FXŠ

Soubor díla F. X. Šaldy

12

Kritické projevy – 3

1896–1897

Melantrich

F. X. Šalda

Kritické projevy — 3

1896—1897

Třetí svazek „Kritických projevů“ F. X. Šaldy přináší úplný soubor jeho kritické a polemické tvorby z let 1896 a 1897, soubor nejen neobyčejně rozrostlý rozsahem, ale zvlášť závažný i svým významem. Je z doby, kdy po rozpadu České moderny Šalda v prudkých polemikách přispěl podstatně k názorovému a uměleckému tříbení svých literárních vrstevníků, a zároveň jako nejpoučenější z nich podrobil ve jménu nové tvorby revisi dílo starších, hlavně z generace lumírovské. Není snad jediného významnějšího jména a díla tehdejší naší literatury, kterého by se tu v nějaké souvislosti nedotkl; zásadní portréty jsou tu podány s překvapující jistotou a platností pro Šaldu téměř definitivní, u jiných opět vyhmátnuta problematika, k níž se napotom stále bude vracet kritikův zájem. Při tom se Šalda neomezuje jen na otázky literární, všímá si i dění obecně kulturního a zasahuje v pokrokovém smyslu i do dění politického. Je tedy soubor jeho projevů neodmyslitelný pramen pro poznání dějin nové české literatury. Ale vedle tohoto svého historického významu má význam i literárně theoretický, zabývajíc se mimo jiné i zásadními otázkami realistické estetiky.

~~Brož. 109, váz. 135 Kčs~~
1964 7 Kč
MELANTRICH

FXS

F. X. Šalda

Kritické projevy 3.

1896-1897

Melantrich

Obsah

1896

13 Emil Hennequin
24 Nové knihy kritické
38 Julius Zeyer: Tři legendy o krucifixu
59 Alexander Dumas syn
71 Jaroslav Kvapil: Bludička
82 Jaroslav Hilbert: Vina
90 Jaroslav Vrchlický: Písně poutníka
107 Moderní poesie historická
132 Jaroslav Vrchlický: Poslední sonety samotáře
144 M. A. Šimáček: Chamradina

•

156 Zasláno Času
157 Odpověď p. F. V. Krejčímu
164 Nové boje
167 Zasláno Času
168 Zasláno Času

1897

173 Jan Neruda: Zpěvy páteční
194 Karel Hlaváček: Pozdě k ránu

203 Eliška Krásnohorská: Rozpomínky
210 J. S. Machar: Boží bojovníci
215 Xaver Dvořák: Meditace; Sigismund Bouška: Pietas
230 Mladá hudební generace v Čechách
236 Svatopluk Čech: Modlitby k Neznámému
242 S. K. Neumann: Apostrofy hrdé a vášnivé
249 Antonín Sova: Vybouřené smutky
258 František Kvapil: Zpěvy knížecí
268 F. X. Svoboda: Literárně psychologická miniatura
272 Národní divadlo
F. X. Svoboda: Dědečku, dědečku! — I. Vojnović: Ekvinokce. — J. Ladecký: Dva světy — J. Zeyer: Doña Sanča — J. Vrchlický: Marie Calderonová — H. Ibsen: John Gabriel Borkman — J. Červenka: Opuštěný — Abel: Hřích — J. Kvapil: Princezna Pampeliška — J. Vrchlický: Láska a smrt.
312 Moderní drama německé
357 Pohled na novou českou literaturu
366 Vilém Mrštík: Pohádka máje
371 Jaroslav Vrchlický: Nové studie a podobizny
382 Maurice Maeterlinck: Aglavena a Selysetta
390 Jan Voborník: O poesii Julia Zeyera
401 F. M. Dostojevský: Dvojník — Nétička Nezvánova — Malinký hrdina
406 Viktor Dyk: A porta inferi
411 I. S. Turgeněv: Novina; Asja
419 Renesance — čeho?
433 Otokar Březina: Větry od Pólů
439 Růžena Svobodová: Ztroskotáno; Povídky; Přetížený klas
446 Josef Merhaut: Černá pole
449 K. V. Rais: Pantáta Bezoušek
456 Julius Zeyer: Dům u Tonoucí hvězdy
462 Renesanční sen

●

467 Pro memoria
468 Protest mladé inteligence
469 Zasláno Literárním listům
471 Poslední slovo pp. F. V. Krejčímu a J. Pelclovi
477 Fr. Herites: Návštěvy
479 E. a J. de Goncourt: Sestra Filomena
481 Jaroslav Kvapil: Memento
484 I. S. Turgeněv: Dým a různé povídky
486 Vilém Bitnar: Biblické rapsodie
488 Jonáš Lie: Nioba naší doby
490 K. Švanda ze Semčic: Bizarní povídky
493 Marcel Prévost: Julinčiny vdavky
494 Adolf Heyduk: Nové cigánské melodie; J. V. Sládek: V zimním slunci
497 Al. a V. Mrštíkové: Bavlnkovy ženy a jiné povídky
499 H. Uden: Sestupem
501 Jan Rokyta: Když se připozdívá
502 F. X. Jiřík: Obraz
503 František Sekanina: Za nocí chmurných i světlých; Karel Babánek: Vytržené listy
505 Nové svazky Sborníku světové poesie
511 Václav Kosmák: Nové obrázky z kukátka
513 F. B. Švejda: Rozstřiklé barvy
515 H. Uden: San Remo
516 Adolf Heyduk: Ptačí motivy; Sekerník
518 Josef Marek: Přítěž
519 J. J. Svátek: Kytice paprsků
521 Básnické spisy Karla Havlíčka

