve staré lásce — tím tragičtější, čím více duše a osobnosti ženiny jest zúčastněno v tomto nejmladším snu kulturním.

Ve svých posledních pracích — tak v „Blahoslaveném“, ve „Větru púlnočním“, v „Převez, převez, převozničku“, v „Městě v růžích“ a jinde — povznáší se autorka k umění osudotvornému, k ryzi básnické nutnosti. Zde všude jest osud jen vnitřní souvislost charakteru, organisátorská, tvůrčí síla duševní. Schillerova slova „Ve tvé hrudi jsou hvězdy tvého osudu“, mohla by býti epigrafem tohoto díla Růženy Svobodové. Jsou to práce pravé psychologické zákonitosti; tvůrčí básnická intuice vyřešuje zde rovnici mezi tím, co Novalis nazval kdesi lidským srdcem, a lidským osudem. Co v prvních pracích autorčiniých bylo motivováno náhodněji a vnějškověji, proměnilo se zde ve vlastní básnickou nutnost, v typ, v postoj, v melodii, ve všelidskou tragiku. Jako každý hlubší a poctivý pohled ve věci života a smrti, nemá ani tento básnický názor daleko k pesimismu; má tragickou ironii těch, kdož zřeli příliš hluboko, má pochopení životního paradoxu, vlastního těm, kteří znají skladbu života a mysterium vývoje a jeho bořivých i tvořivých sil, sledujících jiné a vzdá-

lenější cíle, nežli jsou ty, s jakými počítá lidská krátkozrakost a její optimistická šablona.

Některé z posledních prací Růženy Svobodové jakoby přicházely z onoho světa, nad nímž stojí psáno poslední strašlivé slovo umírajícího Chamforta: ze světa, „v němž musí se srdce zlomit nebo proměnit se v ocel“ — tolik tragické ironie a hořkosti se v ně slilo.

Posledními povídkami a romány Růženy Svobodové vstupuje do české literatury nová žena, žena — není jiného slova, ačkoli ho nezávidím — *moderní*, složitá, labilní, sám odstín a sám polotón, bytost tragická rozpoltěním své touhy a skutečnosti, rozumu a citu, zhnětená z nejstarších instinktů zemských i z nejnovějších, polorozvitéch snů zduchovělého srdce. Božena Němcová podává ženu celou jako milenkou a matku, bytost rodinnou, harmonickou, ale úzkou; Karolína Světlá často jenom idealistické schema nebo postulát, ušlechtilý tendenční sen o ženě jako spolubojovnici a buditelce mužově. Růžena Svobodová zmocňuje se ženy dnešní psychologicky, v celé její šíři, z jejích kořenů a instinktů, maluje ženu doby přechodné a zírání na ni bez předsudků, ale i bez ilusí, ve vyšší básnické pravdě jako na bytost elementární, dárnici a strůjkyni života i smrti, jako na tvůrčí inspiraci lidského rodu, jako na záhadnou dělnici v díle příštích generací, schopnou stejně nejvyššího i nejnižšího. Bytosti životem zvichřené i zrazené, stigmatizované, otrávené i trávící, zraněné touhou po absolutnu, nebezpečné jako živly a nezodpovědné jako ony, půl víly, půl světice, bytosti i démonické i hluboce lidské, tak snují se životem v knihách Růženy Svobodové.

Vyšší osudovost a vyšší nezodpovědnost, nezodpovědnost moru nebo války, jsou jim vlastní: jsou někdy dělnice osudu, jindy ostruhy loudavému ospalému životu, jindy posléze nástroje spravedlnosti a bezděčné mstitelky. Tyto strany v díle Růženy Svobodové jsou kulturní memento, memento době, jež v krátkozraké tuposti zničila mnohé citové hodnoty a nemá, čím jich nahradit, leč surovým utilitarismem — a podrytý nebo znásilněný život citový se mstí. Zvláštní tragická ironie vyznačuje některé z těchto prací Růženy Svobodové, ironie ve zvláštním slova smyslu romantická a aristokratická. Bytosti

vyššího typu, bytosti heroicky založené hynou, poněvadž nenalezly půdy, kde by mohly zachytiti se svými nečasovými ctnostmi, po nichž není poptávky; a zneužitě a znesvěcené síly v tomto mechanickém světě obracejí se proti sobě samým: a co přežije, jest průměr, luza, většina, která souzní s mechanickým a utilitářským světovým principem a má jej vždy a všude spojencem a spoluvníkem.

Nevím, kam vede cesta z této pesimistické ironie; jest tím neseznadnější říci to, čím diskretnější jest tato ironie, čím úplněji přešla v umělecké tělo, krev i tvar: jen z něho může si ji čtenář vyvoditi na vlastní vrub a zodpovědnost.

Předpovídati něčí umělecký vývoj, jest řemeslo stejně pošetilé jako nevděčné; básník, pravý básník, má vždycky na svém díle spolupracovníky temné živly, které se vysmívají každému výpočtu — vím jen, že otevírá cesty životu i tehdy, když jej zdánlivě zavaluje tmou, neboť nejhlubší tma jest mu jen zaslíbením a přípovědí jitra. Ve zvětralé racionalistické době jest mu především nutno, chovati klíče k tajemství, aby mohl rozhovořiti jimi ztuhlé oněmělé prameny a sestoupiti k mateřské tmě a zkropiti jí život jako rosou půlnoční; básnická poctivost káže mu, jíti k počátečním a prvotným tvarům proti proudu a povrchovému toku času a jeho bublinných klamů. Toto umělecké uvědomění a vlastní básnické posvěcení vyznačuje i dílo Růženy Svobodové a činí ti je drahým. Nový velký román, na němž pracuje Růžena Svobodová, „Zahrada Irémská“, ukáže nám snad „louky svobody“, ale pokvetou jistě na horách a budou dostupny jen hrdinným srdcím, jež svrhla se sebe okov trudu a bolesti; toto dílo ukáže nám, tuším, lásku jako osten duševního růstu a množitelku možností vývojných, ale i tato láska bude jistě dcerou vykoupení, poesii překonané bolesti, neboť jinak nemůže již nazíratí statečná duše autorčina, již vždycky inspirovalo životní tajemství jen jako báseň plná důsažných a závazných podobenství.

Prozatím napověděl bych zde rád jen ještě, jakými organickými celky, ovládnutými ve všech svých životně empirických podmínkách a složkách, jsou nejlepší práce Růženy Svobodové. Autorka *zná* důvěrným a vášnivým poznáním světy, z nichž tvoří, — to jest její

básnické *prius*. A bylo jím také největším francouzským romanopiscům, Stendhalovi, Balzacovi, Flaubertovi; jejich velikost dá se po jedné stránce dobře pochopiti a opsati, prozkoumáš-li a odhadneš-li soubor jejich vědomostí v těch životních a společenských oblastech, do nichž zakořeňují děje svých románů. A obdobně jest tomu u Růženy Svobodové. Jak teple a vroucně na příklad jest poznán svět výtvarného umění a plastické krásy v podivuhodné, na ostří nože vyhanané tragedii estétského diletantismu, jakou jest „Město v růžích“! Jak jemně velnula se autorka v náboženský a církevní svět v „Blahoslaveném“! Nebo ve svět sprostných, primitivních, vášnivých a impulsivních srdcí horských divochů v povídce „O pastýřích, ovečkách a krásné selce“! Toto poznání není pouhé rozumové, rekonstruktivné ovládnutí mrtvé látky — nikoliv: autorka cítí vášněmi a myslí myšlenkami světa, z jehož látkových možností a konvencí tvoří, a domýšlí a dotváří tento svět z jeho narážek a nápovědí v celek vyšší zákonné a typické organičnosti.

Odtud stylové kouzlo Růženy Svobodové, kouzlo přísné a charakterové. Její styl jest ve vysokém smyslu slova věcný — věcný až k zákonnosti. Její slovo bývá obtíženo poznáním jako ovoce vůně; a má přídavná jména nebo slovesa, na něž jsou napjaty plány perspektivné a která charakterisují obsažněji nežli u jiných celé věty. V tom jest princip stylové synthesy, jak ji pojímali všichni velcí básníci-tvůrci moderní prózy. Proto nezvětrá tak snadno jeho kouzlo: jest to kouzlo esence, vyřešeného smyslu osob i věcí, životů i osudů. Vzdává se teprve pohledu dlouho upřenému, jenž umí ucházeti se o ně.

2

Tajemství talentu jest schopnost vývoje a růstů; čím větší byl vývoj básníkův, tím větší byl jeho talent. Malý talent opakuje a opakuje jen svou dovednost a svůj vtip, přenáší tutéž formu na různé látky; veliký talent nejen že odpovídá na podněty a nápovědi životní,

ale odpovídá na každou z nich z nitra orgánem nově vytvořeným z tísně a nutnosti chvíle. Veliký talent jest synthetický: roste ze sebe a roste nad sebe; zůstává věrný sobě a přece přenáší se každým dílem do vyšší sféry; podjímá se nového úkolu a tvoří nový čin. Každé nové dílo, k němuž přistupuje, jest mu mnohem víc než nový námět, nová látka, nová práce, nový úkol — jest mu boj o nový čin, o nové území duchové země a nový styl.

Dílo Růženy Svobodové opsalo již dnes vývojovou dráhu neobyčejnou v české literatuře. Rozvoj její vyšel z naturalismu a dospěl synthesy a stylu; vyšel ze svěží, barevné impresionistické skizzy a došel architektoniky citové i formové; vyšel z nálady a barevné hry životní a dopjal se světa vnitřních zákonných hodnot uměleckých i duchových.

Sledovat a vypsát, byť jen zhruba, tento vývoj, jest krásné a napínavé divadlo — divadlo, jaké skytá jen pozvolná skladba vnitřního dramatu. Představuji si jeho růst zhruba asi takto.

Když vstupovala Růžena Svobodová do literatury, to jest když začínala zírat v život uměleckým zrakem, zrakem opravdu *vidoucím*, naléhal na ni celý život velikou svěžestí smyslovou, udivoval a opíjel ji svým pestrým nepřebíraným bohatstvím, svou útočnou živelnou vtíravostí; barvy jeho plály, hořely a kouřily se, dojmy se řítily, horečka jeho žehla a opíjela do závratí. Takové chvíle jsou právě *saturnalie ducha*, a platí o nich slovo Novalisovo: čím pestřeji, tím lépe. V takových chvílích nepřebírá se a netřídí se; duše touží jen obejmouti nějak a zmocí nějak toto chaotické bohatství smyslové, vyrovnati se s ním útokem za útok, odpověděti na jeho jásavou fanfáru písní podobně rozkřídlenou. Duše touží zachytiti tento var, tuto tiseň životní a reprodukuje všecko; vždyť na všem leží totéž napjaté mlunné ovzduší, týž zjitřený tón čehosi nově zrozeného. Takový jest ráz prvních prací Růženy Svobodové, jejího prvního vývojného stadia, jehož klasickým uměleckým dokladem zůstane nedoceněná sbírka impresionistických skizz lidových i krajinných, „*V odlehlé dědině*“. Jest to krásná hra světa jevového a vnějškového, jeho barev i čar, věcí i lidí, viděná čistým pokojným libezným umě-

leckým zrakem podivně svěže, nově, živě a vzníceně — ale jsou to jen jevy, jest to jen *divadlo* vnějškového světa, vystižené ve své posloupnosti časové čistým a právě procitlým názorem bohatého zraku, zachycené mediem pokojné duše, která posud jen pozoruje a *mlčí*. Později *promluví*, promluví z hlubin svých zkušeností — a bude to nový vyšší umělecký svět. Toto první umělecké stadium má ovšem všecku naději, státi se populárnějším stadia druhého, naději o to větší, oč jest prostší, snazší a přístupnější jeho. Básniřka nevytvořila si tu posud své vlastní formy stylové, kterou zkracuje a hutní život a již jej vykládá a soudí. Je-li tu již umělecká krása dojmová a smyslová, není tu posud umělecké závaznosti a stylové důsažnosti. A v tom jest kouzlo, které vane z této knihy, kouzlo lehké jako vůně mladého vína a které opijí jako ono. Není ještě tragiky v těchto prvních knihách; sbírá se teprve látka k vnitřním zkušenostem, které ji vydají touž logikou, jakou strom nese ovoce. Toto zastřené božstvo stojí na rozhraní mezi stadiem prvním a druhým; autorka vykonala kus přísného vnitřního díla na přechodu z prvního období v druhé a získala jím vlastního duchového hodnotitele své tvorby i vlastní básnickou metodu.

Tuto vnitřní práci ovšem spíše vytušit a vycítit než popsat; vlastní zkušenost tragická jest vždycky cosi nesdělitelného samou svou podstatou; živí dílo a projevuje se v něm, ale netrčí z něho, alespoň u pravého básníka, nikde jako kůl s nápisem, označujícím směr cesty. Jest řada malých talentů, která nikdy neprojde touto vnitřní krizí, nezíská nikdy této vnitřní tragiky; a ti bývají — za svého života alespoň — mnohem populárnější talentů vyšších, neboť jsou mnohem přístupnější. Žijí z vnějšího světa, který překládají tímž vzorcem, touže formulkou v práce nové a nové; vypadá to pestře a proto klame to nemyslivé čtenářstvo o tom, že jest to vpravdě hluché, manýrované a chudé, rozvláčné, lenivé a mechanické. Ale *vyšší osobnosti básnické* není ovšem bez tohoto tragického posvěcení — ono činí právě ze spisovatele nebo i ze slovesného umělce Básníka. Všeobecně dá se říci o tomto vnitřním přechodu a obohacení jen tolik: spisovatel zmohl svět smyslových dojmů umělecky a otázal se nad ním nyní:

Co s ním? *Co za ním?* A náhle nepostačil mu — *touto otázkou* nepostačil mu již jejich svět. Co většinou jest cílem, stalo se jemu náhle jen podmínkou, jen východiskem k vyššímu cíli. Těžiště se přešínulo; kde vážil se detail, na týchž vahách počíná se nyní vážit posavadní celek, a tím klesl již na část — vyššího příštího celku. Jiný duch — menší a malý duch, chladné krve a slabé touhy, neraněný chimérou absolutna — duch o malém vývojovém tempu, opakoval by mechanicky svůj nálezk: rozmnožoval by se, ale nerostl by do výše. Malý duch by se *specialisoval*; psal by v určitém *genru*, vyráběl by více méně dobré, způsobné a solidní práce určité známky; odehrával by jednu strunku, již se zmocnil. Bohatý duch vášnivého vývojového tempa není schopen takové specialisace, takové řemeslné asekurace, takového duchového zápečí; nudí se, nebojuje-li boj nejnebezpečnější. A takový duch jest Růžena Svobodová.

Neustrnula na prvním stadiu, poznala záhy jeho přechodnost — poznala ji druhým vnitřním orgánem, který vytvořila v ní zatím její tragická posvěcující zkušenost. Získala nové metody k hodnocení životnímu; získala většího odstupu od života; získala velikého zorného pole, řady vzduchových plánů. Růžena Svobodová *tvoří* nyní ve vlastním, plném smyslu slova; to jest: staví *podobnosti věčnosti*. Dříve pozorovala a zapisovala život, nyní chodí s polopřivřenýma očima a nechává vláti jej a šuměti jej; letí mimo ni jako vítr — jako vítr plný tajemných vzkazů, poselství, připomínek, narážek, jako vítr, který burcuje v ní komplexy představ, vzpomínek, zkušeností prožitého, procitěného života, vítr, který naráží na vypracované vnitřní typy a formy duchového světa; a ony se rozezvučí a odpovídají k jeho otázkám. *A tento dramatický dialog věčnosti i časnosti, empirie i synthesy — toť Báseň ve vlastním smyslu slova.*

Růžena Svobodová nalézá nyní svou uměleckou Formu, zákonný zorný úhel, kterým *prelétá*, abych užil šťastného slova Spencerova, hmotu a život. Empirie životní dává jí jen narážky, připomínky, východiska — básniřka je domýšlí, docituje; tvoří novou variantu

ke světu stvořenému, nové útvary obdobné, ale vyšší a čistší skladby a jemnějšího ustrojení. Z dialogu mezi Duší a Životem vyposlouchala rytmus i melodii a jimi *myslí a staví* nyní. Vidí svět zjednodušujícím pohledem. Co bylo dříve celkem, stává se nyní detailem; touží poznati duši lidskou v celém jejím vývoji, život v jeho poměrném ustrojení; chce podati duši lidskou v zákonné čistotě a ryzosti jejích drah, jejích osudů, které jsou jen výrazem její vnitřní nutnosti. Tvoří *typy*, kreslí život v příčinách a zkratkách; tvoří životy *representativné*, mluveno po emersonovsku. Píše romány *skladné, synthetické*, v nichž celé šiky duševních sil jsou sehnány pod jednu korouhev a v nichž postup dějový jest jen rámcem pro bohatství vkreslovaných citů, ideí, vůlí, inspirací a lásek lidských i kulturních — romány jako „Zahrada Irémská“. Logika dějová jest tu podepřena a ospravedlněna vyšší logikou *hudební*, logikou rytmickou a cyklickou. Jako u Březiny, tak i u Růženy Svobodové jest tato vnitřní hudba důsledkem jejího širokého zorného pole: pozoruješ-li život ve veliké šíři, nemůžeš nevidět jeho rytmické pravidelnosti, jeho paralelismů, pravidelného, stále vracejícího se tance jeho skupin. V tom jest princip *stylu* těchto básníků: jest opřen o víru v rytmickou zákonnost životní a v souvislost organismů, která dovoluje ti z části domyslit se celku a předvídati vývoj z přesvědčení o jeho účelnosti.

Takto dochází Růžena Svobodová uměleckého stylu; jako každý pravý styl jest i on formou zákonnosti a hudebnosti. Duše podrobuje pod svůj zákon vnitřní melodie a harmonie, jehož se dotrpěla a dobojovala, pod svůj typický hudební postoj, pod svůj vnitřní pratyp a své symbolické přesvědčení vnějškový svět a jeho děje: hněte je v průsvitnou a povolnou látku pro otisk svého podobenství. I Růžena Svobodová jako všichni její velcí učitelé-básníci přenáší a štípí v temný, těžký a syrový svět hudební a světelný zdroj, který vře v jejím srdci; orchestrálně setkává motivy svých dějů; postavy své klene z akordů jako oblouky a dává je omývati hudebnímu polosvitu; instrumentuje svou prózu větou, každou nit svého stavu rozechvívá soucítěním s nitmi ostatními a pozdějším kapitolám dává vraceti obohacený motiv kapitol předešlých jako míč zdvihnutý ve hře. Jest

v jejím díle řada kouzelných povídek a novel, které jsou *baladami* po plném pojmu poetiky: s takovou uměleckou hospodárností a moudrostí jsou vyřešeny v ryzi rytmiku dějovou, zdstavcovány pravidelným melodickým refrémem osudovým a zceleny intuitivním teplem v organismy slovesné čarovně uzavřené a vyvážené. Vedle „Větru púlnočního“ z „Plamenů a plamének“, tohoto motivu o osudovém snu předpovídajícím život, který nese vědomě tento podtitul, náleží též čestný predikát i zpupné horské povídce drsných nezkrocených vášní, „O pastýřích, ovečkách a krásné selce“ z téže knihy; náleží i překrásným povídkám z „Černých myslivců“, „Maryče tanečnici“, „Nedotknutelné“ a „Sveřepé Meluzině“, které zpívají vesměs život a smrt elfů a víl v ženském těle, bytostí zaslíbených čemusi nadosobnímu a podvědomému, sudbě snu, krásy, vášně a ticha, a spřízněných spíše s živly přírodními než s lidskou společností a jejím mechanickým ustrojením; náleží i velepisni zmučeného srdce ženina, „Převez, převez, převozníčku“ z „Marných lásek“, sepředené zase na překrásný snový motiv „tváře anděla v brnění a s nahým mečem v ruce“, předjímající životní budoucnost; náleží i nedoceněné novele z „Posvátného jara“, „Pozornému milenci“, kde žena-milenka, Myrta, jde zase za čímsi nadosobním a podvědomým a kde osud její určuje též typ krásné tváře, uložený do dvou různých mužů a přeložený jednou do mollové a po druhé do durové tóniny, i dvěma hořce ironickým epilogům životním z téže sbírky, „Proserpince“ a „Věrné paní“; náleží posléze i drobné dětské povídce „Střevíčkům“ z knížky „Bláženčino pokání“, zajíněné tou plně uzrálou a tichou a teplou pohodou symbolickou, jakou ve verši dovedl nadchnouti jen Neruda některé své dětské motivy, na př. v „Baladách a romancích“. Zde dopíná se česká próza přísnější a zákonnější krásy umělecké a básnické, než kdy předtím. Uměleckých činů, které nám dala v těchto dílech Růžena Svobodová, nedovede ovšem doceniti literární dnešek český, žijící z anarchistické křeče a v bludu, jenž pokládá za nejvyšší umělecké hrdinství rozbíjení forem; ale jimi bude drahá lepšímu pokolení příštímu, které dobude si zase základů stylového citění, dnes skoro úplně ztraceného.

Rozumí se samo sebou, že tohoto stylového umění, této ústrojně zákonnosti nedorostla Růžena Svobodová přes noc a bez učitelů. Nalezla je, šťastná primitivka, v starých neznámých básnicích lidových písní, balad a pohádek, nalezla je v staré *literatuře orientální*, jejíž jest po léta vášnivou milovnicí a čtenářkou. Každý, komu dostalo se potěšení, že slyšel vypravovati ji některou orientální pohádku, potvrdí mně, s jakým smyslem dělo se to pro všechny strukturné živly díla, pro celý jeho rytmus i spád, intonaci i refrén: Růžena Svobodová rozloží ji před tebou jako dekorativnou arabesku, jejíž zákonný hudební vzor cítí a sleduje do poslední záživové členitosti.

Toto stylové cítění, nemá-li zplanět v dekorační povrchnost, má podmínkou *empírii*; umělec-stylista musil vyjít z naturalismu, sám musil získat si ne-li látku, kterou stylisuje, alespoň pohled v její životní skladbu a pochopení dějů, které na ní spolupracovaly a ji vytvořily. Nestylisuje-li *ze svého a po svém*, nevytvořil-li si sám své stylisační metody z důvěrného poznání a prolnutí látky životní, musí utíkat se k šablonám a přikládati je neorganicky na látku, jejíž ráz mu osudně uniká. Ukázal jsem, jak Růžena Svobodová došla k synthese z prvotního impresionismu a naturalismu a jak dobírala se stylu povlovnou cestou organického růstu.

Tajemství naléhavé pravdivosti jejích děl jest prosté; *zná* neobyčejně důkladně a svědomitě ten kus světa a života, z něhož běře si právě látku a námět. Přečti si na příklad, jmenuji jen namátkou, drobný román „Blahoslavený“ z knížky „Plameny a plaménky“. Jaká hluboká znalost kněžského života, v jehož hmotném rámci odehrává se toto vnitřní drama! Toto poznání není ovšem *cílem samo sobě* jako u některých naturalistů francouzských, nýbrž jest jen *podmínkou a stupněm* k vyššímu uměleckému účelu, ale ovšem stupněm nevyhnutelným. A poznání to není pouhé vnějškové poznání popisné; ne, sáhá mnohem hlouběji. Růžena Svobodová *myslí* zde typickým způsobem kněžským, odlišným v každém případě a přece v každém případě rodovým. Vyvolej si jen v mysli figury venkovského převora, elegantního kanovníka-krasavce, bohoslovce-apologety, a bude ti jasné, co myslím. V tomto románu jest i zcela episodní figura popudlivého

hypochondrického učitele napsána s nevšední věcností a přesností; znamenitý lékař řekl mně o ní, že medicínský spisovatel mohl by ji užítí jako klasického popisu neurasthenie. A rovněž tak v „Černých myslivcích“ zná básnička do všech podrobností život honební i lovecký a všechny odstíny, svízele, nebezpečí, dobrodružství, opojení i nudu služby lesnické na pohorském panství, jako v povídce „O pastýřích, ovečkách a krásné selce“ jest zasvěcena do celého polo-mythického valašského světa bačovského, jako v „Pozorném milenci“ nemá pro ni tajemství řemeslo a obchod provaznický, jako v „Zahradě Irémské“ prošla s otevřeným zrakem oblastí upadající staré šlechty rodové a pronikla novým syrovým světem kapitalisticko-průmyslovým i prvním vřením beztvarého posud světa anarchisticko-socialistního, rodícího se v dýmech a škubajícího sebou posud v křečích zoufalství velkoměstského, a jako v „Dětském ráji“ a v „Pokojném domě“ jest zasvěcena do her dětských, do života zvířecího, do řeči stromů, keřů i trav. A zase: nikde není tu mrtvého inventarisování a mrtvého poznání pouhou pamětí nebo poznání vnějškově popisného, nýbrž tvůrčího poznávání obraznostného, jemuž všecko poznání věcné jest jen materiálem: skládá z něho verše, sloky a básně jako písař nebo čtenář z písmenek slova a věty.

Růžena Svobodová jde tu stopami všech velikých klasiků moderního románu, Balzaca na příklad. Balzac psal-li román podnikatelský, *myslil* v tu chvíli opravdu jako podnikatel vášnivě a horečně: *odosobnil se a přeosobnil se*. Tak ztotožnil se postupně s geniálními vynálezci a tvůrci, mudrci i zhýralci. Rozumí se, že nesrovnávám tím Růženy Svobodové s Balzacem: není mně nic vzdálenější, než dusiti a zesměšňovati ji laciným kadidlem. Jmenoval jsem zde Balzaca prostě jen jako literární pratyyp tohoto způsobu, aby osvětlil, jak musí se moderní umělec snažit, vymyslet se ve svět svých lidí, vtěliti se ve své osoby. Stylisace umělecká — jako každý vrchol — jest cosi, co musí býti opřeno o pevný podklad empirie a věcného poznání, jinak sesuje se bědně pod prvním sebeslabším nárazem.