523 Poznámky vydavatelovy

1896

Emil Hennequin[1]

je snad nejmohutnější zjev v poslední generaci francouzské, která přišla po zolovském *naturalismu* a již charakterisuje odpor k němu, k jeho statistice, trpnosti, hromadnosti. V prvních letech literární dráhy žák a stoupenec *Zoly* a *Taina* odvrátil se záhy od nich, reagoval proti nim theorií své vědecké kritiky, celým svým pojetím umění, jež je v poslední příčině zcela zřetelně *dynamické* a *idealistické*. Kolem něho seskupil se záhy kruh moderních umělců *idealistických, symbolistických, moralistních* — kruh „Revue contemporaine" složený z Eduarda Roda, Sarrazina, Morice, Remacla a j. — jimž všem je společná reakčnost proti naturalismu a jimž do značné míry je Hennequin zakladatelem, typem, vzorem.

Hennequin byl současně *duch vědecký i umělecký*, a to v prolnutí tak důvěrném a celém, že mu lze těžko najíti příkladu. Čtenář této knihy pozná, jak přesné a hotové myšlenky, jak tvrdé poznatky tryskaly z něho v celé konkretné plnosti, názorně a dojmově v kyprých a svěžích formách a obrazech. Jeho kritiky — založené na tak pevných theoretických a systematických základech — jsou formou

1 - *Emil Hennequin* narodil se v Palermě z rodičů švýcarských 1859, zemřel 13. července 1888 v Samois u Fontainebleau utopiv se; studoval v Ženevě, byl pak novinářem v Paříži (v *Agence Havas*, v *Tempsu*, v *Débats*). Díla jeho jsou: překlad *Povídek Poeových* (1886); *La Critique scientifique* (1888); *Les Ecrivains francisés* (1889); *Quelques écrivains français* (1890); *Poèmes en prose* (nevyd.) a řada jiných studií, roztroušených po časopisech jako „Revue indépendante", „Revue artistique et littéraire", „Revue contemp[oraine]", „Revue de Genève" a j. Ze studií Hennequinovi věnovaných jmenuji Ern[est] Tissotovu *(Les évolutions de la critique française*, 1890) a Ant(oine) Bunandovu (*Petits Lundis*, 1890), obě dosti povrchní.

román, román ducha, zajímavější a napjatější než romány dobrodružství vnějších a hmotných. Ale jaký pevný, tuhý plán, jaká zákonná horská struktura pod těmito kypícími vonnými oblaky lesů!

Té nádherné umělecké knize „Spisovatelů ve Francii zdomácnělých" předcházelo *methodologické* theorema, odborná „Vědecká kritika", která podala plán, základ, systém vědecký, jež s větší menší úplností a přesností realisovala kniha přítomná.

Hennequin přísně tu odlišuje starší kritiku od nové, směr *pouze soudcovský*, jenž po jistém zákoníku vkusu rozdává hanu a chválu *(literární kritiku)*, od přesně *vědeckého*, který umělcovo dílo *popisuje, demonstruje* v ústrojí, vzniku i rozvoji, v jeho početí i životě za vyšším účelem sociologického studia, „jenž na díla umělecká hledí jako na *ukazatele* duše umělcův a národů" (Věd. kritika, 3). Methodě této *vědecké kritiky*, jež v naší době pozvolna začíná se ustavovati, jejímž předchůdcem byl *Sainte-Beuve* a nejvědomějším dosud představitelem *H. Taine* a již Hennequin chce nazývati estopsychologií, věnována je právě kniha „Vědecká kritika".

Estopsychologie stará se o dílo umělecké *ne samo v sobě* (to jest věcí estetiky a kritiky literární), nýbrž pouze *jako znak, příznak* širšího jevu, jako příznak *tvůrce* jeho, *čtenářů, doby, národa*. „Nemá za předmět nazírati dílo umělecké v jeho podstatě, cíli, rozvoji, v něm samém, nýbrž jedině s hlediska *vztahů*, jež *pojí* jeho zvláštnostik určitým zvláštnostem psychologickým a společenským, *pokud odhaluje určité duše;* estopsychologie je věda o díle uměleckém jako *příznaku*." (22.) Dílo umělecké není vyňato ze sledu jevů životních, nestojí mimo řetěz příčin a účinů, je také pouhým jeho článkem. A jakož je samo podmíněno jistými jevy, stejně zase podmiňuje jiné; mezi těmi a oněmi je *souvislost, nexus, vztah, poměr;* z jedněch lze usuzovati na druhé; jedny jsou dány druhými. Běží o to, tuto *vzájemnou sepjatost*, tuto *determinaci* vysloviti logickým typem, vědecky, t. j. *poznatkem obecným, zákonem*, který by objal každý jedinečný případ, který by seřadil *postup* těchto determinačních členů, jak z daného bodu (díla uměleckého) vysledovati ty poznatky, závěry na konečný bod (společnost, národ), jež jsou v něm implicite obsaženy.

Šetření této methody, toho poměru a vztahu, té determinace díla uměleckého, spisovatele, společnosti a národa je právě cíl Hennequinovy „Vědecké kritiky".

I. Vychází přirozeně od *uměleckého díla*, jež je dáno a jež má býti znakem určitých duší. To je nejprve třeba analysovati. Odtud otázka: co to je dílo umělecké? A Hennequin odpovídá ve smyslu theorie Herb. Spencera, vedle níž dílo umělecké je *hrou*, umělým prostředkem fiktivné emoce: dílo literární je soubor psaných znaků, určených působiti zvláštní emoce *fiktivné*, t. j. estetické. První věda tedy, již estopsychologie předpokládá, je *estetika* a první činnost estopsychologa *analysa estetická*.

„Kritik musí míti na zřeteli tento dvojitý problém: jaké jsou *emoce*, jež dílo toho onoho autora budí a *jakými prostředky* je vyvolává; *co* vyjadřuje ten neb onen autor a *jak* to vyjadřuje?" (30.)

První úkol tedy: rozpoznati počet, přirozenost a intensivnost estetických emocí a utříditi je.

Jak toho dovésti?

Jak může kritik utříditi emoce estetické?

Psychologie obecná odděluje estetické emoce od ostatních; rozdíl mezi nimi je ten, že *estetickým* emocím schází právě ten rys vlastní emocím *životním: rozkoš a bolest*. Estetické emoce jsou neutrálné, fiktivné: podražďují pouze, jsou provázeny velmi slabě tím ukazatelem bolesti a rozkoše, jenž je obsahovým jádrem emocí ostatních. „Umění tvoří v našich srdcích mohutný život *bez činu a bez bolesti*." (40.)

„Nezbývá tedy než jmenovati emoce *podle ideje*, k níž jsou v díle přidruženy. Takto budeme nuceni mluviti o emocích velikosti, tajemství, pravdy, hrůzy, zvědavosti, námahy, soustrázně, misantropie atd." (44.)

Ještě nesnadnější je úkol *změřiti intensivnost emoce*, vymeziti ji kvantitativně (cifrou).

Přes různé pokusy poslední „bude velmi nesnadno nalézti kdy *objektivnou* míru emocí působených uměleckým dílem" (46), poněvadž emoce jsou podstatně subjektivné, mění se dle povahy osoby vní-

mající; jedno a totéž dílo působí různě na různé lidi. *Kritik sám* tedy musí odhadnouti emoční hodnotu díla a opsati ji nedokonalými přívlastky. Hennequin doporučuje, aby „širokou měnnou četbou, jež by objala co nejvíce velikých literatur, opatřil si *průměrný typ* genru, jejž zkoumá" (30) a tímto průměrným abstraktním typem aby měřil dané dílo.

Z řečeného může se zdáti, že touto subjektivitou v základě je ohrožena *opravdu vědecká* kritika. Hennequin vyvrací tuto výtku. Neběží předně v estopsychologii o odhad kvantitativný, nýbrž *pouze kvalitativný*, neběží o to, oceniti intensitu emoce, nýbrž ji rozpoznati, označiti její druh (59) a zde se docílí snadno shody. Je pravda, že v estetice, z níž estopsychologie vychází, není možno měření cifrové, ale estopsychologii to nevadí, neboť „je-li nucena vycházeti z určitých úvah estetických, jsou to pouze předběžné předpoklady, jako ryzí fysika užívá zákonů mechaniky" (22). „A uvažte nadto, že všechny vědy jsou podrobeny porušnému vlivu osobního odhadu. Tento vliv nebude osudnější vědecké kritice, jakož nezabránil rozvoji fysiologie, jakož filosofie Kantova dokazujíc, že je nemožno poznati věci o sobě, nezarazila rozkvět věd přírodních" (61).

A druhý úkol: jest třeba determinovati *prostředky*, jimiž je dosaženo účinů (emocí); to je analysa *vnější formy* (slovníku, rytmu, skladby, techniky, stylu, obrazů) i *obsahu* (idejí, námětů, osob, míst, themat). A zde vědecká přesnost je možná; obecná psychologie a estetika poskytují k tomu dosti kladných základních poznatků.

II. Od díla uměleckého lze vzestoupiti k *duši tvůrce jeho*, mezi oběma je přímý vztah účinu a příčiny. Znám-li dokonale estetické zvláštnosti díla, mohu z nich usuzovati na zvláštnosti duševní organisace původcovy. To je účelem druhého stupně analysy, *analysy psychologické*, jejíž problém je tedy: definovati v *termínech vědeckých, totiž přesných*, duševní organisaci autora (66).

Tato psycholog[ická] analysa obmezí se podle Hennequina *na pouhé dílo umělce*, nebude (jak činil Taine) vykládati umělce *neurčitými hypothesami* ethnologie, dědičnosti, vlivu prostředí; analysa ta musí býti *individuálná*, právě *vědecky exaktná*. A analysa taková je

možna *z díla samého*, neboť dílo to je buď znakem schopností autorových (u umělců neuvědomělých) nebo výrazem ideálu jeho (u umělců uvědomělých, rozumujících, kteří takto jisté své schopnosti nazírají) nebo konečně přímo částí jejich duševního života.