Růžena Svobodová prosycovala se vždy v dlouhých a vášnivých studiích ovzduším světa, z něhož brala hmotné podobenství pro svůj

odvěký zákon. Tak prošla světy výtvarných kultur, ne aby paradovala vědomostmi, nýbrž jednak aby obohatila svůj slovník a zjemnila své citění tvárné (a také literatura jest uměním tvárným!), jednak aby poznala živly, které spoluvytvářely aristokratické generace přítomné nebo minulé. Zůstane mimo jiné již její zásluhou, že v některých svých dílech vztyčila první *autentické* aristokratické typy v české literatuře — ne salonní panáky a krejčovské stojany, ale živé lidi žijící a dýšící přirozeně formami starých řádů, jejichž privilej jest v myšlenkové a citové kázni a dlouhé tradici, tak především nezapomenutelného mudrce životem vytříbeného a projemnělého, pozdního syna Mark Aurelioiva a učně Spinozova v náhodném fialovém rouše kardinálském, knížete Rudolfa z úvodní povídky v „Černých myslivcích“. A vedle něho ovšem celou galerii autentických typů aristokratického úpadku ze „Zahrady Irémské“, tak starého knížete, otce Isidina, pošetile dobrého a bezradně nedůsledného slabocha, jehož iniciativnost vyčerpává se již cele odvoláváním rozkazů kněžniných; starého vévodu z Rudé Rozanečky, surovce s duší špinavého žida a bursovního makléře, který strhuje svému štolbovi několik desítek premie za chov koňský a jenž hyne důsledně temnou a ztuhlou smrtí, obdobnou své modloslužebné neřesti — smrtí hodnou invence Balzacovy nebo Helloovy, těchto velkých tvůrců typů lakomeckých, potvorných až do děsivosti; matku Isidinu, starou kněžnu, hrdou a klidnou i v úpadku a zaujatou i těsně před rodinnou katastrofou svým psincem; Eduarda, bratra Isidina, slaboduchého a bezvolného otroka světové tanečnice, bezduchého marnotratníka, vyssátého do poslední krůpěje a odhozeného jako odporný cár, pokleslého k posledním podlostem zrady a zbabělství; mladého vévodu Františka, který zděšen pohledem na zprahlou poušť života svého otce, prchl před ní do cely trapistické; a bratra jeho, vévodu Alberta, stejně ušlechtilé srdce jako mohutný intelekt, jemuž připadá nesnadný úděl, aby jako kardinál Rudolf z „Černých myslivců“ smyl hanbu své rodiny a stvořil v sobě nové šlechtictví silné, dobré a tvůrčí osobnosti; a na troud vyhořelého mladého zhýralce, Maxe z Deblína, jehož nedovede vzrušiti nic již než zločin a jehož temnou duší dovede na chvíli zvese-

liti jen zoufalý tanec druha-příživníka, trosečníka stejně bědného jako jest jeho patron; a především a nade vše čtyři mladé kněžny, čtyři jedinečné typy čehosi i nejmodernějšího i žensky pravěkého, zmítané i trávené nejstarší odvěkou žizní lidské bytostí po absolutnu lásky, půl víly, půl sfingy, ožité legendy ženského srdce i kulturní hrozby, napsané na temnou zeď století písmem šarlatovým: sprostné srdce a nezemskou světici Marianu, které časná smrt podá ten doušek vody živé, po němž marně práhla v životě, velikou herečku Agatu, která v umění hledá své narkotikum a vzešené obětiště své touhy životní, otrávené v místě nejcitlivějším, vášnivou snivkyni absolutna Isidu, moderní Ifigenii, obětavou ne Artemidě a ne zdaru bohatýrských podniků a výprav, nýbrž zlatému teleti vši moderní lži, poštilosti, podvodu a klamu, a Magdalú, Magdalú, která nemá životního obsahu, nemá vlastní duše a musí jí ukrádat, stále ukrádat v pustém žárlení svým sestrám, zprahlou i studenou zároveň, jež má jen zmučené, věčně žiznivé nervy a nemá než chvilkového vzrušení pro jejich věčně neplodnou poušť, cizoložnici snu a příživnici myšlenky sotva zrozené — věčný symbol a pravdu naléhavější a pravdivější než všechny skutečnosti vnějškového světa! A přitom jak individuálně a odstíněně, nekonvenčně, nešablonovitě jsou tito lidé viděni, v kolika vzkypělých a výmluvných postojích jsou zachyceni a z jaké podvědomé nutnosti tryská výraz jejich činů! Nikde není tu ani stopy po snobismu, který vrší rarity na rarity a kuriosity na kuriosity, sbírá hračky a bibeloty a nedovede z nich nic básnický stvořit. U Růženy Svobodové jest všecko nutným prostředkem *charakterisace* a jest ospravedlněno účelem celkovým. Růžena Svobodová byla z prvních u nás, kdož poznali nebezpečí kultury ryze hmotné a luxusní, nebezpečí diletantismu a rozkošnického artismu; v „Městě v růžích“ rozpoznala v estétství těžkou mravní chorobu — a proto bylo jí spíláno „estétů“ řadou láteřičích lžimodernistů českých, neboť takové jsou již stezky české literární čestnosti.

... Jsou v pracích Růženy Svobodové věty a odstavce, které, aby byly napsány, měly podmínkou několik dní studia a několik přečtených knih odborných, a přece nezasevěnec nepozná toho: tak při-

rozeně a prostě zapadá epitheton v tok větný a tak těsně lne k podstatnému jménu, tak melodicky plyne se rtů věta ve své samozřejmé světelné kráse. V uměleckém díle Růženy Svobodové všecko poznání jest básnicky předpodstatněno; *sloužil poesii a nedusí jí.*

Má moudrost Arielovu, moudrost vzdušnou a melodickou.

Na samém počátku svého vývoje, ve dvou ze svých prvních prací, v povídce „Přetížený klas“ a v románě „Na písčité půdě“, zaujala již Růžena Svobodová svůj typický poměr a postoj k životu: postoj tento jest svým vnitřním napětím, svou dramatickou opravdovostí a vroucností příbuzný postoji Máchovu, postoji poutníka putujícího za absolutnem, žízni srdce neuspokojeného malostí, bédou a klamem světa jevového a toužícího ze všech sil po světě kladném a hodnotném, po světě lásky a síly, víry a činu. Toť vlastní heroický a výbojný motiv, který spojuje a váže všecko dílo básniřčino, od „Přetíženého klasu“ do „Marných lásek“, od „Písčité půdy“ do „Zahrady Irémské“, kde stává se samým původcem a kvasem přerodů nejen jednotlivců, ale i společenských útvarů, neboť metafysický odboj starších děl mění se zde po prvé úplně a cele v kritiku společenskou, která jako opravdová kritika tvůrčí nemůže stanouti na slovech, nýbrž musí pokusiti se o opravu života podle příkazu snu a idee.

Již Olga z „Přetíženého klasu“, která jeví se ti na počátku díla ženským pendantem k znučeným, zoufalým, ochrnutým a bezcílým rekům romantiky, k Reném, k Obermannům, k Bazarovům, přeměňuje se na konci knížky v bytost heroickou a sebeobětavou, která hyne ve službě lásky bliženecké, třeba obětí nechtěnou a zbytečnou. Její živost jest máchovskou poutí za absolutnem, které jí uniká, a k její smrti není zde jiného klíče než fatalism přírodní; ale tento heroism neuvědomělý a jaksi zoufalý přeměňuje se později v dílech básniřčiných v heroism uvědomělejší a uvědomělejší, kladnější a kladnější. Tak již v románě „Na písčité půdě“, který končí písní odboje a nepoddání se a nepřizpůsobení se. „Písčitá půda“ jest doplňkem a pokračováním „Přetíženého klasu“, lic k rubu; táž inspirace pojatá

kladněji a vniterněji. „Písčitá půda“, srovnáš-li ji s díly pozdějšími, objeví se ti pouhou skizzou, ale skizzou té typické duševní zkušenosti, té osudotvorné zkušenosti, která vrací se autorce na všech křižovatkách životních. „Písčitá půda“ jest román ženina boje o růst, ženina boje o právo na růst duševní. Ženě podává se tam *nízká* forma štěstí nebo lépe: nízký *klid* lži a klamu, ale ona touží z hlubin všech svých svatých instinktů, nepodrytých ještě, po vysoké formě pravdy a cti, po právu na růst a boj, na charakter a osud — a proto zavrhne pohodlí zbabělosti, lži a nevědomosti. *Jest tu ve skizze napověděn typický román moderního Pokušení duše.* A řadu pozdějších děl autorčiných lze svěsti konec konců v tento základní poměr. Stojíme tu patrně u typické, původní formy inspirační — u otázky, v jaké přistoupila hrůza životní k bezbrannému, bezelstnému srdci milujícího člověka-ženy — u otázky, na niž odpovídá básniřka cyklickou řadou děl. Zde leží, není pochyby, jakási základní zkušenost a cudné tajemství tvůrčí duše, pramenisko básnického díla autorčina: k němu měl by přistupovati každý duchový člověk plaše, s vnitřní úctou a bázni a s prstem na rtech.

„Zahrada Irémská“ po svém plánu jest nejen velepisní touhy, ale i úsilí po životních kladech. Motiv staré arabské pohádky z „Tisíce a jedné noci“ o princí královském, který s největší vroucností neumořitelným napětím všemi utrpeními a trudy hledal obraz „krávy světa“ a spěl za ním marně do posledního dechu, jest zde rozvinut ve velikou a širou básnickou kompozici všech vzpruh a ostruh duchových, jimiž přenáší se člověk přes malost, zlobu, zradu, trud a klam nedostatečností světových. Lásky, umění, náboženství, víry, čestnosti, neřesti i enthusiasm, božská ambrosie, otravné opium i chléb zástupův, jsou zde zkoumány a šetřeny ve svých účincích, ve své nosnosti, ve svých darech síly a výživnosti nebo dřimoty a zapomenutí, jež přinášejí. Starý svět kulturní, svět aristokratický i kapitalisticky průmyslový, nachýlil se k pádu; staré řády jsou uvolněny a rozleptány, a nových není posud; slabé duše, lačné požitku, vycházejí na lov za osobním štěstím na ssutinách a zbořeníštích starých zákonů; silné duše však zbrojí se k novému hrdinství po příkazech svého nitra

a spějí, třebaš po bludech a kolísáních dočasných, za svým absolutnem. Nic není vzdálenějšího Růženě Svobodové než rozkošnictví a požitkářství, byť nejjemnějšího způsobu, a jen kritika zcela bezduchá a povrchní může v nich viděti ráz a znak jejího umění. Jest básničkou lásky, ale láska ta je všude osudem, utrpením, břemenem, kletbou, není-li vnitřním přerodem a růstem; všechny rekyně její berou ji na sebe jako kříž: cítí, že zasvěcují se nejpřísnějšímu a nejbolestnějšímu řádu na zemi. Její ženy-milenky, ať Mary z „Větru půlnočního“, ať Emilie z „Historie pošetilé lásky“, ať paní Kateřina z „Města v růžích“, ať Myrta z „Pozorného milence“, ať Marie, ať Emma, ať Malva z „Milenek“, ať Milada z povídky „Co mluvil domov“, ať Isida, ať Magdala ze „Zahrady Irémské“, nejsou rozkošnice, nýbrž řeholnice, raněně velikou žízni absolutna a zmítané pochybami, jsou-li jen povoláné, nebo i vyvoláné; a kde touží se v těchto knihách po štěstí, není to požitek, nýbrž jed zhořklému, zmučenému a zrazenému srdci, chvíle zapomenutí nad křečí prázdna a nad propastí zoufalství. Básnická koncepce Růženy Svobodové není hedonistická, nýbrž skrz na skrz *tragická*, často *ironicky-tragická*. Ne touha požitku, nýbrž touha velikosti, celosti, absolutna pudí ženy Růženy Svobodové; a bývají často poslušny hlasů svého nejnvniternějšího nitra, ač, vědí, volají je k smrti a zahynutí. Dopnouti se osudu, dorůstí jeho zákonné krásy, byť byla to krása smrtící, stává se inspirací posledních povídek-básní, románů-básní Růženy Svobodové, Dáti své duši ráz větší než ráz osobní sobeckosti, učiniti z ní věrný a spolehlivý nástroj pro písně zákonné výraznosti — takový nebo podobný slib učinily nejlepší duše pozdějších knih Růženy Svobodové ve chrámech božstev nepojmenovaných sice, ale právě proto živých a všudypřítomných. Nic nenávidí básnička tolik jako lenost lidského srdce, není-li to jeho zbabělost. Božstvo zjevuje se jen těm, kdož *naučili* se hledati je touhou léta a léta neumdlévající, a zjevuje se jen akkordem tuchy a krásy prechavé, ale právě proto tak jímavé — zjevuje se posvěcenou chvílí duševní síly a jistoty, všemohoucího duchového zdraví a veliké oddané víry. Bohové chýlí se se svou pomocí jen k statečným pažím, k rukám nezoufajícím a neskládajícím se v klín před navršenými kupami blu-

dů, ošklivosti, lži a béd. Každý musí býti svým Adamem i Mesiášem, naroditi i obroditi se velikým kladným přitakáním celé své bytosti. Život musí býti obnovován, nemá-li svět zvětrati a okorati, a obnovuje jej jen čin geniův, rekův, světcův, básníkův: *mystika činu* má v Růženě Svobodové svou inspirovanou básničku.

Jako ve všech opravdových básnicích-tvůrcích, jest i v ní kus *primitiva*: sáhá ráda k pramenům, vrací se k prazdrojům, jde proti toku času a vývoje, odvolává se od odvozených pojmů ke kořenům, k původním velikým mateřským pratvarům. Nevěří v pověru civilisace a mechanického pokroku, jak jest dnes běžným zaklínadlem novinářských duší; nevěří v laciné recepty spásy, jak je dnes píše hmotně pokrokářská a mechanická civilisace; proti rozkolísanému, zrádnému a nedostatečnému světu vnějšímu staví kulturu srdce, vnitřních duševních sil, geniální intuice a hrdinné velkodušnosti i nadosobního sebezapomenutí. Chce-li dáti lidstvu štěstí, jest to ne štěstí lenivého, pokojného měšťáka, asekurovaného všemi patenty moderní solidarity a moderního společenství, nýbrž vášnivě štěstí pastevce nebo lovce, starého knížete a dobyvatele nebo shelleyovského básníka, štěstí, které musí se vykupovati pokaždé znova a znova celou bytostí, jež klade se v sázku, štěstí, které záleží v krásné odvaze stálého obcování se všemi velikými hodnotami, tvořícími život i smrt, dějiny i kosmos — ve víře, že nedošel a nedojde nikdy kvas velikých duchových dobrodružství.

Její romány jsou *výchovné* ve vysokém smyslu slova. Vypisují dráhy lidských duší a ukazují osud jako překlad charakteru, jako ve vnějšek vyloženou souvislost vnitřní skladby duševní. V tom jest jejich typická zákonná krása; učí mysliti ve velikých duševních rozlohách, pojímati život a umění jako celky, překlenouti každou bolest statečností. Růžena Svobodová jest znamenitou měrou básnička *kulturní* — básnička víry kulturní, nadějí kulturních, tvůrčích možností vývojových. Má neumořitelnou víru ve vyšší šlechtickost lidské duše; jest básničkou nobilisace lidské duše, básničkou touhy *rosmerovské*, která chce zušlechtiti a osvoboditi každého člověka. Její aristokratism jest zcela jedinečný v naší literatuře; jest to aristokratism *kladný*,

nesnižující, ale povznášející, aristokratism ve smyslu své řecké etymologie, kde znamená vládu nejlepších — aristokratism, který se opírá o lidovou poesii i sladkou moudrost lidové duše.

Její básnická díla jsou kladná díla kulturní — ne skřeky vyrážené z hrudi bolestí a zoufalství, ne nezávazné improvisace a dojmy a nálady, ne lhostejné, vypiplané preparáty lidských duší, ne sbírky rarit a kuriosit psychologických a také ne laciné škleby prázdných mrtvolných lebek a ledových srdcí — nýbrž organisované světy tvarů, sil a hodnot, stavby věr a doufání. Jsou to kulturní verše, dobře učené, logické i hudební. Zařikadla proti temným mocnostem a démonům životním, básně toho pokolení, o němž zpíval Goethe „že ze všech sil lačně touží z temna ke světlu“ a které musí přijít i u nás, máme-li žít jako čestný kulturní národ, po němž přetrvá stopa. Ne že by nebylo v básniře temných, demonických sil, mocností bořivých; jsou v díle jejím; jsou v něm práce, které se dívají hlubokýma záhadnýma očima zažehnutýma plameny pekelnými. Ale byly *poutány*, jsou poutány a uváděny v područí světlých bohů životních — *dar lásky* básniřčiny svému národu, *vědomé lásky*, podtrhuji, jíž docenit dovede teprve generace lepší a čistší. Jsou práce v díle jejím a právě v díle doby poslední, které dávají ti svět tvarů a zároveň svět mravních hodnot a nadějí — ovšem ne nadějí levných a snadných, na nichž by mohlo zdřímnouti jako na podušce zbabělé srdce, nýbrž nadějí odvážných, krunýřů na srdce nezoufající.

Všecko opravdové umění vášnivě antropomorfuje, a tak i umění Růženy Svobodové: příroda přijímá u ní lidské záměry a živly její bratří se tajemně s osudem lidským jako ve „Sveřepé Meluzině“; a ochočená náhoda sama staví se do služeb básnické fabulistiky, jak nalezla k tomu na příklad dvakrát odvahu v „Pozorném milenci“ — mívala ji také u starých mistrů-novelistů, i u Goetha ještě, a jest příznačná pro jejich jemné stylové citění —; po prvé, když na noclehu v alpské hospodě vyslechne Michael rozhovor myslivce, muže Myrtina, se Saturninou, okolnost, která změní celý život jeho i Myrtin, a po druhé, když na konci povídky objevuje se Michal Bělobor, provazník, za něhož se Myrta styděla, potomkem starého rodu šlechtického.

Z této povýšené dobrotivé inspirace a z touhy po zlidštění všeho života vznikly i dvě kouzelné idyly autorčiny z poslední doby její tvorby, „Dětský ráj“ v „Černých myslivcích“ a „Pokojný dům“ v „Posvátném jaru“. Jsou to básně katexochen kulturní, a dobře bylo řečeno o nich, že kultem družné harmonie připojuje se zde Růžena Svobodová přímo k Boženě Němcové. Básniřka sepředla zde svůj laskavý a kladný sen pozorně vedeného a šlechtěného mladého lidství; stupňovala zde své umění, vcítiti a vmysliti se ve vegetativnou duši dětskou, ženskou, zvířecí, rostlinnou v intuici a sympatii až pohádkovou; a harmonické soužití s člověkem, zvířetem, rostlinou v starém uzavřeném útvaru rodinném jest zde budováno jako umělecké dílo s úzkostlivou pozorností a zodpovědností. Viděti běžné funkce všedního denního domácího života velce, vytušiti v nich odvěký rytmus a obřadný smysl, zachvěti se nad vznikem duševního života v dítěti, obejít se bez každého vnějškového triku a narkotika — hle, to jest umění, které se vědomě zavazuje kultuře. A do této služby světlým bohům životním dala se i „Povodeň“ z „Posvátného jara“. Způsob, jakým jest vtělena kletba Barbory Denové v sugestivnou moc svůdcovského Jana Polacha a jak ne kletba, ale víra v ní a poroba jí a temné smyslnosti zabíjí a jak opravdová láska u Daniely z ní vysvobozuje, má cosi, co upomíná až na vyšší charakterotvorné a osudotvorné umění Goethovo a jeho bílou magii.

I ethika Růženy Svobodové jest cele *kladná*: nezakazuje nic, zato *přikazuje* vykoupení a posvěcení všeho; *přikazuje* velikou duši, která přeplácí všecko, sladkou duši heroickou, která i v záhubě nalézá ještě volnou chvíli k dikučinění.

Růžena Svobodová jest básniřka českých kulturních nadějí. Krása a zdraví, síla a jemnost, moudrost a odvaha nerozpadly se jí v žalostný rozpor a svár; i v nejtěžších chvílích dovedlo je sjednotit její laskavé, silné srdce, pokřtěné na světlou víru životní.

*Pouvre coeur, pouvre coeur, sei die Erde dir leicht — du Tochter
der Sonne*

Richard Dehmel

V Haně Kvapilové zemřelo nám víc než naše největší herečka: zemřel celý a dokonalý duch, kulturní síla, živá inspirace. Byla zasvěcenou dělnicí na nehmotném díle generace; byla z těch, kdož chrání její sny a nesou ve své hrudi kus jejího osudu. Její zrak byl z těch, které předjímají: předjala mnoho z toho, čeho dobytí jako pevného statku a bezesporné skutečnosti a jistoty bude přáno teprve pozdějším. Byla z lidí prozřetelnostných, z těch, jichž činy i opomenutí jsou důsledkem hlubší nutnosti než jsou síla a meze rozumu nebo talentu.

Smysl jejího díla dá se říci nejstručněji asi tak: byla zušlechtitelkou našeho jeviště. Byla kulturní duch: jí nebyl každý herecký prostředek dobrý již tím, že byl úspěšný. Naopak: tím byl jí jen podezřelý. Vybírala, třídila. Vyhýbala se všemu lacinému, co podplácí diváka. Její úspěch byl vždy koupen za cenu cudné pýchy. Chtěla diváka nepřepadnout, strhnout, ohlušit — nýbrž zvlnit hlubším a déle vyznívajícím dojmem než jest sense chvílková. Ne znásilnit jeho nervy chtěla, nýbrž zúrodnit jeho obraznost, obohatit jeho citovost, prolnout jeho intelekt. Počítala ne s blízkým a snadným, nýbrž s velmi vzdáleným a obtížným. Co hrála ve svých postavách, byla vždycky *druhá realita*: cosi hlubšího než pouhý temperament, trvalejšího než pouhá jevová skutečnost, vyššího než pouhý vkus: zákon, osud, linie.

Všecky pokusy o zvniternění dramatu na naší scéně — ať cizí, ať domácí, šťastnější nebo méně šťastné — počítaly s ní jako s pomocnicí: s jejím uměním duševní intuice, s jejím vnitrozřením, s její schopností, cítiti odstín tak závažně a bolestně jako jiní cítí tón, i s jejím ještě tajemnějším darem, tvořiti atmosféru, přenášeti kus

svého ducha na spoluhráče, zalidňovati jim scénu. Vedle ní stáli skoro jen — i v šťastném případě — *specialisté a specialistky*, herci a herečky v hmotném slova smyslu, v obmezeném slova smyslu: lidé, kteří s větším menším zdarem ovládali své výrazové prostředky, vypracovávali své figury. Ale při Haně Kvapilové cítili jste ne rozdíl stupně nebo jakosti, ale celé kategorie: to zde byla *umělkyně*, to zde byl *duch*.

Nechtěl bych, aby se tomu rozumělo tak, jako by byla v jádře čímsi jiným než herečkou nebo jako by nebyla dost herečkou ve vlastním, osudném smyslu slova. Nikoli. Byla herečkou ve vysoké a ryzi potenci, herečkou od přírody, herečkou předurčenou.

V tom právě byla její síla: kořeny svými vězela pevně ve vlastní půdě, vládla ve vlastní říši. Byla herečkou od hlavy k patě, každým nervem: herectví bylo jejím vlastním prostředkem výrazovým, její pravou rodnou mluvou. Tvořila v trojí dimenzi, plasticky, s organickou hutností, s organickým skladem cell a sil: byla naplněna tvárnými silami ryze mimickými, ryze hereckými. Viděla a znala své figury se všech stran, obešla je se všech stran a někdy snad i obeplula se všech stran — neboť bývaly mezi nimi opravdové nové duševní země. Znala z nich nekonečně víc než text autorem napsaný, než vnější a rozumovou logiku scén autorem zosnovanou. Domýšlela, docelovala autora. Znala všecko o své figuře: její dětství i mládí, hry i toulky, zvyky i zvláštnosti, touhy i rozmary, úzkosti i doufání — všecko, co leželo před prvním zdvihnutím opony. Tyto poznané rozlohy duševní stály za jejími figurami, prokmitaly do nich, šerily se v nich, probleskovaly za nimi.

Vypracovávala nejprve každou figuru s epickou obšírností a spolehlivostí, do podrobností, než ji zkrátila dramaticky, slila v obrysovou masu vztyčenou na osudovém rozcestí, na pozadí velikého a slavného obzoru. Byla z těch řídkých herců, u nichž se může mluvit o tvorbě v *organickém* smyslu: zhodnocovala autora, vyvíjela možnosti a varianty, docítovala nápovědi, dosledovávala a domýšlela často i tam, kde autor uhnul nebo stanul. Slova její byla *obtížena* poznáním a věděním; gesto a postoj opisovaly těžkou bezradnost tušené nutnosti nebo marnou obranu od ní; v očích chránila se krupěj

temnější tmy než jest tma hmotná; řeč zněla v posvěcených chvílích jako hlas kohosi z *druhého břehu*.

Detail měl zde vyšší hodnotu znaku a nápovědi — hodnotu typickou, až symbolickou. Každá postava byla umocněna a vyvážena v typickou siluetu — ne v nahodilou siluetu chvíle: stále patrna na obzoru, ovládajíc křížovatku drah, psala na něj hieroglyf osudu a nutnosti. Umění Hany Kvapilové jako každé opravdové umění bylo syntetické. To bylo patrné i kritice a bylo jí konstatováno, ale nebyla, zdá se mně, dost oceněna podmínka této syntetičnosti: bohatství empirie, bohatství nakupeného a vybraného, utříděného detailu, bohatství organisujících tvárných sil. Bez něho bylo by vyšumělo její stylisační úsilí v planou manýru, bylo by zvětralo v módní povrchnost a jalovou bizarnost.