Tato psycholog[ická] analysa musí vésti k poznatkům *určitým, vědeckým*, musí se vyhýbati zběžné charakteristice *pouze literární*, jak ji podali Taine a Bourget (84). Tak lze vystihnouti průměrné lidi, ale ne *individuum, výjimku, genia*, který se *zvláštními, jedinečnými změnami* odlišuje od obecného mechanismu. A právě o ně běží estopsychologii; „musí označiti *určitou* zvláštnost psychologickou, jež zase může býti vyjádřena jako *určitá změna* obecného mechanismu rozumového."

Analysa taková přispěje znamenitě i k rozvoji psychologie *obecné*, neboť „obdařuje vědu o duši novým postupem, jak ověřovati a vysledovati jevy duševní, tím že umožňuje studium hry zákonů psychologických u celé třídy bytostí nejvýše zajímavých, totiž geniů" (91).

III. Dílo umělecké není však pouze příznakem spisovatele, ono je také *znakem společnosti*, v níž tento spisovatel žil a jako lze od díla vzestoupiti ke spisovateli, tak zase od spisovatele lze vzestoupiti k *společnosti a národu*, jenž jej produkoval. Odtud třetí část analysy estopsychologické, *analysa sociologická*.

Taine snažil se první vysloviti vztah tento jako zákon, že v každém díle odráží se národní společnost soudobá, že dílo umělecké je vlastně *jejím* plodem, poněvadž *připodobuje* si autora hlavně z těchto tří příčin:

a) *dědičností*, tím, že je *téže rasy* se svými vrstevníky;

b) *přirozeným výběrem*, který nastupuje mezi umělci a schopnostmi umělce tím, že žije v určitém *prostředí společenském*, že sdílí jistý historický i sociální stav, je prolínán duchem časovým, ohýbá se podle rad a odměn okolí;

c) přímým vlivem *bydliště, krajiny* jej obklopující, jež formuje určitě buď ducha jeho nebo jeho rodiny nebo plemene.

Hennequin nepopírá působení těchto tří vlivů, jsou mu pravděpodobny; ale jsou to *pouhé hypothesy*, nedají se ověřiti a změřiti, nemohou býti methodou sociálního bádání.

Ad a) *Dědičnost* jistě působí, *ale ras čistých, stejnorodých není*, jsou odedávna smíseny, není žádných národních typů anthropologických a důsledně ne ani mravních. „Dopouští se hrubé chyby historické a politické, kdo věří v existenci *stálých a obecných* typů rozumových v národech, kteří vždycky byli složití a měnní" (102). Literatura národní je „literatura idiomatu a ne plemene" (102). Nelze mluviti o trvalosti charakterů plemenných v individuu, když není ani mravní podobnosti mezi rodiči a dětmi (104).

Ad b) Stejně je tomu s *vlivem společenského ústředí:* existuje, ale nelze ho vystihnouti. Je mnoho umělců — a právě největších — kteří bojovali proti okolí. Vliv prostředí, silný a nerozborný skoro v literaturách a společnostech *starých*, slábne, jak se společnosti rozvíjejí, rozrůzňují a tím uvolňují; individuálnost, originalita roste, jak se rozvíjí společnost a stejně tak hynou školy a tradice, *umělecká díla ztrácejí národní ráz.* Souhlas mezi dílem a společností se *menší*, jak společnost *roste.* Společnost rozkládá se v prostředí mnoho a různorodých (156).

Ad c) Ještě spornější je vztah odvislosti mezi umělcem a *bydlištěm jeho;* za dnešního stavu ethnografie nelze nic přesného v té příčině vysledovati.

Sociologie literární a umělecká musí se tedy zcela jinak ustrojiti. „Je třeba obrátiti se ne k umělci, ale k jeho *plodu*, vyšetřovati ne jeho *okolí*, ale *obdivovatele jeho děl*" (128); přímá čára, pevný vztah vede od umělce k jeho *obecenstvu*, které musí — má-li býti nadšeno jeho dílem — *míti duši, analogickou duši svého autora.* „Psychologii člověka, skupiny lidí, národa lze definovati *zvláštními rysy jich vkusu*, které souvisí s celou jich bytostí, s tím, čím jsou charakterem, myšlením, smysly" (129). Autor je *intelektuelný typ*, obdivovatelé, obecenstvo jeho jsou jeho *podobenci;* autor má schopnosti *tvůrčí*, obdivovatel *receptivné;* ale organisace duševní obou je v základních rysech stejná, ovšem *vyšší* u tvůrce a *nižší*, slabší u obdivovatele.

Jen tímto principem lze vyložiti *celé* literární dějiny, v základě i detailech, zejména všecko to, co nedovedla vyložiti Tainova theorie dědičnosti a prostředí. Shodou mezi obecenstvem a autory vykládají se rozmary úspěchu, vykládá se, proč někteří autoři, kteří předešli dobu, *musili čekati kolik století* na své obecenstvo, proč někteří byli pochopeni v *cizině, mimo své prostředí* a společnost; vykládá se i *vliv cizích* literatur, napodobení jich literaturami národů politicky a společensky neporušených; vykládá se i úspěch *nejrůznorodějších* knih v *téže* společnosti a době.