Jaké bylo bohatství jejich tvárných sil hereckých, ukazuje nejlépe šířka jejího repertoáru: od záhadných figur Ibsenových žen, zapředných cele do snů svého nitra, zajatých v zakletém kruhu viny nebo sugesce, až do některých veseloherních typů Shakespearových, plných výbojného rozmaru a útočné gracie. Hana Kvapilová svým způsobem dosvědčovala platnost známého slova Aristotelova o základní jednotě tragičnosti a komičnosti: Hana Kvapilová nebyla manýrovaná zajatkyňe schematu nebo genu — Hana Kvapilová byla pravá tvořivá umělkyně, povznesená nad látku, oddaná formě a jejímu zákonnému mysteriu. V tom jest důvod její svobody, svobody právě umělecké, která jest jen vycítěný a uctěný zákon.

Cítila a uznávala se všeobecně snad harmoničnost jejího umění, ale méně cítila a znala se *cena*, za jakou se taková harmoničnost kupuje. Přezíralo se, že umělecká harmoničnost není nic povrchového a mrtvého, nýbrž plně vyvážená charakterná síla. Tato harmoničnost klenula se nad mnohou tísní, mnohou mukou, mnohou bouří, mnohou křečí — ano, předpokládala je jako něco, co musila překonati. Hana Kvapilová byla bytost apollinská. Tím nechci říci, že nebylo v ní živlů dionyských a démonických. Nikoli, živly ty v ní byly, ale byly poutány, vázány, kroceny. Její inspirace byla v základě svém ethická. Její umění, kde bylo nejčistší a jí nejvíce vlastní, bylo podobenstvím

obrody, očisty, vykoupení. Proto z umělecké démonologie byla jí nejbližší démonologie Ibsenova, temné bytosti, spoutané v nezodpovědnosti, zajatkyňe hmoty, smyslů, viny, které touží po volnosti, rozumu a světle a dopracovávají se jich, dobojují se jich — vykupují se z nevědomosti, tmy, bludu, šilenství, zločinu, třeba za cenu bolesti a smrti. Stýkala se ve své inspiraci s Mistrem — neboť inspirací Ibsenovou v řadách her jest boj o ethiku, o říši svobody, o volnost duše a sebeurčení.

Ovšem tato inspirace sama nebyla by z ní učinila naši největší a zároveň jedinou ibsenistku. Ibsen jest genius *scénický* a žádá *hereček*, hereček rozených i kultivovaných, hereček ve zvýšené potenci slova. Vzpomínám si vždycky na výstižné slovo slavné herečky norské, Laury Gundersenové: Ibsena (který býval pokládán, jak známo, za velmi difficilního vzhledem k hereckým interpretacím svých dramát) není tak nesnadno uspokojit, jest to snazší, než se zdá — ale musí se hrát, hrát, hrát . . . Hrát, hrát — zde to vězí. Ibsen jest ryzí *divadlo* a žádá ryzích hereček — hereček, které, jak praví Gundersenová, opravdu hrají. Byla-li Hana Kvapilová naše jediná ibsenistka, byla jí proto, poněvadž byla *více* herečkou, silnější a ryzejší herečkou než její vrstevnice.

Hana Kvapilová byla plna tvárných i dravých sil hereckých, sil temných i démonických — ale spoutala je a dala je do služeb světlých bohů. S hlediska ryze hereckého mohlo to snad někdy znamenat sebeomezení, zúžení. Ale takové sebeomezení je svaté. Ztratilo-li se tu něco z bezprostřednosti, získalo se a nahradilo se to stokrát ve sféře vzdálenější, vyšší a trvalejší. V tomto sebeomezení jest kulturní význam Hany Kvapilové. Pro ně sluší se nám skloniti se dvojnásobně před její památkou.

Místo po ní na naší scéně jest nevyplněné a bude asi dlouho nevyplněné. Máme dvě, tři dobré specialistky, virtuosky na jedné struně, herečky *genru* ať realistického, ať psychopathického a dekadentního — ale nemáme umělkyně nesené tím ohnivým křídlem intuice, té výše vzletu, té organické plnosti a celosti, té stylové harmonie a té očištné inspirace. Po smrti Hany Kvapilové není herecké *básničky* na naší scéně.

Dílo Ibsenovo stojí na vývojové křižovatce dob, zkamenělý básnický osud. Část hledí do minulosti a pablesky slavných září hrají po něm. Část svítí do přítomnosti, teskná, hádankovitá, tyčíc v nejvyšší možný vrchol problematický materiál dneška — a zrazená jím přesto. Na jiné posléze leží ironická a bolestná grimasa kohosi, kdo viděl hluboko, příliš hluboko, hlouběji, než může býti zdrávo básníkovi.

Dílo jeho jest z menší části pomníkem soběstačné a samovládne básnické vůle a básnického snu — z větší části jest orgánem času a doby a jejich tísně a úzkosti. Odtud jeho sláva nebo pověst, která, jako každá popularita, není-li podvodem, jest jen nedorozuměním. Stál nad churavou dobou a z její bídy vybíral a skládal strašné hádanky, které dával jako Rembrandtův Samson Filištinům své doby. (Pošetilé jejich odpovědi v řadě knih, studií a článků vyplnily by celou knihovnu.)

Jeho případ — neboť jest případ Ibsenův týměž a snad větším právem než Wagnerův — jest prvním případem básníka-kritika, *básnického kritika*, ne jen kritisujícího básníka: kritika té velikosti, básníka té síly. Znal svůj problém, když řekl: mým úkolem jest tázati se, ne raditi — ano, jest dramatikem otázky, skeptického otazníku zavěšeného na mnohé, co bylo před tím dramatickému básníkovi svaté a nedotknutelné.

Ibsen obdržel jeden z darů, které činí člověka básníkem, jak o nich hovoří nezapomenutelný skald. Jatgejr v *Nápadnicích trůnu*, *dar pochyby*, a naplnil i podmínku, kterou klade v tomto případě Jatgejr: „pak musí býti pochybovač *silný* a zdravý“. Ibsen byl tako-

vý pochybovač, *tvůrčí* pochybovač. A jako Jatgejrovi byla mu vlastní i *stydливость duše*, jež se nesvléká na veřejnosti a která činí právě básníka umělcem: v nejlepších svých dramatech jest zaujat ne svou osobností, ale zákonem své látky, formou, stylem. Tento skeptik a snad i zoufalec vytvořil ohromnou uměleckou práci nejdokonalejší moderní formu dramatickou: on, který nevěřil v život příliš problematický, věřil v umění a v jeho formu, která, bezvadná a čistá, přetrvává. Nebyla mu štítem, brněním, za nímž se krylo od lsti a zrady světa mnoho nejosobnějšího a nejbolestnějšího?

Ibsen začal básnit s pochybami, je-li opravdu básníkem a ne pouhým pokoušeným slabochem: básnil z pochyb a dobáše na se pochyb větších a větších. V tom jest jeho *novum*, jeho význam hraničný a křižovatkový. Až posud básník, a zvláště básník dramatický, tvořil jistoty, upevňoval jistotu života a společnosti, poetisoval zákonnost konvencí: Ibsen první ji uvolňuje a rozrušuje. Je-li znakem kultury, že *se netáží jisté otázky* (Nietzsche tak soudil), pak Ibsen není člověkem kultury, alespoň ne kultury staré a dovršené: není otázky, které by se byl Ibsen netázal, jako není otázky, na niž by byl odpověděl určitě a rozhodně. Snad by neznamerala tato nová metoda mnoho, kdyby nevynášela staré ctnosti, nejstarší ctnosti každého velkého básníka: Ibsen jest věren sobě i v pochybách, jest statečný i v zoufalství. V umění více než kde jinde platí, že všecko má *pretium affectionis*: stojí za to, čím bylo zapláceno. A skepse Ibsenova byla zaplácena talentem největšího snad moderního básníka tragického, neboť tím jest v „*Nápadnicích trůnu*“, které stojí před prahem této usoustavněné skepse. Ve vývoji Ibsenově látky většinou *básnický* klesají: z tragické poesie stává se kritika společenská, ovšem největších rozměrů, z motivace básnické motivace patologická, z veliké tragické pózy grimasa, parodie. Ale *vnitřní* ceně Ibsenově, nevím, ubližuje-li tato vývojová metamorfosa. Namítne se: tyto oběti byly v mnohém marné. Ano — ale nenáleží marnost oběti k dovršení její tragičnosti? Básník jako by si od básně k básni podkopával půdu pod nohama — ale čím se zmenšuje základna, na niž stojí, tím hrdější a krásnější stává se jeho póza.

V *Brandovi* položil postulát naprosté pravdivosti a celosti — postulát ryze tragický — a stupňoval jej až do sebezapírání, víc, do sebedušení. Toto šílenství jest ryze tragické: touha geniálního člověka — a Brand jest geniální věřící — po dokonalosti. Nakonec neodvažuje se sice básník přisvědčiti tomuto tragickému paradoxu, ale postulát pravdivosti, boje proti společnosti a jejím konvencím, zůstává: v *Podporách společnosti* ještě tvoří samu dramatickou hodnotu, sám klad dramatu. V *Divoké kachně* padá však i on: z tragédie stala se tragikomedie; fanatik pravdy, pološílenec z brandovské samoty a brandovských hor, mladý Werle nedocíljuje nic, než že zabije nejmladší a nejlepší, nejčestnější duši, duši dítěte na přerodu v pannu, a znepokojí na chvíli a marně duše ostatní, staré a zahluchlé. Fatalistickou grimasou končí se tato marná donquijotovská výprava za životní velkostí a celostí: básník v ni již patrně nevěří. Zkušenosti nahradily ji zatím novou věrou: věrou v nepohnutelnou tupost života, v životní užítkovost prostřednosti, která, representována nedávno v *Brandovi* fojtem, byla tu pranýřována a mrskána žhavou výmluvností rekovou. Tím se tak dá změřiti vývojová distance Ibsenova.

Dlouho věří Ibsen v ženu: ona jest mu ideálním kvasem společenským, pudí a žene muže do výše, jest mu vzpruhou a ostruhou. V *Heddě Gablerové* zparodoval i tuto svou víru: démonická síla rekyň, nemocné a disharmonické skrz naskrz, stačí jen na to, aby zlomila blahodárny vliv své sokyně v mladého muže, který v této parodistické hře zparoduje i svou smrt: nedovede umřít v kráse, jako umírali nedávno ještě na *Rosmersholmu*. Tragický osud ženin, jako byl ještě osud paní Alwingové v *Příšerách*, stává se osudem dábelským — z tragické oblasti sestoupili jsme tu v oblast pathologickou, ve sféru hysterických rozmarů, zakukleného šílenství, dábelské hry. A *Stavitele Solnesse* žene do výše pro jistou a groteskní smrt žena, ryze moderní žena, zvědavá, ukrutná, lačná sensace, která sedá v obyčejném životě na tribuně při dostizích nebo v cirkuse, kde ji viděl a zachytil Degas nebo Toulouse-Lautrec.

Dlouze věří Ibsen v krásu ryze duchového poměru mezi mužem a ženou, v sílu odřikání, v umění, kterému se obětuje život: smyslný

život žije se u Ibsena jen v nížinách, hasne a odumírá na vrcholcích. Je-li muž u Ibsena ušlechtilý a veliký, žije svému duchovému dílu a obětuje mu ženu, radost smyslů: tak obětuje Rosmer Rebece, Almers Ritu, Rubek Irenu. Život jest podnoží umění — ano, až po epilog *Když my mrtví procitneme*, jehož jediný smysl jest strašná lítost z toho, že tomu tak bylo, že jsme nedovedli obětovat dílo životu, velikost chvilkovému štěstí.

Velepísni skepse, skepse nejvyššího stylu, jest mně sám *Rosmersholm*. Člověk, duši šlechtic, který se osvobodil, chce zušlechtiti všechny lidi v šlechtice. Ale snaha jeho narazí na první nepřekonatelnou překážku, *společnost*, která nepotřebuje volných šlechticů duše, nýbrž hrubého mechanismu stran — a strany nepotřebují lidí, nýbrž poslušných straníků. V tom jest první tragika, vnějšková, společenská. Ale Ibsen šel hloub: jest tu ještě nemožnost jiná, hlubší, vnitřnější, sama ironie věci a osudu — pravý tragický paradox. *Zušlechtění zeslabuje, zneschopňuje k životu*: zušlechtěná Rebecka nemůže žít, nemůže unést tíhu své minulosti . . . Tu stojíš u čehosi velkého — tu jest cosi jako domyšlený Kant, ne ochočený Kant dnešních profesorů, ale původní, hrozný Kant, který vyrážel svou skepsí péro z ruky Heinrichovi Kleistovi . . .

Abys změřil básnickou dráhu, kterou opsal Ibsen, postav vedle těchto tak zv. moderních dramát, v nichž se usoustavňuje jeho skepse, dvě starší hry jeho: historické drama, *Nápadníky trůnu*, a komedii, *Spolek mládeže*. Obě jsou nejvyšším překonáním skepse, objektivisováním jejím velikými zákonnými formami básnickými. Ve *Spolku mládeže* jest již to, co později vyzývá nejostřejší kritiku, boj, posměch, rozhorlení Ibsenovo: fráze, která má úspěch. Ve středu veselohry stojí hloupý a samolibý frázista, který s úžasnou rychlostí a snadností došplhá se málem svého vysokého cíle — klopýtne a padne teprve těsně před ním. Co bylo později předmětem Ibsenova hněvu, rozhorlení, posměchu a boje, jest zde ještě předmětem jeho *humoru*: toto stanovisko básnické moudrosti, z níž musí býti psána komedie ve

vlastním uměleckém smyslu, nenalezl již po druhé — jest provždy ztraceno v jeho díle. Jeho tvůrčí země, není pochyby, *úží se a tenčí se*. Ibsen získává nových kvalit, velmi jemných kvalit kritika společenského, ironika, psychologického hádankáře — ale platí je ztrátou ve vlastní sféře básnické svobody.

V *Nápadnicích trůnu* dal nám Ibsen celou a dokonalou tragedii, která ob stojí vedle nejlepších děl Kleistových nebo Hebbelových, vedle vrcholů moderní dramatiky: má pravou, nenahlodanou a nepodrytou tragickou velikost. Skepse, pochyby nejsou tu ovzdušim, z něhož se básní, tvůrčí náladou — skepse jest zde objektivisována, jest cestou k tragické velikosti: jí dorůstá Jarl Skule velikosti a krásy smrti opravdu svobodné. Vyjma snad jediný *Rosmersholm* nedostoupil již Ibsen nikde této básnické výsosti; stává se snad psychologicky bohatší a jemnější, vyvíjí v sobě smysl psychologického odstínu a temnosvitu, ano, ale zákon vlastní básnické velikosti a nutnosti ztrácí. Do jeho díla vtrhuje psychologická problémovost, která sama o sobě jest již nepřítelkyní básnické *nutnosti*: alespoň některá drama jeho dostávají se do sféry příliš racionalistické a tím kolísavější, než snese básnická zákonnost. Jsou spíše *thematy* diskuse než velikými a celými básněmi dramatickými; relativism společenské kritiky, kterým pracují většinou, poškozují jejich básnickou zákonnost, jež záleží právě v správném pochopení a šetření určitých konvencí. Jsou otázky, jichž nesmí se tázat básník, ač chce-li zůstat básníkem . . .

V něm dostupuje poslední možné poesie a velikosti doba, která podřývala soustavně všechny možnosti jejich: našel pathos doby zoufale ho zbavené, doby nudné, vyschlé a zprahlé, odkryl strašidelnost doby, která utíkala před vši mystičností a tragičností a sloužila nejosvětářšší střízlivosti: ukázal, kolik hrůzy jest právě v této střízlivosti.

Jest otázka, nezmění-li se zorný úhel dobový, a neunikne-li příštím časům pochopení některých a právě tak zv. moderních her Ibsenových, neodcizí-li se příští doby samými podmínkami svého nazírání a citění dnešku tak, že budou viděti jen grotesknost tam, kde my viděti tragičnost? Není to nemožné, naopak: jest to pravděpodobné, tak

nerozlučně vepředl Ibsen do některých svých dramát časové omezenosti a podmíněnosti a vetkal dramatický osud ne v sám zákon děje a charakterů, nýbrž v kritiku společenských podmínek nebo v patologické zvláštnosti a výjimečnosti svých figur. Těmto dobám, větším a šťastnějším doby naší, přijdou-li kdy, zbude několik her Ibsenových, v nichž byl a zůstal především básníkem, v nichž naplnil básnický zákon a jen ten.

Ale budiž tomu tak, budiž onak: změní-li se i sama perspektiva doby, její cenění a hodnocení básnické, odcizí-li se i příští věky zvláštnímu pathosu Ibsenovu, stane-li se jim i nesrozumitelný — jedno zůstane zřejmé a nepochybné i jim: umělecká velikost Ibsenova. *Zde* vidím vlastní čin Ibsenův: jest tvůrcem nové umělecké formy dramatické, tvůrcem nebo snad dovršitelem nové, opravdu moderní techniky, která mohla vzniknouti jen v době vědeckého determinismu, v době zvědečení životního. Tímto uměleckým činem vepsal se Ibsen přímo ve vývoj dramatu, věnil se do jeho vlastního vývojového rytmu: *tohoto* činu nelze přehlédnout, nelze zapomenout, stal se již statkem a majetkem dneška.

Stačí jen srovnat dramatickou formu Shakespearovu s formou Ibsenovou, abys pochopil, že jsi v nové vývojové řadě, oddělené od staré celou propastí. Technika Ibsenova jest ve všem protichůdná technice Shakespearově — úsporná, stručná, ocelově chladná a lehká, kde u Shakespeara rozlévá se, vře a kypí všecko: i děj, roztékající se několika rameny přes léta a léta a místa nejvzdálenější, i dialog rétorický, bohatý až do baroknosti, při čemž celé partie jsou jen epicky naskizzovány a scénicky nevytěženy a nevyřešeny. Ibsen dovršuje antickou formu dramatickou: formu sevřené celosti a jednotnosti, důsledně a do detailů provedené. V nejlepších svých hrách zachovává aristotelický požadavek jednoty děje, času i místa. Stará nedbalá a naivní i těžkopádná technika důvěrníků, monologů, replik k sobě pološepem pronášených, celý ten hrubý aparát intrik, který se roztahoval v současném evropském dramatu před Ibsenem, byl jím odbaven, znemožněn: čistotná, lehká, účelně úsporná technika stává se v moderním dramatu samozřejmým požadavkem, den ze dne méně a tíže promíjeným.

Říkalo se a psalo se, že Ibsen naučil se této technice, když byl, triadvacetiletý, povolán za režiséra do Bergen. V tom jest jen půlka pravdy, a půlka velmi banální, samozřejmě banální, tak samozřejmě banální asi jako pravda, že kdo nemá houslí, nemůže se státi velikým houslistou. Pomlčím o tom, že technika Scribeova, jehož kusy Ibsen tehdy scénoval, pracuje v mnohém ještě starým aparátem — a řeknu jen, že dramatické technice v pravém a vlastním smyslu slova nemůže se nikdo naučit: ona jest sám zorný úhel dramatikův, sám způsob jeho zření a vidu, logika jeho dramatického myšlení: cosi samým pojmem svým nenaučitelného a nepřenositelného. Všecko, čemu se může naučit průměrný vzdělanec literární, jest jen cosi číře negativního: jak se vyhnout nejhrubším a patrným prohřeškům proti technické ekonomii. Ale znamená to něco pro umění? Ne — poněvadž umění začíná až za těmito trivialitami.

To, čemu se říká technika Ibsenova, jest vlastním jeho tvůrčím činem. Jak u něho každé slovo zároveň vede děj, charakterisuje figuru, tvoří atmosféru i náladu hry, nese leckdy i symbolickou narážku a jak vrací se později v novém seřetězení a osvětlení — jak dramatické osoby u něho jsou spjaty logikou dvojí i trojí nutnosti a zapředeny do dramatu, *vklněny* do dramatu, současně nesené i nesoucí, — to jest tvůrčí mysterium, přitom že jest to problémem kombinace a že se to dá, z nouze alespoň a zhruba a přibližně, zavřít i do formule.

Ibsen jest z těch velikých skeptiků a nihilistů, kteří, jako ve verši Leopardi a Leconte de Lisle nebo v próze Schopenhauer a Flaubert, milovali dokonalou a definitivnou formu podivnou, vášnivou láskou, o níž nedá se dosti přemýšlet. Čím jim byla — jim, jimž byl život a svět tak málo? Náhradou za něj? Nedobytným hradem, zbrojí, chránící od jeho zrady a nízkosti? Poslední ilusi? Nebo cítili se jí povinováni svým zoufalým pravdám? Nebo jde tu prostě o vrozenou čistotu a noblesu duše, která ve všem, co mohla ovládnout, chtěla a musila dostoupit nejvyššího?

Jeho osud byl obdobný osudu Manetovu: oba byli umělcům dlouho jen a jen odborníky v nejužším smyslu slova, pedagogy, vynálezci nové metody a nové techniky, již bylo se třeba od nich naučit. Jejich

osobní poselství přicházelo tím do druhé řady, ustupovalo do stínu. Nikdo neměl dosti lásky, ptáti se na člověka a na osud, který se tu ukryl a přehodnotil. Učili se pouze technice — vlastní mysterium formy, velikého zákonného zření a myšlení, míjeli jako vždy: a tak vytvořila se tak zv. realistická technika dramatická, která odvodila z Ibsena několik vedlejších pouček a nudila jimi, vnucujíc je látkám, jejichž zákonnou formu nedovedla z nich osvobodit.

V několika posledních dramatech, tak v *Staviteli Solnessovi*, v *Johnovi Gabrieli Borkmanovi* a hlavně v epilogu *Když my mrtví procitneme* nazdvihl Ibsen sám masku — a pobořil tím mnoho ze svého umění. Alegorie vtrhuje do těchto prací, alegorie příliš úmyslná, psychologie příliš scholastická, která znemožňuje vlastní uměleckou radost z životní jedinečnosti.

Pobořil jimi mnoho ze svého umění. Ano — ale věřil v ně ještě? Ne, již ne. *Borkman* to napovídá, epilog *Když my mrtví . . .* to dopovídá: lítost, strašná lítost, že život a jeho štěstí obětoval umění, hovoří, ne: úpi, sténá z něho. Ibsen dovršuje svou skepsi. Smysl celého života jeho bylo umění: je položil vysoko nad život, který mu dal za podnož — nyní je rozbíjí. Celý život myslil sochař Rubek jen na své umění, jemu obětoval štěstí, radost smyslů, ženu, která jej milovala. Umění samo miluje jen jako nástroj své nenávisti k lidem. A sejde-li se po letech se ženou, jež ho milovala, vlastně jen s jejím stínem, jest již pozdě, a čas stačí již jen na vykřiknutí lítosti. Takový jest Ibsenův epilog: kletba umění, které nás podvedlo o život.

Jiný dramatik, největší, Shakespeare, napsal také svůj epilog. Sluje *Bouře*. Jak docela jiný, protivný epilogu Ibsenovu! *Bouře* jest jedno jediné díkučinění umění, vyznání víry v jeho moc a sílu: Prospero jest člověk povznesený k božství mocí umění, mocí vědění. Jím vládne duchům a živlům, strojí osudy, opravuje a šlechtí život, zmocňuje život. Tento světlý optimism, tato víra a naděje, jak jsou nám daleky, nic neukazuje jasněji než epilog Ibsenův. Mezi epilogem jeho a epilogem Shakespearovým není jen rozdíl dvou duchů různé síly a velikosti i různého ustrojení — jest i rozdíl dvojí doby: jedné velké, která věřila a nesla, druhé malé a zoufalé, která zrazovala.

Literární dílo Zolovo, jak je rozsáhlé svou látkou, tak jest i jednotné způsobem umělecké tvorby, stylem své stavby i estetickými dojmy, jež chce vyvolávat a na něž jest vypočteno.

Metoda umělecké práce Zolovy je do krajnosti typická, průhledná a rudimentární, a nebylo-li jí rozuměno, byla-li dlouho zvráceně chápána a bylo-li od ní žádáno, co nemohla dáti, zavinil to značnou měrou sám autor, který vedle díla románového a povídkového psal i knihy literárně theoretické a kritické, *poetiky naturalismu* mnohem dogmatictější než nejedna slavná klasická poetika minulosti, a kladl tu postuláty, jichž nemohl sám první splniti již proto, že celou svou uměleckou přirozeností a povahou tíhl jinám, často k pólu právě opačnému: gravitace jeho uměleckého srdce často křížila přímo jeho literární a kritická theoremata. Zola *theoretik* způsobil nedorozumění, jehož byl Zola *umělec* nejednou obětí: neboť Zola theoretik nekryje se — a není to dokonce neštěstím — skoro v ničem se Zolou tvůrcem a romanopiscem.

V knize o experimentálním románě, v níž přenáší primitivními, nekritickými, místy přímo mythologickými metaforami na literární tvorbu špatně pochopené termíny teorií přírodovědných, zejména fyziologie Claude Bernardovy, nebo základní pojmy dějinné a společenské filosofie Tainovy, napsal evangelium velmi hrubého a fantastického materialismu literárního, který dnes jest již jen mrtvým historickým dokumentem: unikl-li mu Zola sám alespoň částečně, ve vrcholech několika svých nejlepších děl, stal se dogmatem celé řadě duchů druhého a třetího řádu, a dogmatem vražedným, jak se patrně

záhy ukázalo v uměleckém úpadku tohoto důsledného naturalismu.