Z toho všeho plyne, že ne prostředí tvoří umělce, nýbrž naopak umělec prostředí, jak právě tvoří díla (156). Kolem umělce shluknou se obdivovatelé; „tento dav jej obklopuje, poněvadž jej vyjadřuje; střed síly je v umělci a ne v davu, či spíše střed síly je v abstraktním rázu podobnosti, jež může býti mezi umělcem a vrstevníky." *Literatura je výrazem společnosti a lze determinovati národ literaturou*, ale jinak, než jak rozuměl Taine: *„jest nutno připjati ne genie k národům, nýbrž podrobiti tyto oněm, nazírati národy v jich umělcích, obecenstvo v jeho idolech, hromadu v jejích vůdcích."* (161). „Řada děl oblíbených v nějaké dané skupině píše duchové dějiny této skupiny, *literatura vyjadřuje národ, ne že národ ji produkoval, nýbrž že ji přijal a jí se obdivoval, zalíbil si v ní a poznal se v ní.*"(162).

Proto dříve než lze souditi z díla na společnost, musíme určiti *skupinu*, v které je milováno a již tedy vyjadřuje, to *prostředí*, jež si stvořilo a *dobu*, po kterou tuto skupinu vyjadřuje; je třeba sledovati dílo v celém jeho životě, jak se narodilo v autorovi, jak odpoutáno od něho žilo pak v hromadě, jakou skupinu obecenstva k sobě přilákalo, jak stoupalo a klesalo v oblibě, jak se šířila nebo úžila skupina jeho obdivovatelů, jak žilo a zemřelo.

Jedině takovým způsobem napíší se přesné vědecké dějiny *vnitřní* vedle politických, společenských, hospodářských (163). Jen tak stvoří se skutečná *psychologie národů.* Hromady poznáme jen *skrze jich typy a v nich*, seskupíme-li je kolem nich, kolem jich velikých vůdců v říši činu nebo snu, vůdců válečných a politických nebo umělců. Jimi jsou vyjádřeny.

IV. To všecko vede k *nové theorii dějin*, kterou konstruuje Hennequin v kapitole „Kritika a dějiny." Hennequin obrací se proti theorii, jež podléhajíc demokratickým tendencím doby kladla těžiště dě-

jinného procesu *do hromad* a veliké individuum, reka, krále, vůdce, umělce pokládala jen za *pasivný výraz a prostředek* těchto hromad — theorie to po výtce statistická, která došla i v umění výrazu v *románu naturalistickém*, který vylučoval veliké lidi a mohutné duše, rozum, vůli, všecky aristokratické prvky života ve prospěch lidí malých, průměrných, nemocných, který povýšil hromady na reky. To je úplně zvrhlé a falešné podle Hennequina.

Každý historický děj je složen ze *dvou* prvků: *vůdce* a *masy;* první pojímá, tvoří, druhá vykonává, množí. Každé dílo (umělecké i politické) obsahuje tento *souhlas* duše vyšší a nižších podobenců; on je sama jeho podstata. Ze dvou prvků je složeno všecko dění společenské: *z individuace*, kterou se náhle ze tmy vztyčí jedinec, genius, rek, tvůrce nového života, a *z napodobení*, jímž se přidruží k tomuto ideálnému typu jeho nižší podobenci (hromada), kteří realisují sen a pojetí tvůrce jedince (193).

Theorie Hennequinova stýká se tu s theorií *Gabriela Tarda (Les Lois de l'imitation; La logique sociale)*, jenž vedle *činného* principu *objevů* klade *trpný*, statistický, *napodobení* a souhlasně s ním pojímá také typ každého rozvoje jako *vibraci a konsonanci*, z nichž první tvoří, druhá množí.

Nelze rozlišovati reka a hromadu; přímé pouto vede od prvního k druhé; vztah jejich je jako *formy a substance* u Aristotela; individuum hněte, připodobuje si látku, šíří se jí, sděluje se jí, roste jí.

„Každý vztah lidský, hlavně každá činnost je tedy sugesce" (198). Hrdina pronikne svou duší, vůlí do duší lidí jiných, podrobí si je, užije jich jako prostředků k jistému cíli. Dějiny národa jsou právě dějinami sugescí, popisem životných vln, které tryskají z jistých středů, reků, individuí, geniů a zaplavují, podrobují si hromady.

To platí o dějinách obecných (politických) i uměleckých. Obojí jsou dějiny přilnutí hromad k rekům; v prvním případě k mužům činů (přilnutí, obdiv činný), v druhém k mužům snů (obdiv trpný).

Obě tato přilnutí (činné a trpné) se však *vylučují*. Emoce estetická, trpná, fiktivná ochromuje člověka, zněžňuje a zeslabuje jej; spokojuje se rozkošnickou fiktivnou hrou stínů, odvyká tvrdé *realitě, činům, napětím vůle* (201, 204): sen zabíjí čin.