Zola sám ušel ochuzujícím důsledkům své literární theorie svým robustním uměleckým instinktem, ne jemným a pružným, ale pevným, spolehlivým a zvláště na začátku jeho literární dráhy dobře orientovaným, který mu dával napsati strany, v nichž bil do tváře všechny své poetické doktriny.

Umělecká metoda Zolova není ani *zkušenost* ani *pozorování*, jak dalo by se očekávat od spisovatele, který bojoval tak vášnivě proti romantismu a hlásal nejdůslednější naturalismus. Tyto nejsvěžejší, nejpožehnanější, nejvroucenější a nejštědřejší prameny, z nichž jsou čerpána a z nichž žijí a rostou všechna největší literární díla na zemi a v něž dají se také konec konců svést jako v poslední své duševní kořeny, nerozhovořily se nikdy svým sladkým jazykem v díle Zolově. Zola netvoří ze své zkušenosti, a právě tento nejhlubší a nejzákladnější, *osobnostní* poměr k dílu schází mu úplně a připravuje je o vlastní kouzlo básnický tvůrčí.

Vnitřních zkušeností prožitého života, osudných životních vztahů k látce, osobního hoře a tepla, citového a osudového problému výchovy a očisty dílem básnickým není u Zoly; nepřekonává svými romány nijakého vnitřního trudu nebo zoufalství, pro něž nenalezl by jinak výrazu, nehledá jimi plánu a smyslu ve svém životě a ve světě, v němž jest mu jej prožití, nepře se jimi s osudem, nebojuje jimi s ním, nepovznáší se jimi nad něj; neprotestuje jimi proti ustrojení tohoto světa, neočišťuje se svými pracemi z viny, nevyrůstá jimi z malosti, nevychovává se z nízkosti a úzkosti. Není v nich *metafysické revolty*, metafysického postoje a poměru k životu a světu; není v nich metafysické žízň a vášně po spravedlnosti: nespokojenosti s osudem lidského srdce, s údělem dobra a s losem krásy na zemi. Bojuje-li na konci života Zolova jeho román za pravdu a spravedlnost, jest to právě jen *hmotná* společenská spravedlnost mechanického egalitářství, která se dá napravit dokonalejšími právními řády a zlepšením společenských institucí.

Jeho rekové, nebo, abych se vyhnul tomuto slovu, naturalistickou poetikou proskribovanému, jeho figury nevypravují nic o svém pů-

vodci, nesvědčí nic o jeho vnitřních bolestech, zoufáních i nadějích, a sestavíte-li je v řadu, nepoví vám nic o rozvoji, růstu, vítězstvích nebo pádech vnitřních sil a vnitřního života svého autora. Postavte vedle Zoly Goetha nebo Tolstého! Jaký rozdíl bijící každému do očí! Celý jejich duševní vývoj sestavíte si z jejich hlavních postav. Celý plán jejich života, typickou a rytmickou jeho čáru, vývojový melodický zákon jejich životopisu z nich vyčtete. Jak hlasitě vypravují o přeměnách, krisích, peripetiích, bojích, růstu, krystalisaci, očištění svých duševních otců! Jakou výchovou byla těmto básníkům jich tvorba! Jaká nejtajemnější znamení a nápovědi do ní vložili, jak zjizvena jest ranami a stigmaty jejich nitra!

U Zoly schází všecko příbuzenské teplo, vižící a spřízňující básníka-tvůrce s jeho postavami; hlavní osoby Zolovy jsou počaty a pojaty v úplné mravní indiferentnosti. Jsou to právě jen více méně nahodilé objekty, na nichž Zola demonstruje svá literární nebo soi-disant vědecká theoremata. Jeho dílo jest pouze a výlučně *literární prací*.

Flaubertovu maximu: „člověk není nic, dílo jest všecko“ provedl a dovedl Zola do krajní, strašidelné důslednosti a může být proto pokládán za dovršitele objektivního a empirického naturalismu ne estetikou, ale etikou své tvorby. Flaubertovu maximu dovedl Zola do důslednosti, před níž by se byl zachvěl její původce, který na sklonku života rád, třebaž marně, připomínal svému kroužku, že „vedle Paříže jest na světě také Ganges“ — vedle moderní, zoufalé a únavné šedi veletok mytů, legend, mystiky a poesie. I v nejneosobnějších románech Flaubertových nalezněš ještě nápovědi a poukazy jeho osobnosti, jejího přesvědčení i jejích jstot; i nejchladnější a nejvzdálenější jeho práce jsou ještě příspěvky k historii jeho duše a srdce: mlčí-li všim jiným, mluví ještě dosti určitě a hlasitě volbou a výběrem své látky. Jest tu stále ještě osobní i osobnostní vztah a poměr k látce, který u Zoly úplně mizí.

Zola píše své romány s jedinou snahou programové účelnosti a úplnosti jako řadu *monografií*; se stejnou indiferentností robí své pradleny, zedníky, sedláky a havíře jako vojáky, kněze, malíře a ministry — záleží mu jen na tom, aby svůj „přírodopis rodiny za druhého

císařství“ provlekl všemi společenskými vrstvami a demonstroval všude svou problematickou a povrchní nauku o dědičnosti a atavismu a ještě povrchnější dogma o ústředí a jeho vlivu, z něhož není mu uniknutí. Všecko jest tu konec konců jen řadou „případů“ a materiálem pro ty směšné fascikly doktora Pascala — který z nich pak domýšlivým pedantismem vyvozuje, co Zola do nich vložil, a ověřuje tímto pohodlným způsobem descendenční theorii a dává zároveň nejlepší vysvědčení psychologické invenci Zolově!

Každý jiný hlubší, vroucenější a osobnější vztah k jeho látce, k jeho figurám a k jeho dějům Zolovi schází. Odtud mechanicky chladný a mrazivý dojem jeho děl: jsou především thesi a číslem programu a ne výkřikem z úzkosti a tísně chvíle, nutným stupněm v rozvoji autorovy osobnosti, nejprve funkci růstu a pak jeho tajemnou stopou. Proto nemůžeš utéci se k nim v duševní krisi, kdy hledáš ne literaturu, ale poesii, která neobejde se bez velkého srdce, třebaž co nejlouběji ukrytého v sám střed a samo těžiště uměleckého díla. Tu nedají ti nic. Tu vidíš teprve, jak jsou hluchá a němá. Jediné, co by ti snad mohla říci, jest, že život jest od kořene zlý a špatný a člověk bezmocnou a bezvolnou hříčkou strašných, temných a slepých sil, o nichž nemá tušení a v nichž není smyslu. Ale ani to neřikají jako hoře a zoufalství, kterým trpí, nýbrž jako studený vědecký axiom, jako thesi, z které žijí a s kterou bezděčně proto sympatisují a již vyslovují tudíž volky nevolky s jakýmsi ohněm a s jakousi satisfakcí i rozhorleným přesvědčením.

Do jediného snad jen románu Zolova, do *L'oeuvre*, do této hrdinně zoufalé kapitoly z dějin impresionismu, vniklo něco z toho základního duševního kvasu, který jediný určuje intenzitu vnitřního života v literárním díle. Zde je nejvíce osobní zkušenosti, zde jsme také z celého díla Zolova nejbliže *tragice*.

Ale ani *pozorována* nejsou díla Zolova: Zola jest pozorovatel venkoncem prostřední a průměrný, který vidí nepřesně a nevýrazně, bez zrakové ostrosti, radosti a útočnosti, šablonovitě a povrchně. Všecky právě individuální znaky, veškerý odstín a polotón, všecko, co ustavuje skutečný život a skutečného člověka, uniká mu. V jeho dílech

nenalezneš *individua* zvlášt a jedinečně vyzorovaného a zachyceného: zná jen hromadné bytosti, představitele rodů a tříd, kteří žijí životem neodlišným a jsou spíše společenskou funkcí než jedincem jasně postřehnutým a určitě vyzdviženým, od svého okolí se odrážejícím a na něm jako na pozadí ostře se rýsujícím. Zola není právě nikým méně než pozorujícím realistou, a stačí srovnati jej v té příčině s pravými uměleckými pozorovateli, Tolstým nebo Turgeněvem, a po případě i s mnohem menším Bret Hartem, aby se objevila celá jeho pozorovatelská slabost, prostřednost, mdlota a nuda.

Zolova všechna díla jsou tvořena a nesena *obrazností*, avšak ne pravou tvůrčí obrazností básnickou, nýbrž obrazností, kterou bych rád nazval rekonstruktivnou, jež oživuje a váže množství drobných zpráv a dokumentů, ne získaných vlastním intuitivním postřehem, nýbrž z druhé ruky, četbou děl odborných; která násobí a zveličuje všechno, čeho se dotkne, a právě proto, že nevnikla do vnitřního růstu a vnitřní pravdy věcí, o nichž píše, jest nakloněna oživovati je v nehorázně tajuplné fetiši.

Zola jest po výtce literární konstruktér a ještě lépe rekonstruktér. V tom jest jeho síla i slabost. Touto obrazností oživil nejen davy, ale i hmotu, společenská střediska, společenské síly a nástroje, orgány a funkce. Touto obrazností zhustil život celé třídy a celého společenského celku buď do jejich jednotlivých představitelů, kteří se stávají abstraktními typy, nebo do hmotných orgánů práce a života, které žijí pak zvláštním samostatným, osudným, symbolickým a fantastickým životem. V této obraznosti bývá někdy cosi až mytotočného, a alegorickosymbolický ráz děl Zolových, a právě nejlepších, paralelnost mezi přírodou a člověkem, má v ní svůj kořen a pramen. V ní jest i příčina nepopíratelné grandiosnosti některých dějův a scén Zolových, podivné brutální, temné, osudové, smutné a hmotné kouzlo Zolova umění romanopisného.

Ale tato obraznost jest to také, co dává jeho dílům vzhled a ráz jakési theatrálnosti, ohromných strojů a divadelních kulis. Život jest Zolovi jen hmotou, již žijí a sytí obraznost; jest jen proto, aby mohl býti obrazností vyháňen a nadýmán do největších rozměrů. Zola blíží

se k životu s apriorismem šablony a schematu, s jednobarevnými skly své obraznosti, se zorným úhlem, který všechno nejen zvětšuje, ale i — zhrubuje. Zolovi není poznávání světa a života účelem, jest jen nejnějnější látkou, kterou sbírá ve spěchu a kvapu a převáří nepřebraňnou v kotli své obraznosti. Podává život ve velikých plochách a v umělém osvětlení — ale právě tím unikají mu odstíny, jeho vlastní tkáň a jádro, které je mikroskopické a které může být poznáno jen v stálém, stejnoměrném, vlnném světle denním.

Zolova estetika trpí zvláštní plebejskostí, která počítá s velikými davy, s hrubými masami čtenářů: miluje jen fortissima, nanáší jen nejbrysknější barvy, pracuje jen ve velikých rozměrech a pro velké rozměry; chce budít jen úžas, hrůzu a děs, podlamovat a ohromovat mysl, je vypočítána jen na tyto rudimentární estetické dojmy a účinky.

Tato zvětšující obraznost Zolova jest, co zaslepuje laiky a budí v nich domněni, že Zola poznal co nejdůkladněji život, který maluje, a že vnikl do něho co nehlouběji: bystřejší pozorovatel vidí, jak zůstal na povrchu, jak své poznání nestrávil a nepřekonal, jak poznání to jest jen příležitostné a tendenční, dekorační, opatřené právě jen *ad hoc*, právě jen pro to které dílo. Neovládá je, nepřeslo v jeho krev, je to poznání hlavy ve špatném smyslu slova — ale v poesii a v umění mělo vždycky důležitost a stvořilo veliká díla jedině poznání srdce a krve.

Stačí, aby to jasně vyniklo, srovnati třeba válečný román Zolův *Děbacle* s analogickým dílem Tolstého, se *Sevastopolí*, abych nejménouval „Vojnu a mír“.

Zola působí velkolepěji, divadelněji a řekl bych, populárněji: podává obraz krevnější, příkřejší, pestřejší a přitom konvenčnější, než se na první pohled zdá — lidovou, populární, běžnou a průměrnou představu války — obraz, který by si každý z nás, kdyby měl dosti silnou obraznost rekonstruktérskou, dovedl složit z úředních zpráv a raportů bez všeho vlastního názoru, pozorování a zkušenosti. Tolstoj je daleko diskretnější, pracuje s menší ostentativností a říká přitom jen jaksi mimochodem věci, jichž se nelze dočíst v tištěných

nebo psaných dokumentech, věci, které jsou nejvlastnějším jeho majetkem a statkem a jsou ovšem podstatnější a charakterističtější pro děje líčené než dekorační a divadelnický pathos Zolův.

Nebo postavte vedle jeho maliřského románu *Díla* Kiplingovo „Zhaslé světlo“. Ačkoliv Zola zná tentokrátě důkladně a do kořenů svou látku, ačkoliv ji promyslel velikým kritickým talentem a prožil skoro všechny tyto maliřské problémy sám jako spolubojovník a přítel impresionistické skupiny, přece jeho programově zhrubující estetika odvádí jej od toho a brání mu jaksi v tom, aby neřekl své nejvroucnější a nejintimnější poznání. Kipling s menšími pretensemi a také jaksi mimochodem na několika místech jde hlouběji než Zola a řekne o maliřských problémech věci, které jsou sdělením vnitřnější zkušenosti než u Zoly. Zola napsal úspěšnou skvělou přednášku pro veliký sál posluchačstva, Kipling podává své privatissimum — tak, zdá se mi, dá se vysloviti rozdíl mezi nimi.

Ale Zolova obraznost není jen rekonstruktivná, jest také velikou měrou *pítoreskní*, malebná a náladová. Zde není, tuším, Zolova síla posud doceněna. Zola rozšířil značně klaviaturu krásy, zjednal v umění domovské právo dojmům, pocitům, náladám a divadlům přírodním a životním, které z něho byly dosud vylučovány jako ošklivé nebo střízlivé. Zolův čin umělecký je v tom, že našel zorný úhel, kterým, jsou-li nazírány, přestávají býti nudné nebo směšné a stávají se smutné a jímavé nebo děsivé a příšerné. Zola objevil poesii i ve věcech, které, zdálo se před tím, jsou jí úplně prosty. Tak jest třeba uvědomiti si, že život průmyslný, tovární a dělnický, život velkoměstské spodiny, byl před ním skoro úplně vylučován z t. zv. velkého umění a připouštěn jen v přestrojení jako genre uhlazený, učesaný a sentimentálně přistřižený a pointovaný: bezspornou malebnou a náladovou krásu a zvláštní, bolestné, unavené, smutné a syrové jeho kouzlo, jeho *valeur náladový a stylový*, odkryl teprve značnou měrou Zola.

Síla Zolova jest ironií náhody právě v tom, v čem ji míti nechtěl: v jeho bezděčném cítění *estetickém* a ne ve filosofické a myslitelské úloze literárního theoretika a reformátora, již snažil se hráti a které ani hráti nedovedl.

Filosofické pojetí člověka u Zoly jest abstraktní a šablonovité. Z počátku *misanthropický pesimista* stává se později *evolučním optimistou*, ale obojí názor jest apriorní a nepromyšlený, abstraktní, nezaložený na hlubším, právě básnickém poznání a neživený opravdovým ethosem, vášnivým zájmem o osud a růst lidské duše.

V celém cyklu Rougon-Macquartů až na poslední jeho dva články jest Zola pesimistickým ne deterministou, ale fatalistou: člověk jest mu klubkem bolavých nervů, zatížených příšerným břemenem děsivé minulosti, trpnou výslednicí fysických zákonů a vnějších vlivů, obětí pudů, hnanou slepě do tmy a zmaru. S koncem Rougon-Macquartů vyměňuje autor svůj pesimism za jakýsi evoluční optimismus: dochází k tomu, že život sám o sobě jest již dobrem, že rozvoj nese štěstí a pokrok. Na konci *Débâclu* vrací se Jean Macquart do svého spáleného statku obrodit prací Francie. Závěr *Doktora Pascala* ukazuje v Clotildě „obraz lidství neustále omlazovaného, světa, jenž dochází pokračování a spásy“ a ve vztyčené ruce nemluvněte vidí „prapor kynoucí životu“. A v *Plodnosti* z cyklu „Evangelií“ maluje již velmi měkkým a rozbředlým idealismem obraz obrozeného lidství, jenž je jednou z nejplošších utopií, jaké kdy byly pojaty. Bylo-li útočeno na Zolovu misantropii a na Zolův pesimismus z Rougon-Macquartů jako na nemravný, jest třeba říci, že opravdová nemravnost Zolova začíná se až tímto plochým a šablonovitým optimismem, který maluje průměrné šťastné nuly lidské a všeobecný ráj klidně požívavého lidství — bez vnitřní zásluhy, bez vnitřního napětí, bez potřeby heroismu, pozemský ráj o stejně vysokém žlabu pro stejně nízké hlavy. Zolův předchozí pesimism je vedle toho náboženstvím poctivosti a charakterového hrdinství.

Poslední díla Zolova jsou jen bezděčným důkazem, že v jejich autoru měl vliv mohutný proud v duševním životě dneška, který nastoupil po pádu naturalismu a materialismu a jež ve Francii etiketují „renesancí idealismu“. Všichni noví duchovní vůdcové mladé Francie, buďtež rozdily mezi nimi sebevětší, shodují se v tom, že nechtějí opísovati povrchovou realitu *jevů* a přisluhovati jejich právě vládnoucím klamům, nýbrž touží opraviti a zdělati tento nedostatečný, ubohý,

podvedený a oklamáný svět v skutečnou říši života, pravdy, síly a lásky. V tom shodnou se jak Tolstoj, tak Carlyle, jak Ibsen, tak Emerson. A tak i Zola opouští své „dokumenty“ a píše svůj sen lidství očištěného, obrozeného a vykoupeného: svá „evangelia“. Ale není nikomu z nás dáno, vystoupiti ze sebe, a sen jest jen odraz a výraz naší nejvniternější bytosti. Proto sny Zolovy jsou materiálnější než byla díla jeho prvního období pozitivisticko-naturalistického: z opravdového idealismu napodobí tu jen gesta.

Změnil jen svou látku — za utopickou skutečnost dává nyní skutečnou utopii — ale vnitřní metoda tvůrčí jest táž: metoda obraznosti rekonstruktivně hmotné.

„Idealistická“ fáze Zolovy tvorby je stejně vnějšková a hmotná jako bylo jeho období naturalistické a pesimistické.

Joris Karl Huysmans

V pracích svých počátků a svého prvního období, tak v *Les Soeurs Vatard*, v *En ménage*, v *A vau l'eau*, jest Huysmans v některém smyslu důslednější a hlubší naturalista než Zola, z něhož vychází. Důslednější: Huysmans potlačuje všechny lyrické živly života, všechny elementy expanse a nadšení, byť to bylo třeba jen opojení smyslné; jest úplně prost všeho entusiasmu ideového, jakým šumí a vře neustále Zola: v Huysmansovi není ani stopy po Zolově myšlenkovém optimismu, jaký proniká neustále, a často i proti jeho vůli, v jeho dílo z jeho víry ve vědu, z jeho náboženského materialismu a rudimentárního pantheismu. A hlubší jest naturalism Huysmansův než Zolův v tom, že jest jednotnější a umělecky celejší, ryzejší: nalézá svůj pathos v sobě samém, ve své inspiraci ryze umělecké; neutíká se k vnější tendenci, k programové deklamaci jako tak často Zola. Umění Huysmansovo v jeho prvních dílech jest úzké, není pochyby, ale jest při tom své, opravdové, krajně poctivé — a v tom jest již zárodek jeho příští velikosti.

První díla Huysmansova nejsou docela ničím pracemi románovými nebo povídkovými, jak jim rozuměla současná poetika. Žádné fabulace, žádného děje, žádné románové zápletky: nic než malířské studie úžasné síly oka, syrové, rudimentární. Úmyslný a chtěný primitivismus, vyhýbání se každému *holovému* stylu, vši komposici, všemu, co by se dalo etiketovat jako literární trik nebo schema, všemu, co by se, byť z daleka, podobalo některému literárnímu genu, očíslovanému a zařazenému v literární poetice nebo v literární historii — a právě proto styl a velikost, byť zárodečná: velikost nutnosti, zou-

falé a logicky, rozumově nepřebírané a neutříděné pravdy, která jest tu viděna tak naléhavě, až se stává snovou horečkou a halucinací. Z celého mozku žije tu vlastně jen zrak, ale žije životem až strašidelně vášnivým: vidíš, že pohltit všechny ostatní schopnosti a síly duševní, a že je, do některého stupně alespoň, nahrazuje. Tomuto zraku není neživých věcí, není dvou *stejných* věcí: vniká do nich, rozlišuje je, charakterisuje je v jejich jedinečnosti a výraznosti, odkrývá jejich celý tajemný život, píše několika adjektivy jejich skrytý román.

V těchto románech není místa ještě pro člověka, pro duši lidskou. Celý osud člověkův jest zde *nuda*, zoufalá, bezútěšná nuda, tupý trud, bědná a zoufalá nicotnost a pustá malost. Všecky osoby Huysmansovy v prvních románech jsou loutkami ani ne osudu, ale náhody, hloupé a prázdné náhody — čehosi naprosto negativního. Několik setkání s prázdnými, ničemnými, hloupými a bezvýznamnými panáky — toť celý obsah života v prvních románech Huysmansových. Život, toť není nic jiného než látka k nudě — o to jediné stará se život i svět. Slovo filosofovo: nemůže se ti nic přihodit, co by stálo opravdu za řeč, jest tu interpretováno ve svém nejužším a nejironičtějším smyslu.

Již tyto první práce Huysmansovy mají svůj pathos, misanthropický, nenávistný, ironický pathos, ale pathos ten jest zcela *věcný, imanentní*. Vezmi třeba román „En ménage“. Jaká bezútěšná misanthropie, jaké štitivé opovržení člověkem visí nad ním! Stará historie nevěry manželské — ale jak nově pojatá a citěná. Muž překvapí u ženy milence a rozumí se, konvence, společenský zvyk ukládá mu, aby se rozčilil a od ženy odloučil. Činí také namáhavé pokusy o to: chce žítí starým mládeneckým životem. Ale jak jest mu to obtížné! Jak těžké, vymknouti se zvyku, vésti nový nepohodlný život! A tak končí všecko zbabělostí mužovou: muž odpouští z pohodlí, z lenosti, ze slabosti, a žena také nepřestoupila věrnosti z vášně, silnou vůli, vědomě, z touhy po něčem novém nebo krásném, ne: podobna muži, hřeší z hlouposti, slabosti, lenosti. Dvě lidské nuly, z nichž jedna liší se od druhé jen zcela jemnou nuancí hlouposti, ničemnosti a zbabělosti — toť celý román Huysmansův. Ale jaká hořkost, jaký zoufalý

pesimismus jest tu ne z vnějška vdeklamován, ale v samé struktuře, v samé metodě, jakou se zde vidí, soudí, váží a hodnotí věci lidského života! Člověk není než loutka náhody, zvykové zvíře, soumar, osud lidský řada ničemných náhod, charakter lidský hrstka bláta a zbabělosti, mnoho špíny a několik krůpějí slzí a krve.

A stejná jest struktura „A vau l'eau“. Náhody a slabosti na samé mezi směřnosti, ale rekovi, žalostnému neurasthenikovi, znamenají celý a doslovný tragický osud.

Není hned tak ironičtějších prací nad tyto dvě práce Huysmansovy. Ironie, ne jak rozumí se jí u nás, posměšná satira, karikující úmyslnost, nýbrž ironie jako zorný úhel duše, jako inspirace a pathos. Ironie Huysmansova jest zcela *umělecká*, objektivná, imanentní — jest samou logikou práce, nevtíravou, kterou si musí odvoditi sám čtenář. Je-li naturalistická koncepce světa a člověka správná, soudí Huysmans, jsou takové její závěry. Žije-li se život hmotně a vidí-li se hmotně, hle, *takové* jest pak jeho seřetězení, *taková* jeho perspektiva!

Ironii vstupuje metafysický živel do díla Huysmansova: z počátku pouhé konstatování nedostatečnosti života, stává se později soudem, kriteriem. Jako u Pascala, jako u Kierkegaarda jest ironie i u Huysmansa přechodem k náboženskému citění, k náboženskému hodnocení. Huysmans nikdy nezapřel svých prvních naturalistických prací: byly mu *správné*, ale nebyly mu *pravdivé*. Podávaly pravdy jen půli, pouhý předpoklad jistoty: skutečnost; byly pravdivy jako východisko, ne jako cíl.

Vlastního náboženského dramatu Huysmans nepodal: byl k tomu založen příliš nedramaticky; byl příliš popisný i v době svého spiritualismu a mysticismu. Zůstal v podstatě naturalistou i ve svém druhém období: naturalistou mysticismu. Intelkt byl slabším živlem jeho duše. Jeho vývoj náboženský, jeho konverse jest mnohem spíše otázkou sensibility, otázkou nervů než otázkou ducha. Ani v náboženské sféře nevystupuje úplně z negativnosti. Co hledá v náboženství, jest hlavně *klid* — kdežto nejvyšším duchům, vlastním geniům náboženským náboženství bylo vždy nesmírným podobenstvím *boje a zápasu*, nejsilnějšího, nejosudnějšího zápasu o nejvyšší

hodnoty života i smrti. Huysmans vchází v náboženství jako člověk unavený, umdlený, rozedraný světem, zhnusený ošklivostmi, nízkostmi, podlostmi moderního, průmyslného, „zamerikanisovaného“, demokratizovaného života. Jeho náboženská nálada má již tím cosi misanthropického, soumrakového. Co vede jej v církev, jest její veliké umění, umění hmotné i duchové, tvárné i hudební, umění středověkých gotických katedrál, umění duchové meditace, umění askese smyslové, umění ducha sestředěného v ticho a odvráceného od každé utilitaristické idee. Huysmans jest i po své konverzi člověkem umělecky zvidavým, kterému jest proces důležitější než resultát. Ani poslední knihy jeho — uvádím třeba jen *L'Oblat* — nejsou prosty čehosi dusného a zrazeného v inspiraci; ani nyní, po svém obrácení, nepřekonal básník ironie; vyšlehuje, třebaš zdušena, občas pekelnými plamínky a ukazuje, že ani zde nevyvázl Huysmans úplně z negace; slavná duchová harmonie, o níž snil básník, neklene se ani nad těmito díly; jakási bezútešná atmosféra rozčarování, třebaš nepříznávaného, leží i nad těmito knihami. Rozhodně nejsou jeho poslední díla inspirována tou bezpečnou radostí, tím sladkým a naivním veselím spaseného srdce, které tryská ze všeho, co činil i mluvil sv. František z Assisi.

Zdá se mně, že psychologický výklad tohoto náboženského rozčarování Huysmansova jest v jeho výlučném uměleckém smyslu: Huysmansovi bylo umění samo, výtvarné i slovné, příliš náboženstvím, aby vedle něho mohl svým srdcem, posledními jeho kořeny, náležitě náboženství ve vlastním smyslu. Ale na druhé straně jest patrné, že nejde Huysmansovi v jeho náboženských románech o estétskou hru; nikoliv: zápas jeho o Boha jest vážný a opravdový, jest však veden spíše lyricky než dramaticky a účastní se v něm daleko víc sensibilita než vlastní výbojná a tvůrčí duchové síly lidské. Přesto jsou v těchto románech Huysmansových strany velikého zjitřeného pathosu, kde básník cítí paradox náboženské logiky, strany, jimiž chvěje něco z toho šílenství, které přepadalo vždycky veliké duše, plující k této Ultima Thule. Durtalovo obrácení děje se paradoxní logikou nemoci, vine se křivolakým tokem, plno odskoků a zvrátů, krisí a rediciv, agonie i rekonvalescence. Ale intelekt není zúčastněn v těchto dílech nijak

jinak než jako cosi, co musí býti překonáno; „credo quia absurdum“, jest zde posledním zaklínadlem. Rozum tíží a trudí básníka, unaveného racionalismem a zhnuseného utilitarismem své doby, a básník touží, třebaš často ne dost uvědoměle, po tom, jak jej uspatí. Ale rozum špatně uspaný zdvihá se často ze sna, tyčí odbojnou hlavu a mručí své námitky — dále se nedostává: nemá ani dosti síly k otevřené revoltě, ani dosti slabosti k úplnému zmlknutí. Odtud onen dojem obojaktosti a jakési dusné, těžké atmosféry, která leží i na dílech konverse Huysmansovy: nevyvázli jsme ani zde ze sféry ironické necelosti a utajených protikladů; jsou jen umlčeny, nejsou vyrovnány a rozvedeny; každou chvíli mohou se otevřít znova pod našima nohama. V náboženských románech Huysmansových jsme daleci náboženského klasicismu, třebaš Pascalova, v němž myšlenka, domyšlená ovšem do posledních důsledků, byla spojenkyní a podporou víry. V románech Huysmansových vyslovil se bezděky typický agnosticizm moderní se svou latentní ironií i se svými rezervacemi.

Na cestě k náboženským románům Huysmansovým leží veledílo ironie, kniha jedinečné hrůzy, rozšklebená maska a nedopověděný symbol, *A rebours*. Člověk, který ji napsal, stál již mimo svou dobu: měl k ní pathos distance, abych užil slova Nietzschova. Zvážil všechny její hodnoty a shledal je lehkými, lehčími než pošetilosti sprahlé obraznosti člověka neposvěceného snem nebo geniem, který chce jako epikurejec materialisovat své fantasie a dochází jen k absurdnostem. Člověk, který napsal tuto knihu, stvořil si novou perspektivu, nové hodnocení, novou logiku: jimi nazírán jevil se mu život doby v pitvornosti půl strašidelné, půl komické . . . celý moderní svět dokazoval mu v příšerné posunčinně jen svou absurdnost. A tak stojí tu tato kniha se svým tupým sfingovitým úsměvem jako strážkyně na prahu nejzprahlejší pouště lidského srdce . . . srdce, vedle něhož i nejtemnější a nejzločinnější duše starých věků jsou loukami vodou svlažovanými . . . srdce typického moderního člověka. „*A rebours*“ jest mostem zavěšeným nad propastí, mostem do jiných světů; jeho ironie jest tak grandiosní, že vede rovnou ke spiritualismu, že vyvolává přímo ospravedlnění náboženské.

Là-Bas jest tohoto náboženského světa infernem: velebáseň lidské perversity, pandaemonium duší rozvrácených a zvrhlých, čarodějný sabbath zla, které žádá mučivě neustále a neustále stupňování a nenalézá ho. Pošpiněné a ohořelé, ďábelskými spáry rozervané ubohé lidské duše, neposvěcené milostí a raněné chimérou, která ryje v sobě a žádá absolutna rozkoše a hrůzy od lidské časnosti a vydává svým zoufalstvím *quand-même*, všemu navzdory, svědectví čistému světu dokonalosti a rajske krásy, neboť satanismus dle Huysmanse jest jen výraz zoufalství z toho, že světectví jest položeno tak vysoko a tak těžko dostupno. Krajní paroxysm vášně, s jakou satanism se rouhá, s jakou chce popírat, *potvrzuje* svět nebeských hodnot; satanism předpokládá víru, vede ke katolicismu; vyskytuje-li se dnes, jest pomstou tupému materialismu doby, který chtěl nasytit duši chlebem místo slovem. A vedle toho apologie středověku, hymnus tomuto věku prolašovanému za temný, kdežto jest jen neznámý, podiv splácený středověké lidové duši, která dovede modliti se i za takového zločince, jakým byl maršál Gilles de Rais.

En Route jest eposem trnité cesty Durtalovy za konverzí, za milosti boží, za vnitřním zázrakem. Tajemný svět středověké mystiky otevřel se Durtalovi; studuje životy světců, píše život svaté Lydwiny, medituje o tajemstvích vnitřního života, touží po daru pokory a naivní dětské víry, chvěje se jako stéblo trávy ve vášnivé bouři starých, přísných a velikých svatých melodií, zmirá drcen silou tohoto ryziho církevního umění, zdvihá se ožehnut jeho očištným ohněm k novému doufání . . . dlouhá psychologická Odysea pochyb, nadějí, touhy i zkrušení, ironie a skepse, i mystického vzletu a nového ochabnutí až po konečný zázrak, který se na něm naplní po přistoupení k stolu božimu. Durtal jest prochvěn jistotou své konverse, prozářen vnitřním světlem, v kterém zmirá každá pochyba.

Proměnění tento zázrak v methodu, vynéstí své štěstí z trapisticke samoty neselabené do světa, učiniti z něho poklad běžného denního života bylo cílem následujících knih, *La Cathédrale* a *L'Oblat*, ci-

lem, jehož v nich jen zpola bylo dosaženo. Chvilková mystická extase, zdá se, nemohla ani Huysmansovi býti denním chlebem životním, třebaš o to zápasil sebe poutivěji. V obou dilech noří se básník do církevního života, uměleckého i mnišského, objevuje v něm hluboké prameny krásy, zdroje nové inspirace, celou soustavu duchového života, hlásaného prostředky hmotnými a tvárnými . . . ale přicházejí i chvíle mdloby a slabosti — hlásí se místy jasně v *L'Oblat* — chvíle revoltujícího rozumu nebo revoltujícího srdce, kterému nepostačuje dokonalost ničeho lidského a jež neustále žizní, raněno jednou chimérou absolutna. Dostavují se chvíle jakéhosi rozčarování, vnitřního prázdna, ona deprese duše umdlelé po velikém napětí, tak dobře známá již mystikům středověkým jako *acedia*. Na konci „*L'Oblat*“ propukává toto vnitřní zklamání způsobem až drastickým.¹ Náboženství bylo Huysmansovi daleko více formou, novou a silnou formou *poesie*, než tušil a než by byl připustil, jako formou poesie byla mu i misantropie jeho prvního období. Huysmans nebyl dost dramaticky založen, aby toto rozčarování proměnilo se ve velikou vnitřní náboženskou tragedii — umlčený rozum neměl dost síly, aby dovedl orga-

1 - Tak na str. 422—423: „ostatně, nic již nedrží; všecko se hroutí; jest to úpadek ve všech táborech, úpadek vědy materialistní a úpadek výchovy velkých seminářův a Řádů, zatím než přijde bankrot všeobecný, jenž není daleko. Anarchisté mají snad pravdu. Budova společenská jest tak plna trhlin, tak červotočivá, že bylo by lépe, aby se zřítíla; pak bylo by na čase teprve, starati se o to, jak ji postaviti znova.“ A na str. 446, když byli hostitelé Durtalovi, benediktini, u nichž strávil jako oblatus dvě léta, vypovězeni ze svého kláštera ve Val des Saints do Belgie, a když Durtalovi jest se vrátiti do ohydné hřmotné a pusté Paříže, přehlíží básník celé své marné dobrodružství a nemůže ubrániti se hořkých výčitek Bohu. „Sluší se vyznati nicméně, že život jest podivný! Prozřetelnost dala mně zde strávití dvě léta, aby mne poslala nazpět do Paříže sprostáčkem jako před tím. Proč? Nevím toho, ale zvím to snad jednoho dne. Nemohu se přesto ubrániti víře, že zde byly špatně rozdány karty, že jsem sestoupil na stanici přechodné, kdežto jsem měl stanouti až v konečném bodě.“ „Nikterak není to nic dobrého, Pane, co ti nyní řeknu, ale počínám ti trochu nedůvěřovati. Zdálo se, že vedeš mne do bezpečného přístavu. Dopluji tam — po jakých obtížích! — usadím se konečně a židle se rozlomí! Což by nepoctivá práce pozemská byla vnikla i do dílen nadpozemských? Což by také nebeští truhláři vyráběli laciná sedadla, která se zhroutí pod tebou, jakmile se na ně posadíš?“

nisovati proti světu náboženskému básnickou revoltu té síly a toho nádherného rozpětí, jakou organizovala zmučená a pozurážená citovost autorova před dvanácti léty proti světu moderního utilitářství. . .

Dílo Huysmansovo doplňují dva svazky výtvarných kritik, *L'Art moderne* a *Certains* a plaketa věnovaná německým primitivům. Ukázal jsem, jakou úlohu hraje v díle Huysmansově *oko, vid*, kterémuž slovu musí se rozuměti z počátku tělesněji, později duchověji. Huysmans jest rozený kritik a znatel malířství, člověk, který rozumí jeho rodnému jazyku, specifické výrazové oblasti jeho, a víc: který cítí i zvláštní duchový jeho pathos, všechny možné výrazy jeho, od nehmotnějších až po nejduchovější. Jeho kritika není jistě spravedlivá ve smyslu objektivně nestrannosti a nezaujatosti — Huysmans jest příliš osobností, aby mohl kultivovati tuto negativnou ctnost — ale jest více: jest vášnivě bojovná, otevírá nové průzory, vybuřuje a nutí krystalisovati se. Kritiky Huysmansovy byly pravé kritiky d'avantgarde: ocenil jeden z prvních Whistlera, Degasa, Ropse, Redona, Cézanna, některé impresionisty; učil umění výtvarné chápati jako projev osobnosti, cenil daleko více duchový čin než hmotné provedení. . . Svým uměním slovným jedinečné síly dynamické dovedl ne popsati, ale vyvolati díla výtvarná, zvážiti a zhodnotiti všechny erupitivní síly, nervové, hmotné, tvárné i citové a duchové, z nichž dílo vyvěřelo. Stačí vzpomenouti jen na Grünewaldova *Ukřižovaného Krista* z „Là-bas“¹, na tu orchestraci dravých, výbušných, do krajnosti konkrétních a tvárných slov, adjektiv, metafor, prorvaných násilnými blesky, kouřících se sehnáním žářem, abys pochopil, jak hluboko sestupoval do tvůrčího procesu výtvarného, jak organicky jej cítil a jak jej prožíval jako osudné mysterium.

Básnické dílo Huysmansovo při všem, co se dá namítati proti umělecké síle posledních knih, jest podivně veliké, bohaté a jednotné při značné, vývojové dráze. Jest to pomník ducha jedinečného, úžasně rozlišené a odstíněné sensibility, ducha citícího osudný a ironický paradox životní tak hluboce a vášnivě, jako dovedlo jen několik nej-

1 - Strana 9—15 ve vydání P. V. Stockově.

vzácnějších jeho vrstevníků. Jsou v něm strany, které zůstanou, strany obtížené poznáním hlubším, než jaké snáší světlo denní, strany, v nichž horečné oko zachytilo halucinace duše příliš jasnovidné, jasnovidné i v křeči a bolesti; strany, v nichž se sestupuje k posledním závitům lidské bídě, hrůzy a nicoty, a jiné, které nesou na sobě odlesk velikých nebeských světél, těžko říci, zda předjatý odlesk světél vycházejících nebo opožděný odlesk světél zapadlých. Jsou v něm strany popsané znaky podobenství nejsilnějších a nejstrašnějších, rozryté každou bolestí a mukou, ožehnuté každým ohněm, od temného dýmného ohně pekelného po bílý očištný oheň ekstase mystické.

Jsou v něm strany napsané stylem, který bude hovořit k lidské duši ještě tehdy, až snad řada impulsů a inspirací Huysmansových bude mrtva a něma, nesrozumitelná, vyhořelý troud; strany ne psané, ale zryté stylem jedinečným, křečovitým, přetíženým, horečným a naléhavým, násilným, zmučeným, výbušným a chaotickým, prostouplým nezapomenutelnými světly, rozhlaholeným místy jako strašné jakési varhany, plesným a okřídleným ve svých chvílích jako jas nebeský — strany zorané kouřícím se bleskovým rydlem entusiasmu nebo bolesti, stylem, který můžeš milovat nebo jehož můžeš nenávidět, jehož se můžeš děsit nebo v němž můžeš žít jako v živlu vyšší, paradoxnější síly i vyššího, nezemského zdraví, jemuž se musíš otevřít nebo před nímž se musíš ohradit, opevnit a odít trojí zbrojí — všecko, všecko vyjma jediné: k němuž nemůžeš být lhotejný.

Mladý Flaubert

Epilog romantismu

1

Francie splatila konečně dluh svému největšímu básníku prózou, Gustavu Flaubertovi: nedávno bylo dokončeno úplné kritické vydání jeho díla, přesné a správné obsahem, důstojné zevnějškem. U Conarda vyšlo v posledních třech letech osmnáct objemných svazků oktávových, z nich sedm zaujímá Flaubertovo dílo beletristické, známá arcidíla románová a povídková, jako „Madame Bovary“, „Salammbô“, „Citová výchova“, „Pokušení sv. Antonína“ atd.; jeden svazek divadlo; pět svazků jeho sebrané listy; dva svazky „Poznámky z cest“ a tři díly nepublikované práce z mládí autorova. Sebraná díla Flaubertova vydána jsou s pečlivým a podrobným aparátem kritickým: podávají varianty, přinášejí nové verze známých děl, vyprávějí na základě listinného materiálu nebo jiných dokumentů vznik, růst a formaci toho kterého díla básnického, sledují i jeho osudy po jeho vydání: soudy vrstevníků i generace dnešní; a jsou mezi nimi svazky jako „Pokušení svatého Antonína“, které z odborného péra vypisují poměr básníkův k historické látce, již se obral, a oceňují způsob, jímž vytěžil svých pramenů; nadto všechny svazky reprodukuji ve faksimilech první náčrtý i konečné stránky rukopisův autorových.

Pro studium básnického a uměleckého vývoje Flaubertova není možné dnes ještě ani doceniti tohoto vydání; jest možné říci zatím jen stručně, že je teprve umožňuje. Jest pravda, že leccos bylo z papírů Flaubertových uveřejněno již dříve knižně a hlavně po časopisech; tak r. 1908 vydal Louis Bertrand t. zv. „První pokušení sv. Antonína“, versi z r. 1849—1856 (která jest však v pravdě versí *druhou*, neboť nové vydání Sebraných spisů přináší *první* versi z r. 1848—1849),

tak papíry z mládí Flaubertova více méně důkladně znali a ke svým pracím jich větší menší měrou užili badatelé-specialisté René Descharmes, René Dumesnil, W. Fischer — ale to všecko bylo zlomkovité a vymykalo se většinou literárněkritické kontrole i diskusi. Ale není obohacen tímto úplným vydáním kritickým jen odborný literární historik, jest obohacen i prostý čtenář: díla mládí Flaubertova nejsou pouhé dokumenty básnického vývoje, jsou sama o sobě většinou hodnotná, umělecky zralá, esteticky cenná. Tak básnické rapsodie prózou, „Tanec mrtvých“ a „Paměti bláznovy“ z prvního svazku, v druhém díle mysterium „Smarh“ a novela „Listopad“ a hlavně třetí svazek, který s názvem „Citová výchova“ přináší *zcela nový román* Flaubertův, *úplně samostatný a odlišný* od díla vydaného r. 1869, jež známe jako „Citovou výchovu“, to všecko jsou dary vzácné hodnoty umělecké, zralá básnická tvorba těžkého zrna.

Jedno překvapuje a udivuje přímo při četbě a studiu prvního svazku „Děl mladosti“, který přináší díla *dětství a jinošství* Flaubertova do *sedmnáctého roku*: zralost a tvůrčí hotovost a uvědomělost jejich autora. Flaubert píše v patnáctém a šestnáctém roce jako hotový muž třicátník, zjizvený životními zkušenostmi, povýšeného, misty až ledového pohledu na osud lidský; jako myslitel, který zvažil mnohé, co pokládá se v životě hodnotným a shledal to lehkým a bezcenným, dýmem a plevou; jako umělec, který ví, v čem jest síla jeho vise i výrazu a kultivuje je vědomě a vytěžuje je plně. My, flaubertovci, věděli jsme ovšem, že z devatenáctého roku mistrova jsou již dokonalé krajinářské obrazy z Korsiky — ale to byla próza přece jen popisně vnějšková. Zde jde však o složitá a paradoxní dramata lidského života, o boje a sváry lásky s nenávisť, entusiasmů se skepsí, lyrismu s misanthropií; zde jsou vytvářeny místy již typické osudy lidské a sevřeny jsou v několik stránek! V „Tanci mrtvých“, kde Satan rozestírá před Kristem své velkolepě smutné vítězství, praví pekelné kníže k Synu božímu: „Co mně můžeš učinit? Zničit mne? Poděkoval bych ti. Ulevit mým bolestem? Jsem příliš hrdý. A učinit mne šťastným? Toho nemůžeš.“ Pochybuji, že Satan ve Vignyho „Eloe“ jest větší v obryse. Nebo též Satan Flaubertův, jaký jest to

znatel života, když poznamenává: „Ach, jest to podivuhodná věc ta marnivost a já jí umím pěkně užít: *dělám z ní genia básníků a ctnost žen.*“ Věta, která svou jiskrou stojí na půl cestě mezi Montaignem a Nietzsem. V „Pamětech bláznových“ nalézám tento odstavec, hodný svým velikým syntetickým rysem, svou hořkou, ale klidnou melancholií a svým spádem lyrickým, aby se četl v nejzralejších románech Flaubertových. „Jest pro muže tolik lásek v životě! Ve čtyřech letech láska ke koním, slunci, květinám, zbraním, které se třpytí, a vojenským stejnokrojům; v deseti letech láska k dívence, jež si s tebou hraje; ve třinácti letech láska k dospělé ženě s bujnými nadry, neboť, pamatuji se, jinoši zbožňují šileně prsa ženina bílá a matná . . . Posléze ve čtrnácti nebo v patnácti letech láska k dívce, jež přichází k tobě, trochu víc než sestra, méně než milenka; pak v šestnácti láska k jiné ženě až do dvaceti pěti; a pak miluješ snad ženu, s níž se oženíš. A pět let později miluje se tanečnice, které poskakuje gázová sukénka na masitých stehnech; posléze ve třicetišesti láska k poslanectví, spekulaci, počtům; v padesáti k hostinám u ministra nebo u starosty; v šedesáti láska k nevěstce, která tě volá okenní tabulí a na niž vrháš pohled nemohoucnosti, lítosti za minulostí.“ A tento odstavec, který zhušťuje v sobě melancholií celého života lidského, psal — hoch sedmnáctiletý, student, který nežil posud lež ve snech, touhách a knihách.

Všecky živly, které ustavují Flaubertův básnický charakter, jak jej znáš z jeho vrcholných románů, nalezneš již v těchto „Dílech mladosti“. Nejprve jeho důsledný pesimism, jeho nevíru ve smysl a účel životního děje, jeho přesvědčení o bezcíllosti a marnosti všeho a z toho plynoucí hořký sarkasm metafysický, opovržení všim průměrem lidským a lítost ke všemu jeho nadprůměru i soucit s ním. V prvním svazku „Děl mladosti“ jsou obsaženy aforistické „Agonie“, v nichž šestnáctiletý hoch skládá své vyznání víry nebo lépe nevíry životní; připomíná místy až doslovně veliké pesimisty světové, Ekklesiasta, Leopardiho, Schopenhauera. Není Boha, není Prozřetelnosti, není vesmírné dobroty, není ani jistoty; jest jen temno, „propast za mnou, propast přede mnou“; podstatou všech činů lidských

jest marnivost a marnivost jest i v samém konstatování toho; sláva není než lež: „neuplyne ani rok a červi sežerou mrtvolu a pak jest tu jen prach a pak nicota; po nicotě . . . nicota, toť všecko, co zůstane.“ A mladý Flaubert popisuje do všech odpudivých detailů exhumaci mrtvoly slavného muže se samolibým dostiučiněním, že vložil prst svůj i čtenářův do všech ran zmučeného a pokořeného lidství. Vyhledává kněze, aby jej utěšil naukou své víry, ale jeden hýří s nevěstkou, když byl odhodil svého Boha, druhý stará se o kuchyni. Svoboda jest ilusí a boj o ni marností a pošetilostí; bída a neštěstí vládnou nad člověkem, bída nad lidem, neštěstí nad králi a velikány, a tím urputněji, čím jsou větší. (Napoleon: „ubohý velký muž ubodaný špendlíky jako lev mouchamil“) Místy jest ti, jako bys četl ohlas z Pascala, ale Pascala bez víry, bez jistoty, bez Boha; Pascala, který zkoumá a obrací na ruby lidskou skutečnost a přirozenost, aby pokořil v prach pýchu a marnivost lidskou.

Již v těchto prvních pracích Flaubertových vystupuje jeho základní rys: vůle a vášeň k pravdě. Flaubert nemůže a nechce stavět poesii na ilusi. Tím se mu ovšem oblast poesie proti předchůdcům jeho nesmírně zúžila, ale také — a v tom jest jeho tvůrčí čin — prohloubila. K tomu, v čem vidí poesii průměrný krátkozraký člověk, k těm loci communes, jako jsou jaro, mladá dívka, sňatek, rodinný život, moudré stáří, cítí Flaubert nepřekonatelný odpor; průměrné lidství jest cosi, co jej odpuzuje svou spokojenou blbostí, tupou soběstačností, přežvykavou leností. Ve třicátém druhém roce napsal v listě: „Den ke dni cítím, jak dálka, kterou se odlučuji v srdci od svých bližních, roste, a jsem tím spokojen.“ Flaubert narodil se opravdu s malou věrou v to, čemu se říká štěstí lidské, a samo slovo a pojem ten pokládal, podoběn jsa v tom Hebblovi a jiným velikým pesimistům, za cosi prostě neslušného a hloupého, nízkého a vulgárního, za stravu všedních srdcí, za patoky, které lijí se jen do nejnižších a zcela mělkých koryt.

A proto stal se básníkem snu, velkosti, heroismu, odřikání: jemu život musil býti dříve odhmotněn, než mohl projíti branou poesie a umění.

Již v prvních pracích svého raného mládí nazírá Flaubert na lid-

stvo, jak bude nazíratí na ně celý svůj život: s hrůzou, s odporem, s hnusem, s ironií, se sarkasmem, s hořkým a zlým smíchem, který pálí více než nejžhavější slzy. Flaubert již v mládí svém je povaha mnišská, asketa, který podezírá všecku životní radost. „Již zcela mlád,“ píše v jednom listě, „uhádl jsem úplně život. Byl to jako zápach hnusné kuchyně, unikající skulinou. Není třeba jísti, abys věděl, že ti zdvihá žaludek.“

Odtud podivně vyvinutý, zvýšený smysl Flaubertův pro všecko nízké, směšné a pokořující v životě; jeho smysl pro grotesknost a potvornost životní, pro životní ironii, pro život jako necudný a oplzlý žert. A cituji zase z jeho korespondence: „Smutná grotesknost,“ píše, „má pro mne neslýchané kouzlo, odpovídá důvěrným potřebám mé přirozenosti, šaškovsky hořké. Nebudí ve mně smích, nýbrž dlouhé snění. Postihují ji všude, kde jest, i v sobě. Proto rád analyzuji.“

Čtenářům románů Flaubertových jest nezapomenutelně několik prapův lidské hlouposti a komiky, jak je vztyčil básník v rozměrech a postojích reků homérovských, užaslých jaksi nad sebou samými a tím tajemných až do mystičnosti: Homais, doktor Bovary, Boudard, Pécuchet. K tomuto hořce komickému a výsměšně epickému umění jsou již náběhy v prvním svazku „Spisů mladosti“. Čteš zde mimo jiné „Lekci z přírodopisu: druh *Úředník*“, jskousi humoresku, v níž šestnáctiletý autor studuje a popisuje podrobně pitvorné manýry malého francouzského šosáka. Groteskou většího stylu jest již podivná, příkře naturalistická povídka „Opilý a mrtvý“, líčící souboj dvou slavných pijáků rabelaisovského formátu. Povídka jest paradoxním hymnem na opilství, na tuto „nejsladší, nejušlechtilejší, nejctnostnější, nejfilosofičtější všech vášní“, „která nebude podvedena a nemá zítřka, vášeň, již můžeš vždycky sloužiti“; vedle toho jest plna obsírných útoků na všechny počestné, rozšafné a rozumné činitele společenského pořádku, a především na filantropa, osvíceného lidumila, který odtud se svým pokrokářským náboženstvím stává se již terčem neustávajících úšklebků a útoků Flaubertových, až se na konec vykristalisuje v ohromný typ dokonalé, osvícené, moderní prostřednosti, v lékárníka Homaisa z „Madame Bovary“.