Státy, v nichž rozvinulo se krajně umění, státy literátů a diletantů, klesají politicky; umění je *příčinou dekadence útvarů hromadných, států, národů*. Zároveň však a stejně příčinou *zjemnění mravů, soucitu a blahovolnosti společenské*. Člověk, který dovede chvěti se fiktivnou bolestí, který v uměleckém díle cítí se svým bližním, nebude krutý v životě reálném. „Tímto způsobem umění zjemňuje mravy a zároveň zeslabuje vlastenectví, pouto národnostní" (206), podporuje širší lidskou solidárnost přes hranice a pouta přírody a krve.

Tím spadá umění pod *morálku společenskou;* vedle odhadu estetického je i předmětem *hygieny společenské* (209). Estopsychologie prochází celou cestou, od stanice první (estetiky) k poslední (ethice národní). Estopsychologie je *tak synthesou věd o životě*, stojí na *vrcholu anthropologie* (211). V ní stýká se a kříží studium *individua i bytosti společenské;* v povýšených jedincích, množitelích života a zakladatelích hromad, studuje hromady společenské; obrazy geniů a jich skupin „mohou se pokládati za nejvyšší a nejstručnější zhuštění poznatků anthropologických, jež lze dnes provésti." (213).

Estopsychologií bude řešena celá řada hypothes psychologických a sociologických (dědičnosti, vlivu prostředí atd.); posune rozvoj estetiky a psychologie, které poskytne poznání lidí geniálních a výjimečných, a hlavně založí vědu, „jež až dotud existovala jen jménem: *psychologii národů*" (220). Jí řešena bude definitivně otázka vztahů mezi uměním a mravností; ona nejlépe může vytknouti zákony platné pro člověka společenského (223).

V. Po analyse, jejíž tři stupně: estetický, psychologický a sociologický jsem právě nastínil (I—III), přejde kritik k *synthese*, která má za účel „restaurovati dílo a lidi v jejich *celkové jednotě*, ve hře přírodních a společenských sil, jež je tvoří, jimi hýbají a je zarážejí" (166). Je to činnost *podstatně umělecká*. Kritik, který dílo rozložil v jeho prvky, musí je složiti a oživiti před čtenářem, aby ten *zcela konkretně a citově, uměleckou ilusí* mohl procítiti jeho život. Kritik musí podati ilusi jeho života, odhaliti dílo umělecké působící v duši lidskou a stříkající ty teplé vonné vlny emocí (167), šířící ten magnetický porobný proud. To je úkol *hodnotné umělecké deskripce*, to je úkol *estetické syntese*.

Po ní *synthesa psychologická* vztyčí zase stejně konkretně a hmatavě před čtenářem umělce živého a dýchajícího, bojujícího a trpícího — podá celou *životopisnou* jeho *synthesu*, uměleckou, teplou, šťavnatou podobu životní od mládí po smrt, galerii podobizen, jak činili již Sainte-Beuve a Taine (177).

Téhož oživení musí se dostati *skupině podobenců, přívrženců* autora, hromadě jeho. To je cílem *synthesy sociologické*, která musí úplně vyvolati a vzkřísiti zašlé generace, oživiti jejich hromady širokým dechem, zapálit jejich hruď, rozsvítiti oči, zachytiti tekutými barvami v širých freskách celý jejich byt sociální, jak se o to již pokusil *Taine* nebo *Flaubert* (181, 182).

Taková je methoda a theorie vědecké kritiky Hennequinovy, takový plán, taková kostra těch vonných, sytých, vysoce vědeckých i uměleckých essayí, jež tvoří tuto knihu.

Studie ty jsou ve všem všudy *deterministické, příznačné, formové.* Umění determinuje tu vědu, věda umění. Umění, jak nesmírně mnoho umění je v této knize, o kolik více než v celém díle i dobrých umělců a básníků z profese. Hennequin srovnával kdysi ve „Vědecké kritice" figury, jež má vztýčiti estopsycholog, *s figurami románovými.* „Kdož nepochopí, že lidské figury takto odhalené budou vyšší než nejlepší kresby fiktivných osob v románech a dramatech?" (214).

Příznačná, deterministická do posledního bodu je tato kniha Hennequinovi, svému tvůrci a básníku. Stylem *skutečným*, svým a hotovým, naprosto nic *rétorickým*, ale zcela plastickým, příznačným, který nevypráví jen o předmětech, ale typisuje a symbolisuje je *zcela sugestivně a konkretně*, stylem novým, násilným, širým a vítězným — který i modernějším Francouzům jako Tissotovi je „fantastický a skoro šílený" (Les évolutions de la critique française 344), bizarnější a umělejší než Goncourtův a Verlainův, plný neologismů, archaismů všech věků, technických termínů všech věd, plný „poklesků" proti francouzské gramatice a skladbě, visionářský a „nenárodní" — podal tento duch širou a majestátní ideu své hudební světové stavby, svého královského paláce snu, matematického, symbolického, zákonného v poměrech a hudebního v znásobněných nápovědech, odrazech a tuchách, křišťálového, chladného, přísného a ve zpívané, sněžné architektuře nejbližšího lhostejné a slavné přírodě.