2

Flaubert byl člověk dualistický. Jako Goethův Faust, kterého tolik miloval, mohl říci o sobě: „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust.“ Flaubert znal sám sebe dokonale, pronikal ke svým kořenům kritickým zrakem jako málokdo druhý a řekl pravdu o sobě, když napsal: „Jsou ve mně dva rozrůznění lidé, jeden opojený řevem, lyrismem, velikými orlími vzlety, vši sonorností věty a všemi vrcholky myšlenky; a druhý, který hloubá a hledá pravdu, jak jen může, který vyzdvihuje drobný faktík stejně mocně jako fakt velký, který by vám rád dal procítit skoro hmotně věci, jež vytváří. A ten rád se směje a libuje si v živočišnostech lidských.“

Flaubertova duše objímala polohy, které se obvykle u lidí vylučují: na jedné straně byl v něm člověk exaltace, entusiasmu, lyrik, který kypěl a vřel, který rád se vyléval širou melodickou větou — na druhé straně nedůvěřivý a podezíravý misantrop a ironik, který slídil po ohyzdnostech a groteskních směšnostech životních, jenž hledal vši i v královské křtici a usvědčoval jimi život ze sprostoty a nízkosti.

Oba živly projevují se již v prvních pracích Flaubertova mládí; leží tu těsně vedle sebe, smíšený často ještě: diferenciaci jich jest právě dilem vývoje. Flaubert básník, Flaubert myslitel jest, možno říci, hotový a zralý již ve dvacátém roce: nic podstatného nezmění již jeho vise životní a básnické. Ale Flaubert umělec jest v této době ještě v plénkách. Flaubert v těchto letech jest ještě abstraktní romantik a básnický rétor — ne tvůrce lidí, ne stavitel lidských typů, ne budovatel složitých dramát duševních.

Všecky významné a objemné práce mládí Flaubertova jsou ryze subjektivní, s podkladem autobiografickým a v tom smyslu jsou číře romantické. Autobiografií jsou „Paměti bláznovy“, autobiografií „Listopad“, autobiografického rázu jest i „Smarh“, první skizza k „Pokušení svatého Antonína“. Všecky působí na tebe dojmem byronovské básně rozlité v prózu; děj co nejskrovnější, často ryze konvenční a mlhavý, jest zde jen proto, aby navlékal jak tak na svou nit nekonečné meditace a rapsodie, výlevy a výkřiky zmučeného nitra mladých mužů, kteří si zhnusili svět a život a proklínají svého

stvořitele a jeho dílo. Rytmičkou prózou, často nádherně kolorovanou a místy již kovově zvučnou a přesně rytmovanou, ale při delší četbě přece monotonní, vylévají na čtenáře svá nitra otrávená melancholií, žlučí, neuspokojením: prozkoumali skladbu světovou a ustrojení životní a shledali všecko pustým a prázdňným mechanismem; prošli dějinami a mají dojem, že brodili se blátem prosáklým krví; vkročili do společnosti, ale uprchli z ní ihned, jinak byli by se zalkli ošklivostí a sprostotou; vnikli do labyrintu veleměst a vynesli odtud jen smích utiskovatelův a malomocný vzdor utiskovaného; vrhli síť do moře lidství a nevynesli z něho nic než trochu kalu, který na chvíli hraje měňavými barvami v přísvitě měsíčním; okusili všech vášní, aby jim zbyla v ústech jen odporná příchut' blínu; poznali zbabelou marnivost ctnosti, sprostou sílu ohyzdnosti a nudu všeho. Na chvíli upoutala je snad žena, ale jen jako vidina, která se ztratí, zmizí, již se nedotkli nebo dotkli jen jednou: v „Pamětech bláznových“ jest to nedostupná mladá žena a matka, již vzývá a zbožňuje jen z dálky bázlivý jinoch, v starším „Listopadu“ charakteristicky nádherná nevěstka, bytost zcela rozmarná a bezcílná, symbol „neužitečné krásy“, která neslouží ničemu, leda tomu, aby kontrastem svět činila ještě pustší a méně snesitelný.

Tito mladí muži nemohou žít ve společnosti, jsou neschopní založit rodinu, nemají vůbec k životu potřebného egoismu, hrubosti a otrlosti. Jsou to citlivky, mimosy, neustále bouřené a hnusené každým dotykem skutečnosti. O reku „Listopadu“ praví se tu charakteristicky: „Veřejné neštěstí a bolesti hromadné zarmucovaly jej jen prostředně, řeknu i, že litoval více čížků v kleci rozpínajících křídla, když svítí slunce, než ztročených národů; byl již takový. Byl plný delikátních skrupulí a opravdové cudnosti, nemohl na příklad sedět u paštičkáře a vidět, jak chudák na něho hledí, aniž se zarděl až po uši; a vycházeje dal mu všechny peníze, jež měl v ruce, a rychle uprchl. Ale shledávali jej cynickým, poněvadž užíval přesných slov a říkal nahlas, co jiní myslí potichu.“ Rozumí se samo sebou, že takový člověk nemůže se oženiti a jest odpuzován od sňatku více než od neřesti. „Svěsti mladou dívku? Byl by se pokládal méně vinným,

kdyby ji byl znásilnil: připoutati někoho k sobě bylo mu horší než zavraždit jej. Myslí vážně, že jest méně zla v tom, zabít člověka než mít dítě: prvnímu běžete život, ne život celý, ale polovici, nebo čtvrtinu, nebo setinu té existence, která se skončí, která by se skončila bez vás; ale vůči dítěti, říkal, nejste-liž zodpovědni za všechny slzy, jež prolíje od kolébky do hrobu? Bez vás bylo by se nenarodilo. A zrodí se, proč? Pro vaše potěšení, a zajisté ne pro potěšení své. Aby neslo vaše jméno, jméno hlupákovy? Ale stejně bylo by platné napsat je na zeď, k čemu člověka, aby nesl břemeno tří nebo čtyř písmen?“ A rozumí se také, že není zaměstnání, které by mu vyhovovalo, že bude žít mimo společnost a její utilismus, odsouzený k zahynutí v nejčernější misantropii.

Pro pochopení básnického, mravního i uměleckého stavu Flauberta zvláště důležité jest „staré mysterium“ *Smarh*; psal je mladík osmnáctiletý. *Smarh* jest východisko „Pokušení svatého Antonína“; jest to poustevník pokoušený Satanem, naivní a prosté srdce mučené složitou bēdou životní. Jako později svatého Antonína (v nezapomenutelné VI. kapitole) vynesel nyní i *Smarha* Satan na křídlech a objeví mu nesmírnost vesmíru, bezmezi sil, slepotu a bezúčelnost, naddidskost a mimorozumovost všeho dění, a vyšine tak z osy prosté srdce *Smarhovo*, nakazí je závratí a nejistotou nekonečna. Pak ukáže mu malost lidskou před přírodou; korupci civilizace a rozklad všech institucí společenských i církevních; posléze vybouří v něm všechny vášně od smyslnosti do ctižádosti — když byl zbrutalisoval jeho rozum, poplení i jeho srdce. A to všecko k jednomu cíli: aby ukázal, že on, Satan, jest pánem života a ne Bůh a že člověk jest jeho loutkou. Potud nešla by invence Flaubertova za byronism a nad byronism. Ale Flaubert šel dále, domyslíl velkolepě pesimism romantický. Vedle Satana postavil Yuka, groteskní příšeru, jakéhosi metafysického Calibana, prostou podlost a surovost hrubé moci, a ukázal, že pánem světa není ani Satan, nýbrž tento Yuk, Caliban. *Smarha* dovede obrodit po úplném poplenní jeho Satanem jen jedno: Poesie. Poesie, praví Flaubert, mohla by spasit svět. A tuto Poesii rozdrťí svým surovým objetím nakonec Yuk.

Satan dovede zaplakat, Yuk dovede se jen chechtat; Flaubert řekl zde poslední slovo pesimismu: pánem světa není Satan, hrdé a pyšné zlo plné poesie, nýbrž Caliban. Yuk jest koncepcí životní misantropické víry Flaubertovy známé jako *panmuflisme*: nakonec vyjde ze všeho vítězkyní všeobecná potvornost a zvířecost, sprostý brutální chechtot, surová síla; ta zabije poslední útěchu, poslední možnost obrody zestárlého světa.

Srovnej ještě poněkud *Smarha s Pokušením svatého Antonína* a změříš tak počátečním a konečným bodem celý vývoj Flaubertův. Smarh jest krajně subjektivní; Flaubert podává tu své životní a mravní credo, pozvolnou otravu a pozvolný rozklad svého naivního hrdinného srdce. Flaubert však brzy potom došel k přesvědčení, které neúměrně hlásá ve svých listech po celý život až na sám konec jeho: literatura musí býti *neosobní*: umělec nesmí se nikdy projevovat ve svém díle, zpovídat se v něm, mluvit z něho jako člověk s člověkem, hlásat jím něco. *Umění* záleží podle něho právě v tom: vytvořiti ze životních zkušeností útvar nadosobní. Paradoxně napsal r. 1852: „Umělec musí se zařadit takovým způsobem, aby budoucnost věřila, že nežil.“ Proto klade nyní tak vysoko Shakespeara nad Byrona; Shakespeare jest mu samo nadlidské odosobení: „Nevíme ani, byl-li veselý nebo smutný!“

„Pokušení sv. Antonína“ jej lákalo a svádělo; ale Flaubert zřekl se ho na dlouhou dobu: bylo příliš osobní. Chtěl dříve umělecky tak zesílit, tak vypsět, aby dal tomuto sujetu objektivnou, nadosobní formu. A proto dříve napíše „*Madame Bovary*“, tuto školu své obraznosti, tuto kázeň svého subjektivismu; „*Madame Bovary*“, o níž pravil, že jest jeho „neslýchaný výkon“, v níž všecko, sujet, osoby atd. jsou „*mimo mne*“; „*Madame Bovary*“, při níž učil se pozorovat a sledovat život nejnáděnější, při níž učil se zadívat se na věci nejmenší tak intenzivně, až nalily se ve velikost a rozzářily se v poesii...

A když vrátí se po desetiletích k „Pokušení sv. Antonína“ (míním jeho konečnou versi), invence a koncepce jeho dopadne pak zcela jinak než koncepce a invence „Smarhova“, právě protilehle. Ve „Smarhovi“ byla Věda svým pochybovačstvím usoustavněnou ni-

čitelkou lidství a Poesii (ovšem lyrické poesii) připadl úděl obroditi lidství; v „Pokušení sv. Antonína“ naopak Věda jest velikou inspirátorkou životní radosti. Báseň končí extází světcovou, který proniká do tajů a skrývá všeho přírodního dění a jest šťasten — poznáním. Jest to ovšem optimism velmi podmíněný, štěstí velmi zeskromnělé, ryze kontemplativné a theoretické — ale přece optimism a přece štěstí v poměru k číře a brutálně zoufalému konci „Smarhovu“.

Zatím vešla do života a díla Flaubertova Věda, poznávání, pozorování, studium objektivního světa. Umenšila úděl obraznosti, ale prohloubila jej také. Stala se Flaubertovi nástrojem umění, ale ne ničitelkou poesie; naopak: její obroditelkou. Promýšlí-li řádně vývojový přerod Flaubertův od byronovského „Smarha“ k jedině flaubertovskému „Pokušení sv. Antonína“, můžeš teprve pochopiti myšlenku Flaubertovu, že věda a umění, rozdělené při základně, setkávají se na vrcholu pyramidy.

3

Největší však překvapení, které strojí flaubertovcům „Díla mladosti“, jest rozměrný román „*L'éducation sentimentale*“, román tedy téhož názvu jako proslulé dílo Flaubertova mužství, vydané r. 1869, a také inspirací a invencí nedaleké jemu; román, který vytvořil mladík tři a čtyřiatvacetiletý v letech 1844 a 1845, zcela zralé již a hluboké dílo básnické, jež by každý jiný autor klidně uveřejnil.

Tato první „*Výchova citová*“ nepřináší nic menšího než zrození Flauberta *umělce* a jest ve všem všudy přímý prolog k „*Madame Bovary*“. Mluvil-li k tobě posud v prvních dvou svazcích „*Děl mladosti*“ mladý básník a myslitel a podával-li se posud přímo, subjektivně, často v první osobě singuláru, zde po prvé se objektivisuje: nepodává referátu o životě a světě, nýbrž do značného stupně jeho *skladbu samu*. V této „*Citové výchově*“ vytváří Flaubert po prvé svou *kompozici* životní i uměleckou: po prvé dává ti prožívat *vznik skutečností*, sám dojem a pocit jejího zrození. Zde po prvé nalezl *formu*

uměleckou, formu velikou, mocnou, zákonně přísnou a proto převládající a otrásající a ryze svou, kterou ve všech svých příštích dílech a předem v nejbližším a nejmohutnějším z nich, v „Madame Bovary“, již jen prohlubuje, dotváří, vyvíjí a dovršuje. Jest zde po prvé udeřeno na celý nový umělecký pathos.

Román této „Citové výchovy“, mluveno co nejstručněji, jest román klamů životních a rozčarování z nich, román iluse a desiluse, a romány iluse a desiluse životní budou již všechny příští veliké románové skladby Flaubertovy. Dva mladí venkovští přátelé, Julius a Jindřich, vcházejí v této první „Citové výchově“ do života plní ilusí a vycházejí z něho vystřízlivěli, každý ovšem jinak vystřízlivěly. V tom jest invenční a zčásti i kompoziční obdoba mezi první a druhou „Výchovou citovou“: také *tam* dva mladí přátelé, druhové z koleje, Moreau a Delauriers, učiní celou řadu pokořujících a hořkých zkušeností životních a vyplynou nakonec ze života bědnými trošečníky — rozdíl jest však předně v povahách obou přátel (Julius a Jindřich jsou na počátku oba romantikové; Moreau jest sice romantik, ale Delauriers člověk praktický) a po druhé v trvání školy životní (*první* Výchova končí se dvacátým šestým a sedmým rokem obou přátel, *druhá* vede je až na sám práh stáří).

Vlastní dramatickou akci prvního románu Flaubertova jest romantická láska Jindřichova k paní Renaudové, k ženě groteskního starého pedagoga a majetníka pensionátu, v němž bydlí a stravuje se mladý student v Paříži, zatím co přítel jeho Jindřich úpí na venkově jako bezvýznamný úředníček. Ukázati lásku romantickou, t. zv. *grand amour* a *grande passion* jako sebeklam a dáti zroditi se citu skutečnostnému z vystřízlivění z této iluse, jest zde cílem Flaubertovým a za ním postupuje stejně vytrvale jako obezřetně. Mistrně ukáže předně kalné prameny tohoto domněle vznešeného a jedinečného citu. Jindřich sní nejprve o štěstí v bohatství; a teprve když byl se vzdal této chiméry, nahraňuje ji touhou po ženě. Ale na svou Emilii nebyl by připadl ani pak, nebýt rady cynického patrona, přítele Morela. Jak jemně jest napovězeno potřebou samoty, kterou pocítují oba milenci, když minuly první extase erotické, že iluse umdlévá! A jak v témže

smyslu důsledně jest motivován jejich útek do Ameriky: jest to vlastně útek před vystřízlivěním a rozčarováním, která by jinak dostavila se s neúprosností podzimu, jenž nastupuje po jaru a létě. „Un bonheur plus vaste ils le plaçaient ailleurs, dans une patrie nouvelle.“ V Americe doufají nalézt novou vlast svému blednoucímu štěstí — tak hovoří rozum ve službách iluse a jako nástroj lstivého podvědomí. Pravda, zabílená touto hrou, praví prostě: Dojmy, dojmy, nové dojmy, aby nás odvedly od chudoby nitra a jeho pouště!

Za prvé plavby do nového světa rozpoutává již Flaubert pištivou píseň kozlich měchů ze satyrského dramatu. Kapitán lodi nemůže pochopiti jejich touhu po moři, *on* touží po domku na pevnině — každý po tom, směje se básník, čeho nemá. Na lodi jest černoch Statoě, který paroduje svým životem bezděky dobrodružství Jindřichovo. „Jeho otec prodal jej za balíček hřebíků; přišel do Francie jako sluha, ukradl hedvábný šátek pro komornou, kterou miloval, poslali ho na pět let na galeje; vrátil se z Toulonu do Havru pěšky, aby spatřil zase svou milou, nenalezl ji však a vracel se nyní do černošské země. I on prodělal svou citovou výchovu.“ (186.) Grotesknost scén a situací se zpřizvučňuje. Jindřich trpí za přeplavby kruté mořskou nemocí, a za ní rozčarování roste. Emilie jest zcela zdravá a zaměstnává se na lodi co nejpříjemněji po svém vkusu. „Jednou napadlo ji upéci koláč, který chutnal výborně všem, mimo Jindřicha, jenž nemohl ho okusiti, poněvadž moře ten den bylo velmi zlé. Nevím také, bylo-li by mu příjemné, viděti ji v kantině s kuchařem, s lokty vykasanými až po ramena, s rukama ponořenými do másla, celou pomoučenou. Ženy tohoto druhu mají podivné manie; tato na příklad milovala vůni páleného rohu a zbožňovala ocet, pila jej po lžících.“ (188.)

Pobyt v Americe rozčarování Jindřichovo rychle dovrší. Jindřich pozná zde drsnou skutečnost, boj o skývu chleba, nesnáze hmotné, bídu, a to všecko uspiší rozklad jeho iluse erotické. Flaubert ukázal zde své mistrovství psychologické tím, že toto rozčarování vedl přes uraženou sebelásku Jindřichovu. Emilie uvykla hleděti na něho jako na genia, na velikého muže, na „vtělenou sílu“, a nyní, co mohla

v něm viděti než bezradného trosečníka a slabocha, který nedovede se nikde zachytiti? Nemůže jí býti již modlou, kterou jí býval, nebude moci zabíratí před ní již nikdy pózu reka a poloboha! Pro romantika jako byl Jindřich jest to motiv k erotickému vystřízlivění silnější všech motivů jiných.

Z této tragikomické situace není jiného východu než vrátiti se do Francie. „Nevím, proč zatoužili oba spatřiti Paříž, ani kdo z nich o tom hovořil dříve, ale tento návrh návratu byl přijat se stejnou radostí jako před osmnácti měsíci návrh odjezdu.“ A aby ironie byla vrchovatá: nyní, kdy v nitru nitra svého vědí oba již, že návrat do Francie rozvede je navždy, „jejich uspaná láska probudila se náhle před štěstím, které se jim zase zjevovalo v neklamné budoucnosti, iluse, která se přidružila k ilusím ostatním a již byl Jindřich ještě oklamán.“ (231.) Ve Francii nastane, co jsi tušil: oba milenci klidně, zvolna a tiše se rozejdou: Emilie vrátí se ke svému grotesknímu muži, Jindřich ke svým právům. Jeho citová výchova jest dovršena. Iluse opadla, zbyla skutečnost; skutečnost není právě nic než výsledek rozčarování z iluse: rodí se v tu chvíli, kdy iluse umírá. Z Jindřicha stane se skeptik, který kořistí z ilusí druhých: člověk na povrch počestný a řádný, ale uvnitř a vpravdě egoista a cynik nejstudnější observance, „který snažil se mítí všecky ženy, vykořistiti všecky muže, vylichvařiti všecky dukáty“. „Jindřich naučil se životu, jako by se měli učiti lidé jízdy koňmo: počal s divokými koňmi, kteří vás mohou zabít prvním skokem, ale kteří vám brzy ukáží, jak se musí člověk zaříditi.“

Obdobný jest z počátku i osud Juliův: i on prochází vystřízlivěním z iluse, které rozhodne o jeho poměru ke skutečnosti, stane se mu kriteriem jejího hodnocení, přinese mu pevnou metodu životní. Ve svém venkovském městečku zamiluje se do herečky kočovné společnosti, kterou si přebásní v princeznu; nevidí ji tím, kým jest, nýbrž prismaticem romantických úloh, jež hraje. Julius požádá dopisem Jindřicha, aby mu koupil v Paříži a poslal sáček, který chce dáti darem slečně Lucindě; když však tento sáček dojde, jest již po ilusi: kteréhosi dne celá společnost náhle zmizela, a otec Lucindin za-

pomněl vrátiti sto franků, které vypůjčil si od ctitele dceřina; uražená láska žene Julia po stopách prchající milenky: dostihne jí, ale jen proto, aby viděl, jak se objímá s Bernardim: „myslím, že se smáli a že mluvili o mně.“ Rozčarování Juliovo jest tím větší, že byl oklamán i jako básník: patron společnosti, aby jej učinil jejím povolným hostitelem, sliboval mu provozovati jeho drama. Následky tohoto surového vystřízlivění jsou rozhodné pro celý život Juliův: z Julia stane se hluboký a zásadný pesimista, který vzdá se života navždy: nechce žiti života, který jest sám klam a mam, nýbrž sloužití snu, jenž jest jediná opravdová skutečnost. „Ach, jaká lež jest život,“ píše Jindřichovi do Paříže z prvního dojmu svého rozčarování, „jaká hořkost, jen mysliti na to! Vidíte-li listí, zvadne v okamžiku; dotkněte se plodu a zhnije; sledujte něco a promění se to ve stín a fantom a i ten vám unikne a zanechá vám méně než nic, vzpomínku iluse, lítost snu.“

Flaubertova básnická síla tvůrčí jest zde v tom, že ukazuje, jak táž zkušenost životní má protivný dosah a význam ve dvojí různé organisaci duševní, jako týž úder vyvolává zcela různý zvuk ve dvojím kovu, jehož se dotknul. Z Jindřicha učinilo erotické rozčarování hrubého kariéristu a surového chytráka a požitkáře, z Julia velikého kontemplativního umělce, básníka-asketu, který se cele odosobnil a proměnil v pouhý a ryzí nástroj pro melodii nadsvětlnou. Julius běže odtud všecku skutečnost, všecken život jen za látku k snům, k poesii, k tvorbě; Jindřich naopak všecka svá krátkodechá přání, všecky své nízké a krotké sny obrací v nejbližší a nejpohodlnější životní skutečnost. Na dlouhých a dlouhých stranách hymnického povznesení stylového¹ vyzpíval Flaubert mravní přerod Juliův, jeho výchovu citovou, rozumovou, estetickou, kritickou, společenskou, jeho neustálý povolný růst a vývoj v bytost absolutně volnou, neobmezenou žádným předsudkem, žádným pokrytectvím, žádným apriorismem, prostou všech ilusí, jeho nanejdvůh úzkostlivé a oddané třibení se

1 - Jsou to hlavně str. 141—146; 156—166; 255—281; 303—311 v III. svazku „Oeuvres de jeunesse inédites.“

a broušení se v *objektiv* krajně citlivý a vnímavý ke všem nejprchavějším a nejkouzelnějším hrám ilusivního světového závoje Májina. „Nemiluje své vlasti, pochopil lidstvo; nejsa ani křesťanem, ani filosofem, měl sympatii ke všem náboženstvím; nepodivuje se více „Tour de Nesle“ a zapomenuv rétoriky, cítil všecky literatury.“ „Dobrovolně a jako král, který zřiká se trůnu v den, kdy jej korunují, vzdal se navzdýcky všeho, co jest možno vydělati nebo koupiti ve světě, rozkoší, cti, peněz, kouzel lásky a triumfů ctižádosti; řekl svému srdci, aby zastavilo své bouře, a svému tělu, aby umrtvilo své ostny; na sobě i na jiných studoval složité ústrojí vášní a ideí; rozbíral se nelítostně, pitval se jako mrtvola a nalézal často u sebe jako jinde chvályhodné motivy v činech, jež jsou odsuzovány, a nízkost na dně ctnosti. Nechtěl ničeho si vážiti, šlapal po všem a úplně; až do posledního úkrytu obracel na ruby dobré city, rozezvučuje dutost slov, hledaje v rysech tváří skryté vášně, nadzdvihuje všecky masky, trhaje závoje, svlékaje všecky ženy, vnikaje do ložnic, sonduje všecky rány, ryje ve všech rozkoších.“ „A tak měl velmi málo ilusí, ačkoliv byl, pravíte, v klasickém věku ilusí; nesenil ani o etherické ženě, ani o zlepšení pokolení lidského, ani o láskách s Andalusankou, ani o kytarách v gondole, ani o bytosti, která by pochopila jeho srdce, ani o víře, která by napojila jeho duši, a o jiných věcech téhož těsta, s nimiž se setkáváš ve feuilletonech.“ A jinde. „Žije v střízlivosti a čistotě, sně o lásce, rozkoši a orgii.“ „Netouží již po smrti jako netouží po životě; a tak smrt nadejde mu bez děsu, jakož žije svůj život bez proklínání.“ „Jeho největší radosti jsou západ slunce, šum větru v lesích, zpěv skřivani za rosy; obrat větný, sonorní rým, schýlený profil, stará socha, záhyb roucha skytají mu dlouhých extasi.“ „Účastní se v modlitbě kněžské, v pádu přemožených, v zuřivosti dobyvatelů; má opovržení ke katanům a lásku k obětem; miluje ruch kadidelnic, zář šavlí damascenských, úsměv žen; sbírá rozdrocené květy, hladí zvířata, hraje si s dětmi; lituje sytosti boháčovy jako hamiznosti chudákovy; má stejně soucitu k nadějím jako k zhnusením, stejně shovívavosti ke štěstí jako k neštěstí. Bez enthusiasmu a bez nenávisti rozněžňuje se před tím, co jest slabé, podivuje se síle

a pokleká před krásou.“ „Když dospěl vrcholu pyramidy, cestovatel má ruce rozedrané, kolena jeho krvácejí, poušť jej obkličuje, světlo jej pohlcuje, drsný vzduch žehne mu hrud; zlomený únavou a oslepený jaselem lehá v agonii na kámen, do středu koster ptáků, kteří sem přišli zemřít. Ale povznes hlavu! Popatři, popatři a užíš města se zlatými dómy a porculánovými minarety, bazény obklopené mramorem, do nichž sultány přicházejí se koupat ve chvíli, kdy měsíc modří více stín lesíků, zprůsvitňuje stříbrnou vlnu studní. Otevři zrak! Otevři zrak! Tyto zprahlé hory nesou zelená údolí na svých bocích, písně lásky pějí se pod těmito bambusovými chatrčemi a v těchto starých hrobech staří králové spí pod korunami. V oblacích slyšíš křik orlů, zvonky klášterní zaznívají v dálce; hle, tam karavany dávají se v pochod, bárky plynou po řece; lesy se strou, moře se dme, obzor se dluží, dotýká se nebes a mísí se s nimi. Hled! Nastav ucho, slyš a pozoruj, ó, cestovatel, ó, mysliteli; a tvá žizeň bude utišena a celý tvůj život přejde jako sen, neboť budeš cítiti, jak tvá duše odchází za světlem a vzlétá v nekonečno.“

Není nejmenší pochyby: Julius jest vlastní podobizna Flaubertova, krev z krve jeho a dech z dechu jeho. Jako Juliovi i Flaubertovi stačila jediná zkušenost životní, aby byl vyléčen z touhy po všech ostatních, jediná brutální desiluse, aby nalezl k životu svůj typický postoj heroicky odmítavý, aby se uzavřel navždy v celou mnišskou a proměnil všecken život jen v podstavec pro sen, umění, dílo básnické; aby žil odtud jen životem pouze kontemplativním, ryze nazíravým, *βίος θεωρητικός* Flaubertovo pojetí umělce jest totožné s pojetím Leonarda da Vinci: umělec buď zrcadlem světa a života a proto, abys mohl býti spravedlivý k jeho jevům, abys mohl zrcadliti je přesně, určitě a jemně, buď klidný a nepohnutý i nezkalený: vzdej se vlastních dramatických bojů a zmatků. Jako mudrlec indický nebo čínský trvej v klidu ve středu světa a života, nesmišený s nimi, zároveň i povýšený nad všecky jevy i citlivý ke všem.

Není pochyby, stojíš zde před koncem romantismu, na samém prahu tohoto konce. Rousseau a ostatní romantikové pojímali umělce jako vášnivce, propagátora, apoštola nových a lepších forem život-

nich; zde pojímá se jako asketa, mudřec, *vědoucí*, t. j. člověk prostý všech ilusí, budtež sebe ušlechtilejší a velkodušnější. Naděje, zasahovatí v život a přetvářeti jej, vede romantiky, a ne-li ta, alespoň přesvědčení a jistota, že jest možno ze svého *já* vyjítí a se sdělití, naléztí jemu ozvěny a pochopení. To všecko jest však mladému Flaubertovi bludem, pošetilostí, ilusí. Původní dualism romantický rozpadá se u něho v *atomism*, přechází v přesvědčení, že jest nesmírné množství entit duchových zcelených a v sobě uzavřených, které nemohou pochopiti se, sdělití se, splynouti, porozuměti sobě, které všude nesou s sebou žalář své existence, a čím vášnivěji, nepokojněji a bouřlivěji se chovají, tím více jej cítí, neboť tím bolestněji otloukají se o mříže, jež usilují prorazití. První „Citová výchova“ dospívá přímo k tomuto výsledku a vyslovuje jej přímo — v tom jest mezníkový její význam v uměleckém vývoji Flaubertově a ne jen v něm, nýbrž i v celém vývoji moderní tvorby básnické.

Jindřich a Julius „měli pošetilou myšlenku“, jak praví básník, a odecestovali spolu na čtyři měsíce do Itálie; společný pobyt v Římě rozvedl je však úplně, zde pochopili, že jsou si úplně protichůdlní celým ustrojením svých bytostí. Rozplynuly se iluse o lásce, rozplývají se nyní iluse o přátelství. Každá víra, že možno jest vyjítí ze svého *já*, dorozuměti se s druhým, že dva lidé mohou stejně mysliti a cítiti, že dvě srdce mohou bít stejným rytmem, jest klam. „Život mívá tak v podvodných sympatiích, v nepochopených výlevech; ti, kdož usínají na stejném loži, sní v něm různé sny, člověk tají své myšlenky, zatlačuje do tmy své štěstí, ukrývá své slzy; otec nezná svého syna, ani choť chotě, milenec neřiká celé své lásky milence, přítel nerozumí příteli, slepci, kteří nazdařbůh tápají ve tmách, aby se našli, a kteří narážejí na sebe a zraňují se, když se setkali.“ (300.) Takové jest poslední slovo hořce heroického, asketického pesimismu Flaubertova — totožné se slovem umírajícího Niesla Lyhne. „Byl to ten nevyhovitelný smutek, že duše jest vždycky sama. Každá víra, že mohou splynouti dvě duše, byla lež. Ne matka, jež nás na klíně chovala, ne přítel, ne choť, která spočívala na našem srdci —“ Mladý Flaubert v prvním svém románě, na prahu své tvorby umělecké, vy-

nesl ze života týž axiom básnický jako mladý Jacobsen ve svém románě posledním; oba pojímají skutečnost stejně: skutečnost jest jim, co zbude, když se rozptýlí iluse; a z tohoto záporného děje a procesu rodí se sám životný smysl jejich postav, sám *le sens du réel*, kterým si uvědomí vnější skutečnost. Ale knihy, které vyvozují geometrii životní z tohoto axiomu, pohřbívají romantism a zahajují novou vývojnou řadu imaginace básnické; a to činí vpravdě i „Niels Lyhne“ Jacobsenův i první „Citová výchova“ Flaubertova.

V tomto zorném úhlu nabývá zvláštního významu i okolnost, že Flaubert užil v prvním svém románě značnou měrou *formy listové*. Jindřich jest v Paříži, Julius na venkově, později Jindřich jest v Americe a Julius ve Francii, i piší si, piší si jako psávali si rekové a rekyne Rousseauovi a Richardsonovi: román dopisový jest typická forma mladého románu romanticko-měšťanského, forma nikterak náhodná: list měl zde význam symbolický, byl prostředek sdílnosti a důvěry, výlevu citového, sebeanalysy, mravních rozhodnutí. Ani u mladého Flauberta není tato dopisová forma bez záměru a účelu, jenže skoro opačného intencím prvních romantiků. V první „Citové výchově“ slouží tento postup výborně tomu, aby neustále sledoval důslednou hru iluse a rozčarování z ní a usvědčoval neustále sny a naděje z lichosti a pošetilosti. Julius a Jindřich, když žili oba ještě na venku, vysnili si celou umělou Paříž, nádherný, vášnivý, fantastický, umělecký život v ní. Nyní, když bydlí již mladý Jindřich v Paříži a poznal již do značného stupně její skutečnost, dojde mu list Juliův, který žije ještě v někdejších společných ilusích, a uvědomí mu tak jeho rozčarování. Ach, Jindřichu, jak ti závidím, jaký krásný musíš žítí život v Paříži, jak umělecký, jak ideální, tak asi píše Julius. A Flaubert glossuje s klidnou ironií: „Jindřich byl ještě v posteli, když četl tento list. Iluse, které obsahoval, zdály se mu tak staré, že se ho ani nedotýkaly.“ Listová forma, není pochyby, jest zde nositelkou parodistického a ironického záměru Flaubertova: po každé přichází naivní Julius pozdě se svou závistí domnělého štěstí Jindřichova, když iluse, která je vytvořila, se již rozplynula. Tak také do Ameriky dojde takový list Juliův v době, kdy erotická iluse Jindřich-

chova již skomírá, a aby ironie byla dovršena, právě tento list Juliův jest bezděčnou příčinou čehosi, co ji dobije dočista. Jindřich dá čísti tento dopis Juliův své Emilii — „četl by jej,“ dokládá Flaubert, „i patníkům na ulici i dlaždicím svého pokoje“ — domnívá se, že v ní vzbudí týž dojem, poněvadž předpokládá, že prošla touž změnou jako on. Ale zklame se! Ani stopy po nějakém společenství, *ani ne v zklamání!* „Němý překvapením, bledý a se suchým pohledem Jindřich hledal v její zřítelnici ten sympatický paprsek, jímž se zahřívají srdce; užaslý jejím mlčením, pozoroval ji, neříkaje nic, jako se patří s udivenou hrůzou na prázdnou skříňku, která obsahovala poklad. Nic již! Nic! Byl to ještě týž věčně sladký a hloupý výraz, týž úsměv bílých zubů! Nachápala tedy nic? Necítila tedy nic? Ale jak obmezený duch a cit, jaká krajní ukrutnost nebo blbost v banálním výlevu její něhy k tomuto neznámému egoistovi, který nařikal v naduřelých frázích pro své obrazné utrpení!“ A toto nedorozumění, tento ne-souzvuk jest posledním hřebem do rakve erotické iluse Jindřichovy.

Tato první „Citová výchova“ není posud ten objektivní, zcela odosobený a zcela plastický a tvárný román, k němuž směřuje Flaubert, jak se vymaňuje z romantismu a jeho subjektivismu; ale jest přechodem k němu, stojí na samém jeho prahu — těsně před „Madame Bovary“, která uskutečňuje v typické ryzosti a velikosti umělecké snahy Flaubertovy. Flaubert užívá v první „Citové výchově“ ještě postupů, které později přísně zavrhoval jako *nemravy*, jež jsou opravdu přežitkem jeho prvního období romantického: oslovuje čtenáře — „Comme vous le voyez, lecteur“ nebo „le lecteur imagine sans peine qu'il raconta . . .“ — mluví v první osobě, zasáhá svým já a důvěrnostmi jeho do děje,¹ pronáší přímo své osudy a sentence, na př. o vzrůstu a hynutí lásky, razí hořce sarkastické aforismy své pesimistické filosofie životní, myslí za čtenáře a cítí za čtenáře, vyzovuje sám závěry, které později přenechává jeho vnímavosti a bystrosti, posmívá se a rozhorluje se i rozhořčuje se („Přišlo vulgární šampaňské, to víno podstatně francouzské, které mělo neštěstí, že zrodilo

1 - Pová ti na příklad, že nikdy nekonal cesty po moři (str. 184).

tolik kupletů, francouzských jako ono a nudných jako ono“), zpovídá se ze svých literárních lásek a theoretisuje literárně, apostrofuje své reky à la Musset (str. 43), podává obširné přímé charakteristiky a abstraktní rozboru svých postav, ostatně nádherné, na příklad otce Jindřichova (str. 190 a n.), „filosofa, filantropa, přítele pokroku a civilizace, nadšeného stoupence pěstování brambor a osvobození černochů“, této velmi uzralé již skizzy k lékárníku Homaisovi, ano polemisuje dokonce i s obecenstvem a jeho způsobem, posuzovati díla básnická (str. 144 nahoře), cosi, čeho by si později nikdy neodpustil! Tím vším jest první „Citová výchova“ dílo posud přechodné, ale to všecko jest také do značného stupně věci techniky, která tříbí se a zpřisňuje se přirozeně postupem tvorby u každého velkého autora. Přesto jest pravda, že v první „Citové výchově“ zrodil se Flaubert *umělec*; že zde stvořil svou první komposici životní, poněvadž zde po prvé dává ti prožívati genesi skutečnosti ve svých postavách a svými postavami. Nová veliká ryze umělecká *forma* byla zde nalezena, forma, kterou bych rád nazval realismem záporným nebo nepřímým — proti přímému, nepřebíranému a iluse schopnému realismu staršímu, na příklad Lesageovu — poněvadž život jest zde výsledkem děje záporného, jakéhosi odmocnění: jest výsledkem rozptýlené iluse. Tím získána jest již sama osa všech příštích velkých románů Flaubertových, kolem níž se ustředí a kolem níž budou rotovati. Hned následující arcidílo Flaubertovo, „Madame Bovary“, jest velepisní vystřízlivění a rozčarování, tentokrát vražedného: život Emmin není než zoufalý vysilující zápas o iluse, snaha, opatřiti si iluse životní a zachovati si je a ochrániti jich od rozptýlení, poněvadž samým podvědomím svým neomylně ví, že není jí života bez nich, že ztráta poslední z nich jest rovna smrti. I druhá „Výchova citová“ má středem řadu ilusí a svým vývojem jejich rozptylování; odtud melancholie její, která má zřejmý ráz elegičnosti. Frédéric Moreau, její žalostný rek, jest jedno^e jediné hnízdo ilusí: má iluse o sobě, o svých výjimečných schopnostech, o nevšednosti a nadprůměrnosti své duše; má iluse o lásce, které dává za podnož celý život; má iluse o Mme Arnoux, kterou si přebásňuje neustále v něco jiného než čím jest; nemůže žiti bez

ilusi ani chvíli a když není Mme Arnoux ochotna propůjčovati se k nim, opatřuje si partnerku ke své hře v Rosanettě; a výhodný sňatek s Mme Dambreuse rozbije jen proto, že mu vědomě ničí ilusi, když jej přivede na pokořující divadlo dražby movitostí paní Arnoux. Žalný ilusionista jest i Delauriers pod svou střízlivou pozitivistickou maskou a ilusionistou i pošetilý průmyslový spekulant Arnoux právě jako nemohoucí, sebe přelhávající pseudomaliř Pellerin; a maškardou bez opravdového životního jádra jest i celá revoluce roku osmačtyřicátého, která zasáhá tak významně v děje tohoto románu. Oběti iluse náboženské jest Salammbô, jako oběti vědeckých klamů a vědecké nedostatečnosti lidské jsou dva staří pitvorní Doni Quijotové, Bouvard a Pécuchet, kteří vjeli na bědných Rosinantách své obraznosti v její sprahlou poušť. A velebásní samého ilusionistického mechanismu jako nutné ostruhy všeho vývoje a života lidského, i kulturního, jest obojí verše „Pokušení svatého Antonína“.

Ne nadarmo četl od časného mládí a miloval vášnivě celý svůj život Flaubert Cervantesova „Dona Quijota“. Tvůrčí úkol jemu souzený byl obdobný úkolu Cervantesovu: rozptýliti ilusi romantickou a stvořiti nové pojetí a cítění skutečnosti. Co napsal Fielding, reagující proti měšťanské romantice a sentimentalitě Richardsonově, v čelo svého „Josepha Andrewsa“: *written in the manner of Cervantes*, měl mnohem větší právo opakovati Flaubert.

Ale Flaubert není jen rušitel a rozptylovatel, Flaubert jest i kladný umělecký tvůrce v úžasném, jedinečném smyslu slova. Jeho bezilusionivný atomism, k němuž došel již v první „Výchově citové“, nutil jej již sám o sobě, neměl-li roztržiti se v nejpustší a nejzoufalejší negaci a neplodnosti, aby vyvinul a napjal své sily tvůrčí: on jest i příčina jeho jedinečného stylu v témže smyslu, v jakém byl jí dualism Rousseauův; tu i tam byly disonance, které volaly a úpěly přímo po tom, aby byly překlenuty. A poněvadž disonančnost základní světové i životní koncepce Flaubertovy jest mnohem větší, než byly rozpory nitra Rousseauova, bylo i mnohem větší tvůrčí stylové úsilí Flaubertovo. První „Citová výchova“ jest i v tomto směru útvar přechodný: jest zde ještě dosti rétoriky, které tolik nenáviděl pozdější Flaubert;

vlastní tvorba slovem *jedinečným a konkrétním*, které neopisuje skutečnosti, nýbrž *nahrazuje* ji, teprve se zde počíná, aby se vyvrcholila pak ihned v „Madame Bovary“. Všecky tvůrčí instinkty Flaubertovy, zatlačené z jeho životní skutečnosti jeho usoustavněnou misantropií a jeho methodickým nihilismem, přenesly se *sem* a stvořily dílo jedinečné síly, krásy a slávy, jak je dovede stvořiti právě jen veliká, životodárná iluse, mluveno jazykem Flaubertovým, nebo *vira*, mluveno jazykem nás, sprostáčků.

Neboť styl Flaubertův jako všecky mocné a velké činy jest dílem životní desiluse jen zčásti a zčásti menší; zčásti větší jest dílem víry: pevné, neotřesné víry Flaubertovy v nepomíjivou vznešenost a svatost umění.

Poznámky autorovy

Jean Jacques Rousseau, básník a myslitel. Stať tato byla napsána r. 1912, a málo jen zkrácená, byla proslovena o slavnosti Rousseauově, pořádané Pedagogickým museem Komenského a Jednotou filosofickou, v Praze dne 23. června t. r. [Uveřejněno po prvé v *Novině V*, 1912, str. 481, 529, 559, 599, bez podtitulu *Prolog k roman-tismu*].

Ke str. 13. „The Tree of Knowledge is not that of Life“ — strom Vědění není stromem Života — jest z Byronova *Manfreda* akt I., scéna 1., verš 12.

Ke str. 31. „Rousseau jest ve francouzské literatuře tvůrcem nového rytmu“. Všichni významní badatelé o stylu Rousseauově shodují se v tom, že Rousseau jest jedinečný spisovatel uchem a prostřední spisovatel zrakem. Gustave Lanson ve své „*L'Art de la Prose*“ pokládá jeho větu za typickou větu hudební (XIV. kapitola, I. odstavec, str. 198 a n.) a za „hlavní mohutnost prózy Rousseauovy, za sílu, která předává a množí účín jeho slovníku a jeho obrazů, *rytmus*“ (str. 201). Po Lansonovi, který spokojil se spíše nápovědami a sumárnou charakteristikou stylu Rousseauova, formuloval zákon stylu jeho Daniel Mornet v znamenitém díle „*Le Sentiment de la Nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des moeurs*“, Paříž 1907, ano v rozboru stylu Rousseauova a ve vyšetření jeho vztahů k vrstevnické poetické theorii a praxi jsem nakloněn viděti těžiště tohoto bohatého díla. Úkolů těchto podjímá se Mornet v II. části, III. knize, IV. kapitole (*L'Art de peindre à l'esprit*) v 1. a 2. odstavci a dochází k výsledku, že Rousseau neměl genia pitoresknosti, že „vzpomínal si méně na věci a spíše na emoce, které mu skytaly“, že „nejlepší popisy Rousseauovy zachovávají neurčitost detailů, které nám je ukazují jen v obrazech mlhavých“, že kouzlo zážitků Rousseauových, jež žijí v jeho próze, „jest kouzlo pro duši, ne pro oči“. A obdobně vyjadřuje se o stylu Rousseauově též autor v V. svazku *Annales Jean Jacques Rousseau*. Komponuje-li, praví se zde o Rousseauovi, jest básník sluchový a ne zrakový; vidí mnohem méně než cítí; jest malíř duší, ne vnějšího světa; „jeho styl popisný jest stejně jednotvárný jako jeho styl vnitřních hnutí jest živý a silný“. Tolik o literárně historických *faktech*, které jsou podkladem mé práce; v jich pojetí a výkladě psychologickém i estetickém jdu cestou svou, odchýlnou od cesty badatelů francouzských, jak pozná ihned každý zasvěcenec.

Karel Hynek Mácha a jeho dědictví. Essay tato napsána byla r. 1912 a otištěna jest zde po prvé z rukopisu až na úvodní kapitulu, již přinesla „*Česká kultura*“ [pod titulem „*Tvůrčí paradox Máchův*“ (I, 1913, str. 97/104)]; s příležitostnou statí, v „*Novině*“ r. 1910 uveřejněnou, nemá kromě názvu nic společného.

Ke str. 37. „Básník nebyl nikdy pantheista“. Vím, že se tvrdí snad ve všech českých kritických statích o Máchovi opak, ale přesto trvám na svém a opakuji, Máchovu sílu a velikost básnickou i myslitelskou vidím ne naposledy v tom, že nebyl nikdy pantheista. Jan Voborník ve své monografii „Karel Hynek Mácha, Praha 1907“ str. 35 míní neurčitě, že „pochod jeho touhy filosofické vedl k pantheismu“ a že „vytvořil pantheistický názor“ v básni „Večer“, ale „Večer“ nedokazuje nic takového. „A tou mhou zář hvězdů zlaté Světův vyjasňuje chrám — V chrámě ticho — ticho svaté — Snad je Bůh v něm sám a sám?“ svědčí proti pantheismu, zejména slova poslední. Báseň tato jest konvenčně spiritualistická. Průkazem pantheismu není také IV. kapitola „Návratu“: zcela nepantheistický jest tento krajně zoufalý pesimism kosmický. A není jím také slavné místo v III. zpěvu „Máje“: „Tam na své pouti pozdravujte zemi. Ach zemi krásnou, zemímilovanou, Kolébku mou i hrob můj, matku mou, Vlast jedinou i v dědictví mi danou, Šírou tu zemi, zemi jedinou!“ — Zde tváří v tvář smrti promlouvá jen horoucí stesk po životě a touha po zemi jako po jediné podmínce empirického života, jako po jediném jevišti, k němuž jest vázán lidský život a na němž se může osvědčiti láska k němu („vlast . . . v dědictví mi danou“). Nejhoroucnější lásku k zemi cítil a projevoval neustále i Dostojevský — „líbejte často zemi“, radí otec Zosima svým učňům — a přece není ani mentem pantheista, nýbrž celý a ryzí křesťan pravoslavný. Básník-pantheista nemůže cítit nikdy té hrůzy z hmoty, té hrůzy ze země, která jej pojme, promění a v jiných nedokonalejších tvarech zase vydá, jakou cítí Mácha v slavné „Noci“. Báseň tato jest zřejmě inspirace křesťansko-platónské, křesťansko-spiritualistické: bolest, že marně bude toužiti stále ke světlu, poněvadž stále bude zajatcem tmy a hmoty, jest zde jeho zoufalým utrpením. Proti pantheismu mluví výslovně i svědectví Sabinovo, jež cituje Voborník na str. 36. Jest možné, ačkoliv ne nutné, že ve svém theoreticko-spekulativním světě setkal se Mácha s pantheismem a snad se jím obíral, ale *básnický-tvořivě* Máchy neinspiroval, *básnický* v něm neožil; a na tom jedině záleží.

Ke str. 39. „Těžkomyslnost“ pěkně ocenil i docenil Arne Novák v Máchově „Krkonošské pouti“ (Zvláštní otisk z „Listů filologických“ 1911), str. 20.

Ke str. 42. Z „Kručinky“ Leopardiho citovány jsou zde verše 130—132: „všecky lidi pokládá za vzájemné spojence a všecky objímá opravdovou láskou“. O významu „Kručinky“ v díle Leopardiho srovnej stať Giovanni Pascoliho „La Ginestra“ v „Pensieri e Discorsi“ (Bologna 1907) str. 105 a n. (Český překlad v „Novině“ V.).

Ke str. 54. Srovnej v tom směru v Leopardim „Sopra un basso rilievo antico sepolcrale“ verš 106 a n.: „Ma da natura Altro negli atti suoi Che nostro male o nostro ben si cura“. (Opere di Giacomo Leopardi da lui approvate. V kritickém vydání, jež opatřil Giovanni Mestica, Firenze 1906, sv. I. str. 137). Dále v „La Ginestra“ verš 231 a n.: „Non ha natura al seme Dell' uom più stima o cura Ch'alla formica“. A posléze jako zvláště výrazný doklad hořké pesimistické ironie Leopardiho z jeho Operette morali „Dialogo della Natura e di un Islandese“ (ve vydání Mestikově sv. II. str. 100 a n.). Islandan, který prchá dlouho po zemi z místa na místo před útlisky

Přírody, setká se s ní kdysi v rovníkových pustinách afrických, kam nepronikl posud člověk, a zapře se s ní metafysický rozhovor o bědném údělu člověkově na zemi a o ničemném a nesmyslném ustrojení života. A pointa všeho? „Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiun gessero due leoni, così rifiniti a maceri dall'inedia, che appena ebbero forza di mangiarsi quell' Islandese; come fecero; e presone un poco di ristora, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa.“ („Zatím co vedli takové a podobné rozhovory, dí pověst, vyskytli se dva lvové, postem tak vysílení a vychudlí, že stěžl měli dost síly, aby snědli onoho Islandana; což také učinili; a zotavivše se tím poněkud, udrželi se na životě onen den. Ale jiní to popírají a vypravují, že překrutný vítr, jenž zdvihl se, zatím co hovořil Islandan, porazil jej na zem a vystavěl nad ním přenádherné mausoleum z písku: pod nímž dokonale vysušený a v krásnou mumií obrácený byl pak nalezen některými cestovateli a umístěn v museu nevím kterého města evropského.“)

Za zmínku stojí také v této souvislosti, že s podobnou pesimistickou ironií pojímal Přírodu a její činnost i Turgeněv. V „Básních v próze“, jež jsou z posledních jeho prací (vznikly v letech 1878—1882), má visi Přírodu (v českém překladě v VIII. svazku Spisů v „Ruské knihovně“ XXXV. str. 326), která i invencí i komposicí i celkovým chladně ironickým naladěním vyvolává přímo v mysl visi Leopardiho. U Turgeněva básník sám nalezne Přírodu v jakési ohromné podzemní dvoraně jako vznešenou ženu pohříženou v hluboké dумы. Básník domnívá se, že přemítá o budoucích osudech lidstva, o jeho dokonalosti nebo štěstí. Ale klame se. „Přemýšlím o tom,“ odpoví mu Příroda, „jak dodatí větší síly svalům noh bleších, aby snáze bylo bleše zachrániti se před nepřáteli. Rovnováha mezi útočícím a bránícím se jest porušena . . . Je nutno ji obnoviti.“ „Jak?“ zajíkávě dal jsem jí v odpověď. „O tom tedy přemýšlíš? A což my, lidé, nejsme tvé milé děti?“ Ženština svařila poněkud obojí: „Všichni tvorové jsou mé děti,“ řekla, „a já se o všecky stejně starám — a všecky stejně ničím.“ „Ale dobro . . . rozum . . . spravedlnost“ . . . koktal jsem znova. „To jsou lidská slova,“ ozval se železný hlas, „neznám ani dobra ani zla . . . Rozum není mně zákonem — a co je spravedlnost? Já jsem ti dala život a já ti jej též vezmu a dám jiným, ať červům, ať lidem . . . mně je všecko jedno . . . A ty do té doby se braň — a mně nepřekázej!“

Ke str. 60 a n. Podřadné místo Byronovo v moderním romantickém přerodu poesie anglické správně určuje statečná práce Fr. Chudoby, „Wordsworth. Pokus o třídění. V Praze 1911“; sem, zvláště do úvodu a do kapitoly V., buďtež odkázáni ti, kdož chtějí poučiti se o otázce podrobněji.