Přeložiti, zachytiti, vystihnouti *právě tak příznačně* tento styl, přeložiti Hennequina právě tak *stylově* bylo by bývalo mojí žádostí, kdyby nebylo vnějšího tlaku, který — zvláště v první půli překladu — vymohl si nejednu koncesi.

Hennequin je, myslím, z duchů, k nimž se generace vracejí. Příští bude v tom snad šťastnější.

Praha, v únoru 1896

Nové knihy kritické

(*Bernard Lazare*, Figures contemporaines; Ceux d'Aujourdhui, Ceux de Demain, Paříž, Pessin, 1895. — *Georges Pellissier*, Nouveaux Essais de littérature contemporaine, Paříž, Lecène Oudin, 1895).

Bernard Lazare je z nejmladší generace francouzské, a to znamená nejprve naprostý odpor k *naturalismu zolovskému*, proti malbě okolí, proti hromadění dokumentů, proti pouhému plochému pozorování; je z nejmladší generace, a to znamená dnes také odpor k *diletantismu* mravnímu, k shovívavé benevolenci ku všemu, ke snaze pochopiti všecko. Naopak: určitou rozhodnost, pevnou, příkrou bojovnou tvrdost určitého přesvědčení, určitých idejí, nesnášenlivost žádá dnes tato mladá generace. Se vším se shodovat, všecko uznávat, všemu přiznávat právo k životu — to jest jí zbabělost, únava stáří. Odtud tedy odpor proti *salonní psychologii*, vtipným bonmotům jako: všecko pochopit je všecko odpustit. *Rozhodný individualismus* dýše z knihy Lazarovy na každé stránce: měj odvahu být sebou samým, buď tvrdým, krystalisuj se! A odtud ta přízeň ke spisovatelům, kteří nad pochopení staví bojovnost, kteří jsou a chtějí býti krajně určitými, kteří odporují svému okolí, kteří je úmyslně dráždí; odtud přízeň k idealistům, mystikům, mágům, kteří měli odvahu odvrátit se od přítomnosti, udeřit ji do tváře, zbodat ji ostruhami své ironie. Nenávist ke vší pasivitě, účast se vším, co bodá a nabádá k životu, k běhu, k útěku z kalné stagnace dneška.

Autor opatřil knihu zajímavou *předmluvou*, kde vykládá právo kritikovo na *nenávist* a *lásku* a krutě mrská jako blud a lenost tak zv. *objektivnost*. Překládám celou tu partii, poněvadž výborně ilustruje duševní nazírání mládeže nejen francouzské, ale tak skoro světové vůbec.

„. . . a shledávám velmi oprávněno, že dal jsem se vésti obdivem, sympatií a často, velmi často nenávistí.

Lidé obecně afektují, že nechápou tohoto citu, nebo spíše rozhořčují se, když se s otevřeností objeví a když ten, kdo jej prociťuje, nepřikrývá ho pokryteckým závojem konvence. Zdá se, že lidé přiznávají kritikovi naprosté právo na poslední a nejnižší stupeň lichot, ale ne práva, pozvednouti se k útoku neb alespoň k prudké kritice.

Nenávist je však v literatuře jako v politice, jako v umění vášní prvého řádu a nevyhnutelnou; kdo neumí nenáviděti, nedovede milovati, co jest mu krásným. Někteří soudí, že bychom se měli obmeziti v životě na dílo lásky; ano, ale toho díla není, nestojí-li vedle něho dílo nenávisti; nelze stavět, neumíte-li bořit.

Avšak dobré duše upírají kritiku právo nenáviděti a hlavně právo projeviti svou nenávist. To vyplývá z té ideje, že kritik má býti nestranný troup, což vede k principielnímu předpokladu, že jest jediný a nepromlčitelný zákoník literatury a umění. Jest vytknouti, že jsou často revolucionářští umělci, kteří pojímají takto kritiku jako nestrannou z povinnosti. Ve skutečnosti je však jen jedna kritika, jen jeden způsob, jak kritisovati, a proto tyto všecky obecné předpisy jsou špatné.

Kritiky lze zhruba rozděliti ve čtyři veliké třídy: na kritiky špatné, subjektivné, historické, dogmatické (je dobře poznamenati, že kritikové tří posledních tříd mohou stejně náležeti do prvé, o níž tu nemluvím).

Kritik subjektivný obmezí se na to, že parafrasuje díla, o nichž mluví, a vysloví reakci, jakou na něj působila. Jules Janin byl vzorem těchto kritiků.

Kritik historický ukládá si, aby vyšetřil, „jaké podmínky plemenné, doby a ústředí“ byly nutny, aby stvořily tu či onou metafysickou soustavu, drama, román; jaké jsou slovem zákony, jež spravují literární a uměleckou tvorbu. Taine v *Dějinách angl. písemnictví* postavil vzor této kritiky, která došla tak k jistému estetickému fatalismu, poněvadž zanedbala jedince a neustálý jeho odpor proti prostředí a době, z níž uniká, jak řekl Emerson, „věrností k ideám obecným“.

Kritik dogmatický je ten, kdo utvořiv si o světě, lidech, umění ná-

zory metafysické a logické, jež rád uvede v soustavu, utřídí díla podle zákoníku, jejž postavil, a soudí je pak dle toho, blíží-li či vzdalují-li se mu. K této kategorii kritické chci se připojiti a o ní chci více pověděti, určiti její úkol, činy a funkci.