Božena Němcová. Stať tato byla napsána roku 1911 a uveřejněna v V. ročníku „Noviny“ [str. 19/22, 49/53].

Svatopluk Čech. Stať tato byla napsána jako nekrolog r. 1908 a otištěna po prvé v I. ročníku „Noviny“ [str. 147/153].

Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém. Poznámky tyto byly napsány na podzim r. 1912 pro „Novinu“ [V, str. 649/653, 676/678] a jsou odtud otištěny beze změny. Tato kniha byla již ze dvou třetin vysázena a vysázeno bylo zejména již „Několik poznámek“, když byla vydána posmrtná lyrická kniha Vrchlického, „*Meč Damoklův*“, která v lecčems doplnila a v lecčems opravila můj posavadní soud o lyrice Vrchlického, ne ovšem o lyrice veškeré, nýbrž o její části intimně meditativné a melodické. Poněvadž nemohl jsem již v tomto smyslu doplnit „Několik poznámek“, uveřejňuji zde alespoň dodatkem k této stati a jako částečný korektiv její svůj posudek „*Meče Damoklova*“ z „České Kultury“ I, 8.

Jaroslav Vrchlický: Meč Damoklův. (Básně z roku 1908.) Kniha, která vznikla těsně před katastrofou a která obráží její předzvěsti a předtuchy, jak upozorňuje úvodní slovo bratra básníkovy. „Zdá se, že základní myšlenka této básně“ — úvodní básně celé sbírky, která jí dává titul — „byla v poslední době vládnoucí jeho představou: myšlenka blížícího se, neodvratného konce vrací se mu stále, někdy v celé hrůze jako výslednice křečovitých zápasů, jindy zase s klidem mudrce, který vyrovnává svoje účty se životem a přehlíží jeho bilanci s resignací, ba někdy i s uspokojením.“ S tímto zorným úhlem čtla posud snad všechna kritika poslední knihu Vrchlického a dočetla se potvrzení bratrovy diagnózy. Vidí v ní knihu zoufalství nebo fatalismu, knihu zavalenou tmami a halucinacemi; a rozumí se, že jest možno toto pojetí opřít několika čísly, tak kromě básně úvodní „Baladou o Harpyjích“ a „Baladou o sani“ nebo visí „Lidstva“ šťvaného všemi formami šílenství, zločinu, bídy a zoufalství. Ale není možno uhájit je bez znásilnění celku. V knize jest totiž tolik vyrovnaných a cele vyvážených básní v plném slova smyslu lyrických, ponořených do posvěcujícího nerozrušeného taje požehnané chvíle nebo smíšených s ní, jako v žádné z předchozích knih Vrchlického, nevyjímajíc ani přeceňované dvě knihy předchozí, „*Korálové ostrovy*“ a „*Strom života*“. Soudím dokonce, že dlouhý vývoj Vrchlického k ryzí, hluboké, čisté a vnitřné lyrice intuitivně melodické dovršuje se v této knize, že v ní jeho dlouhé spění dochází cíle. Celý jeden proud jeho tvorby, který vytrysknul před lety ze zmučeného nitra v „*Oknech v bouři*“ a jenž tak dlouho nese stopy svého rmutného vývařiska, čistí se zde v posledním blaženém sebezapomenutí, vykupuje se v ryzí lyrickou celost a objektivnost. V žádné knize Vrchlického

není méně programovosti, méně problémovosti i méně náládovosti než v knize této, a nikde není více duševní spanilosti, duševní sladké zralosti, ani nadosobního duchového kouzla. Jsou v knize této čísla, jimž není možno dosti hluboko se poklonit, tak neprodyšně splynul zde básníkš umělcem, člověk s osudem, srdce s osobností. Nemůžeš přechází bez rozechvění celé své bytosti básně jako jsou, „*Hodinám budoucím*“ (str. 32.), „*Samomluva*“ (str. 34.), „*Večerní obraz*“ (40.), „*Klid*“ (47.) a řada jiných. Chceš-li vědět, co jest to monumentální lyrika, čti znova a znova kteroukoli z těchto básní: otevírají se pomalu jako uzavřené kalichy květné, a mysl tvá musí se ucházeti o ně a vychovávat se k nim na nich — tak jsou ryzí ve své čisté, cudně přísné a přec tak bohaté linii rytmickomelodické, tak výsostné a klidné zároveň ve své intonaci.

Bud každá z vás záraz a div
s paprskem něhy a blaha!
Ať rafij nesjede dřív,
až květ vzplá v stínu, kam sáhá.

Ať v stínu tom usnouti smím,
spasit se z bouře víru,
a zmiznout jak modravý dým,
chat strážce, svědek jich míru!

Tyto verše jsou závěrečné strofy z kouzelné apostrofy příštích hodin. Kdo povi a vypíše všechnu mravní výsostnost duše, která je tvořila-žila?

Bublíny, pilíny, snahy —
ó práce zbytečných dnů,
ó žití, ó věčnosti prahy,
k nimž celou svou duší já lnu!

Ó chtěl bych vyžít se krátce,
kys anděl by v stopách mých šel,
v klín Noci skanouti sladce,
tón zachytit, v posled jenž zněl.

Dej projítí mysli svou vši veliké lyrice německé — abych mluvil jen o té — vrcholům lyriky Goethovy, Kellerovy, Hebblovy, Mörikovy: žádnému z nich neustupuje zde Vrchlický. Týž nadsvětlný a nadosobní čar, táž svatá organická plnost a celost, totéž pobožné, vykoupené oddání se mysteriu životnímu.

Hluboký klid pad' mi v duši,
úkoj dýše s hvězdných sfér,
zhaslo v ráz, co hněte, ruší:
je to vskutku svatvečer?

Zevšad tajné tóny plynou
jako blízké dýchání,
jen se pohruž v tiš tu stinnou,
prožij všeho stichání.]

Neviděný život splývá,
sněti hraje tisíc run,
bílá ruka odkud's kývá,
jsou to harfy vzdušných strun?

Rozeznávám melodie,
změkčen k slzám je můj cit,
a má duše loká, pije
hluboký ten mír a klid.

Člověk, který napsal tyto verše, byl již spasený; ztichnul již neklid rozumu, usnul nepokoj vůle, odstoupili od něho démonové živelní: zduchovnělý plamen červánků svítí nad ním a láme se v jeho básni tím melodickým lomem, který svědčí, že jest na přechodu z oblasti do oblasti. V tomto stavu básnické milosti vznikají pak čísla takového odhmotnění jako jest „Ráno“ (str. 79.):

Má ráno půvab svůj,
jak nedotknutá miska alabastru,
když stojí před tebou,
tak svěží, dýchá, voní,
že dvě jen holubice,
Ticho a Požehnutí,
z ní pijí.

Jich neplaš, dál jdi, nejsi-li jich hoden;
jen čistá duše může oceniti
ten čistý, svěží, nedotknutý, svatý
půvab rána.

Z této básně jest také již patrné, kdo stojí za touto poslední přešťastnou fází lyriky Vrchlického. Vyčteš i z několika jiných čísel knihy — na př. ze „Snu“ (str. 55.), z „Jeseně lásky“ (str. 93.), z „Modlitby“ (str. 113.) — že Vrchlický znal a studoval s láskou v posledních dobách svého života básnického velikého lyrika německého, Mörika.

Mně zdál se divný, divný sen,
v něm celý byl jsem utopen,
že v šer, kdy pěli kohouti,
jej nemoh' jsem si z očí vymnouti.

Každý opravdový znatel Vrchlického bude souhlasiti jistě v tom se mnou, že výraz posledního verše ve své teplé a stručné názorovosti a prosté smyslové plnosti jest novum v poesii Vrchlického; a znatelé Mörikovi vědí, jak a proč to odkazuje k spanilému, pokojně velkému a sladkému Švábovi. A rozpoznávají také v „Modlitbě“, v její celkové intonaci i v jejím pokorném gestu duševním, spříznění s důvěřivými apostrofami, jakými obracela se k Bohu lbezná duše básníka jihoněmeckého.

Svítilnu výše vztyč,
ať nejsem lehký míč
v to divé vlnobití!

Jaká podivná věc, hodná, abys nad ní chvíli stanul a se zamyslíl. Teprve zde, kde zduchovněl, jako by nalezl Vrchlický tu plnou a naléhavou a přece čistou názorovost, o níž jindy tak úsilně bojoval a která mu přesto tak často unikala a kalila se takřka pod jeho dechem. Jak často mívala i dobrá lyrika starších dob Vrchlického kazy, trhliny, sem tam výrazovou zmatenost, jak často nesla i stopy po líčidle marinismu nebo gongorismu. To všecko jako by s ní nyní spadlo!

Zjasnila se v tu chvíli, kdy obrátila se k opravdovému mysteriu a oddala se mu. Nyní nalézá definitivní a jasný výraz pro vysoké děje duchové, kdežto dřívě nenalézala ho pro děje mnohem nižší a prostší.

Nemyslím, že Vrchlický Mörika překládá — mysliti něco takového byla by i křivda i pošetlost. Nikoliv; tvoří k němu jen svou obdobu.

Abý mohl ji stvořiti, musil duševně nesmírně vyspěti — a vyspěl opravdu. Vrchlický měl právo, opakovati sobě a za sebe tragickou italskou radu každému tvůrčímu duchu: o rinovarsi — o morire. Buď se obrozovat, buď zemřít! A Vrchlický obrozuje se nejšťastnějším, cele tvůrčím a zároveň cele mravním způsobem skoro na samém prahu smrti!

V předposlední básni „Žamberských zvonů“ (1900), ve „Volné chvíli“, vycítil a uhádl Vrchlický největšího svého nepřítel: jest to Satan, který stojí nad básníkem a pudí jej k chvatu, chvatu, chvatu.

Děl ke mně Satan, kníže zhouby:
Dvě hodiny máš volné teď,
ty vybyly ti po dne shonu,
jich využít, piš a leť.

A básník rozumí příliš dobře. Na konec obrací se k svému ničiteli:

„Ten šlený tvůj chvat mne zabil!“
Děl klidně Satan: „To jsem chtěl!“

To platí často v jiném, duchovnějším smyslu, než jak pojímal jej zde básník. Vrchlický v minulosti nejednou nedovedl oddati se, neuměl prodletí, splynoutí s milostnou tvůrčí chvílí, utonouti v ní a předpodstatnití se v ni; mnoho věcí jako by stá- vělo se mezi ní a něj a rušilo blaživý její výron: jakýsi nepokoj a hluk, ať rozumu, ať smyslu, jako by mu bránil vyslechnouti cele její poselství a odpověděti na ně dušě zcela sjednocenou a nezaujatou. A hle, nyní, těsně před smrtí, kdy každý jiný měl by naspěch, dovedl toho jakoby naráz; a ne v jedné, ale v řadě básně, v řadě vrchol- ných čísel tohoto „Meče Damoklova“.

Jak neskloniti se před krásou tohoto tvůrčího tajemství?

Románové dílo Terézy Novákové. Studie tato byla napsána na podzim r. 1912 a publikována v 5. čísle „České Kultury“ [I, 1913, str. 145/150].

Vilém Mrštík. Stať tato byla napsána jako nekrolog v březnu 1912 a otištěna toho měsíce v „Novině“ [V., str. 271/274].

Antonín Sova, sensitiv a visionář. Tato studie byla napsána r. 1912 a otiskují ji zde přímo z rukopisu.

Ke str. 117. Zolovu chválu Coppéa hledej v „Documents littéraires“ ve stati Les poètes contemporains: IV., str. 180 a n. (nové vyd. Paříž 1912).

Ke str. 118. O básnickém významu Sainte-Beuvově, zejména o původnosti jeho inspirace a jeho koncepcí básnických, dočteš se v krásné stati Paula Bourgeta, Etudes et Portraits III. sv.: Sociologie et Littérature, Sainte-Beuve Poète str. 228 a n. Zde také zmínka o tom, čím jest mu zavázán Coppée. „Jeho poprsí tyčí se v jedné kapli té mohutné katedrály, v níž Lamartine, Hugo, Musset mají sochy, vedle medailonů Baudelairova, jenž byl jeho duchovní syn, Sully-Prudhomme, kterého předešel, François Coppéova, jemuž předal moderní pitoresknost svého předměstského realismu“. (Strana 245.)

Vývoj a integrace v poesii Otakara¹⁾ Březiny. Tato essay jest napsána r. 1912 a otištěna zde po prvé z rukopisu.

Ke str. 136. „Dobře bylo ukázáno, že prameny pesimismu Schopenhauerova jsou hedonistické.“ Mním knihu Aloise Riehla, „Philosophie der Gegenwart“ III. vydání. Lipsko 1908, strana 232 a n.

¹⁾ [V 1., 2. a 3. vyd. Otakara.]

Dvě stati o díle Růženy Svobodové. První z nich napsána byla r. 1906 a otištěna v německém překladě v I. ročníku „Čechische Revue“ [1907, str. 856/861]; zde podávám její původní text s retušemi zcela nepatrnými. Druhá byla napsána r. 1907 a uveřejněna v I. ročníku „Noviny“ [v den čtyřicátých narozenin R. Svobodové 10. července 1908 (str. 385—395) pod titulem *Růžena Svobodová. Poznámky k jejímu vývoji uměleckému*]; zde otiskují její konečnou redakci, doplněnou rozbořem posledních děl autorčiných.

Hana Kvapilová. Tato stať byla napsána jako nekrolog v dubnu 1907 a uveřejněna ve „Volných Směrech“ v č. 4/5 t. r. [XI., str. 155/156; k časopiseckému otisku připsáno datum: 17. dubna 1907].

Henrik Ibsen. Studie tato byla napsána v červnu 1906 a otištěna po prvé ve „Volných Směrech“ t. r. [X., 261/264 s podtitulem *Zemřel 23. května 1906*].

Émile Zola. Tato stať byla napsána r. 1903 a uveřejněna v „České revui“ [VI., 1. půlletí, str. 8/15]; zde podávám text zrevidovaný a doplněný.

Joris Karl Huysmans. Stať tato byla napsána v květnu roku 1907 a otištěna po prvé ve „Volných Směrech“ XI, 6. [str. 215/219, s podtitulem: *Zemřel 12. března 1907*]. — Na náboženskou konversi Huysmansovu bylo hleděno dlouho křivě jako na pouhý projev estětství — jakož věbec tímto slovem dnes rádě pohazují polovzdě- lanci a nedouci literární a kulturní všěcko, co přesáhá jejich chápvavost a vněmavost. Dnes dostává se však Huysmansovi dosti učinění se strany nejpovolanější. Znamenitý dějepisec náboženského citu ve Francii, Fortunat Strowski, autor třísvazkového díla „Pascal et son temps“, jež se mně dostalo do rukou před čtyřmi roky, používá v druhém díle této práce případu Durtalova z „En route“, aby na něm zpřěkladnil čtenáři konversi Pascalovu. (Deuxième partie: L'histoire de Pascal. Paris 1907 str. 345 a n.) „Lidé sedmnáctého století jsou málo ochotní k důvěrnostem; a ostatně málo obrá- cenců mělo oko dosti pozorné nebo dosti pronikavé a péro dosti přesné, aby sledovali toto vypracovávání se, toto těhotenství víry. Poděkujeme tedy velkěmu realistickěmu romanopisci, Huysmansovi, že vypravoval do detailu jeden z těchto zvláštěních případů a osvětlil nám tak vnitřní dějiny velkých obráccenců.“

Mladý Flaubert. Epilog romantismu. První dvě kapitoly této studie byly uveřej- něny v „Národních Listech“ v únoru [16. a 24.] 1912 [bez podtitulu Epilog romanti- smu a s četnými tiskovými chybami]; třetí otiskují zde přímo z rukopisu.

Duše a dílo, soubor Šaldových studií o vynikajících zjevech literatury světové i české, vyšlo v prvním vydání roku 1913 ve *Spisech F. X. Šaldy*, vydávaných v Unii, jako druhý jejich svazek. Jádro svazku tvoří stati z let 1911 a 1912. Pouze stati o Zolovi, Ibsenovi, Svobodové, Kvapilové, Huysmansovi a Čechovi jsou staršího data, z let 1903—1908. Podnět k napsání většiny studií byl příležitostný; šlo o nekrology (Čech, Vrchlický, Nováková, Mrštík, Kvapilová, Ibsen, Zola, Huysmans) nebo jubilea (Rousseau, Svobodová), recenze (Vrchlického „*Damoklův meč*“, vydání Flaubertových „*Děl mladosti*“ v sebraných spisech u Conarda) nebo informativní stati (informativní studie o díle Růženy Svobodové jako doprovod k německému překladu její povídky v *Čechische Revue*). Speciálně pro chystaný soubor byly tedy napsány jen stati o Máchovi (studie uvědoměle přehodnocovala náčrt jubilejní z roku 1910), o Ot. Březinovi a Ant. Sovovi. Tyto studie zároveň s třetí kapitolou stati o Flaubertovi nebyly také až na první kapitolu stati o Máchovi otištěny předem časopisecky, takže představovaly pro veřejnost v souboru „*Duše a dílo*“ skutečné novum. Stať o B. Němcové vyšla sice časopisecky v listopadu 1911, je však možné, že byla zamýšlena jako vzpomínka k jubileu z ledna 1912 (padesáté výročí smrti). Jistý jednotlící perspektivní pohled, zaměřený k problematice romantismu, získal celý svazek tím, že Šalda opatřil první studii o Rousseauovi podtitulem *Prolog k romantismu* a studii poslední o Flaubertovi podtitulem *Epilog romantismu*. Jmenované studie v časopiseckém vydání těchto podtitulů nemají. Dalšího sjednocení se přirozeně dostalo všem statím i úvodem, zdůrazňujícím jednotnou metodu práce a literárně historické její zaměření.

Druhé vydání „*Duše a díla*“ ve *Spisech* v Unii vyšlo v roce 1918 beze změny až na několik oprav tiskových chyb. Chyby v prvním vydání opravoval Šalda již v glosse *Svým čtenářům* v *České kultuře* 1913, str. 544. Ačkoliv Šalda podle *Poznámky k druhému vydání* provedl v textu 2. vydání některé opravy, zůstaly tam neopraveny některé z chyb uvedených v citované glosse. Jelikož i 4. vydání provedlo tyto opravy jen zčásti a v Erratech, opravujeme text podle těchto pokynů teprve nyní, na př. *malodušného* místo *maloslušného* (str. 134, ř. 14), *šlechtěného* m. *šlechtěného* (str. 177, ř. 7), *uniklých* m. *umklých* (str. 126, ř. 4) a j. Třetí vydání vyšlo ve *Spisech* 1922 beze změny. Toto vydání bylo poslední, jež vyšlo za života Šaldova. Šalda chystal pro *Dílo F. X. Šaldy*, vycházející od r. 1934 v Melantrichu, nové vydání s podstatnými změnami. Vydání v *Díle* (svazek čtvrtý), v celkovém pořadí čtvrté, vyšlo však již po smrti Šaldově na podzim 1937. Jeho pořadatel, Bedřich Fučík, zařadil podle původních intencí autorových do „*Duše a díla*“ i studii *Neruda poněkud nekonvenční* z roku 1934 (Šaldův zápisník VI, str. 320—345) a zaměnil původní studii o Sovovi novou studií *Některé problémy sovovské* rovněž z roku 1934

(Šaldův zápisník VI, 177—207). To však byla jen část změn, které připravoval autor pro nové vydání „Duše a díla“. Podle Bedřicha Fučíka „svazek „Duše a dílo“ měl být doplněn studií o Erbenovi, kterou autor rozvrhl při příležitosti erbenovské monografie Grundovy. Autor uvažoval i o studii o Juliu Zeyerovi a J. V. Sládkovi. Studie o Růženě Svobodové měla být nahrazena studií novou, v níž by po větším odstupu časovém byly určité soudy revidovány. I v ostatních článcích měly být podniknuty menší, ale důležité retuše, především v Teréze Novákové, Zolovi, Ibsenovi a Huysmansovi.“

První vydání v Souboru díla F. X. Šaldy (1947), v celkovém pořadí páté, vrací se k původní podobě „Duše a díla“. *Soubor díla* má mimo jiné umožnit veřejnosti, aby si uvědomila dosah kritické činnosti Šaldovy v jejím historickém vývoji. Jelikož smrt znemožnila Šaldovi provést konečnou revizi studií a hodnotících soudů, jak jí sám na sklonku svého života zamýšlel, je ve smyslu historického zaměření Souboru díla vhodnější, nesetfeme-li z, „Duše a díla“ tu časovou atmosféru, jakou knize dal Šalda z roku 1912. Obě stati, zařazené ve čtvrtém vydání nově do Duše a díla, tedy studie o Nerudovi a Sovovi, budou pak v našem vydání uveřejněny v tom souboru, který se stal pro časově daný způsob Šaldova publikování v letech třicátých nejtýpčtějším, t. j. v Šaldově zápisníku.

Naše vydání přetiskuje text 3. vydání beze změn jazykových a stylistických. Opraveny byly jen nesporné tiskové omyly a pravopisně je text přepisován podle Pravidel z roku 1941. Opraveny byly i některé drobné omyly v titulech knih, jménech autorů a citátech. Šalda sám připojil k svému vydání poznámky, které přetiskujeme. Kde bylo třeba tyto poznámky doplnit s hlediska edičních potřeb tohoto vydání, provedl tak vydavatel přímo v textu, a to tak, že doplňky byly umístěny do hranatých závorek.

Druhé vydání v Souboru díla F. X. Šaldy, v celkovém pořadí šesté, je přetiskem prvního vydání Souboru; opraveny byly jen tiskové chyby vydání předcházejícího.

Felix Vodička

Soubor díla F. X. Šaldy 2

Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich

● Duše a dílo / Podobizny a medailony

6. vydání (v Souboru díla F. X. Š. vydání druhé)

K tisku připravil Felix Vodička

5000 výtisků

V květnu 1950

Vytiskla Svoboda 2 v Praze

Cena brož. 60 Kčs, vaz. 80 Kčs

Nová snížená

cena Kčs 1335

London, 11th Nov. 1891

Dear Mr. ...

I have received your letter of the 10th inst. and am glad to hear that you are well. I am at present in the country and cannot write you more fully at present. I shall be in London again on the 15th inst. and will then be able to see you.

I am, dear Mr. ...

Yours faithfully,

...

...

...

...

...

Bedřich Václavek

Český listář

Poslední Václavkovo velké dílo, které vzniklo r. 1941, kdy autor byl hledán gestapem a žil v ilegality, znamená velký přínos pro všechny zájemce o českou literaturu. Obsahuje bohatý výběr českých listů od nejstaršího zachovaného listu z r. 1370 do r. 1920 s úvodní studií o české epistolografii. V knize najdeme v každém období nejen listy známých postav historických a literárních, nýbrž i projevy lidových autorů. V listáři najdeme tolik konkrétních odrazů kulturních a sociálních skutečností z různých dob a tolik hluboce lidských dokumentů (na př. z korespondence B. Němcové, K. Světlé a j.), že nám jeho četba jednak přiblíží významné osobnosti z různých období (Václavek zde rozlišuje dobu předhusitskou, hnutí husitské, dobu Jiřího z Poděbrad, Jednoty bratrské, zápasu reformace s humanismem, pobělohorskou, národního obrození do roku 1859 a dobu do r. 1920 s ukázkami listů F. X. Šaldy), jednak podá dokumentární svědectví o životě vůbec ve formě často mnohem hutnější a výraznější, než se najde v mnohém beletristickém díle. Úvodní studie, bibliografické údaje, poznámky a rejstříky zvyšují instruktivní hodnotu listáře. Vloženo 16 reprodukcí — faksimilií listů. Stran 452. Velký formát 21 × 31 cm. Brož. 250, váz. 305 Kčs. V ruční vazbě Rajmanově v igrafu 505 Kčs