Jestli kritik dogmatik nechce realisovati své ideje, není-li ani filosof ani básník, obmezuje-li se na pouhé kritisování, je prostě nechápavcem, jenž nedovede chutnati některé věci a tvrdě odmítá každý umělecký projev odporující souboru jeho doktrin. Tak činili kdysi stoupenci doktrin Aristotelových a dnes ti, kdo soudí, že XVII. stol. dalo nám ve všem všudy vzory, jichž oddáliti se je zhoubno.

Je-li však dogmatik umělcem, přetvoří se jeho kritika v neustálou polemiku, jež dá právo pokládati ji nejen za nepochopení, ale i krutost. Barbey d'Aurevilly, Emil Zola, abych uvedl lidi nepodobné si, byli kritiky dogmatiky.

Věru umělec, básník, spisovatel opravdu hodný toho jména žije ideami. Neukládá je jen prostě do díla, stávají se podstatnou částí jeho samého; jsou to síly, jež podmiňují jeho bytí, jež jsou nutny k jeho dokonalé harmonii. Tyto ideje musí pečlivě zachovávati, musí bdíti nad jich rozpukem, zabrániti jich zhynu nebo i jen jich klesání . . . Každá bytost, jež žije idejemi, musí dbáti, aby rostla v ní energie zachovávající tyto ideje, musí za ně zápasiti, laditi je s idejemi jinými, jim harmonickými, brániti jich před idejemi nepřátelskými a proto musí pěstovati nenávist odpůrce.

A tak kritisuje-li takový duch, bude musit bojovati. Lidé budou mu rytíři podstat spřízněných nebo nepřátelských jeho vlastní podstatě; jedinec zmizí za ideou, již ztělesňuje . . . Snad namítne se takovému kritikovi, že není shovívavý ke svým bližním, že postrádá božské a nutné dobroty; tato výtka byla však činěna mnoha theologům, mnoha filosofům, lidem sladkým, shovívavým, soucitným ke svým bližním právě jako tvrdým k sobě, a to jen proto, že byli neustupnými ideology a pevnými logiky. Nelze přece Plotina na př. nebo sv. Irenea zavazovati k laskavosti vůči gnostikům, kteří byli nepřáteli jejich metafysiky nebo jejich víry, poněvadž ta metafysika a ta víra byla nevyhnutelna jim k jich mravnímu bytí.

Vím, že někteří pokusili se zladiti věci kontradiktorické. Krása je všude, praví; buďte širocí, shovívaví, soucitní a naleznete ji. Co nazýváte krásou? mohli bychom se tázat, a byli by v nesnázi s odpovědí a dali-li by ji, uvidělo by se, že krása není ve všem. Je-li někomu krása realisována ve *Fédonu* a *Eneidě*, v Aischylovu *Prometheu* a v *Hamletu*, nemůže přiznati ji románu realistickému nebo světáckému, hrubému vaudevillu nebo necudné operetě. Málo záleží na tom, je-li román, vaudeville neb opereta bezvadně sdělána podle pravidel kánonu, jenž byl zpředu postaven, poněvadž zamítáme sám ten kánon. Tento kánon musíme porážet, odporuje-li naší myšlénce, a musíme zavrhnouti každé dílo, jež se pod něj staví, poněvadž nám škodí a nás hubí, poněvadž působí na našeho ducha jako jed na naše vnitřnosti.

A proto nenávist je dobrá: zachraňuje a očisťuje, plodí a nese opravdovou lásku. Kdybychom nežili v době, kdy duch i srdce scvrkly, v době zbahnění, mravního strachu, kdyby duchová statečnost nebyla nahražena odvahou zuřivce, kdyby lidé nežili z malých ústupků a veliké zbabělosti — podobné pravdy nemusily by se hlásati." —

Kniha Lazarova obsahuje *padesát* podobizen soudobých literátů francouzských, seskupených vždy dva a dva do *páru:* jeden člověk „*dneška*", druhý „*zítřka*", jak praví Lazare. Seskupením tím získal autor nový charakterisační prostředek a vytěžil z něho několik zajímavých duchaplných ironických point.

Jsou to literární podobizny vesměs malého objemu, stěsnané na 3, 4 až 5 stránek, ale přitom neobyčejně výrazné, reliefní, zhuštěné. Nemusíte souhlasit ve všem s autorem, abyste plně si uvědomili toto jeho charakterisační umění; všecko je neobyčejně určité, rozhodné a syté, pod vším cítíte určitou doktrinu autorovu, určité nazírání na život a svět, pevně vymezenou vlastní posici; odtud determinace jejího spisovatele vypadla tak plně a sytě. Je tu několik podobizen zvláště jemně prolnutých a ostře vystižených, ostřeji, než jsme poznali v essayích desetkráte i dvacetkráte objemnějších. Mnoho nového světla vrhnul autor do dnešního chaosu francouzské nové literatury. Mnoho starých i nových soudů převrací a i když nemá pravdu, vždycky ji ukazuje a směřuje k ní alespoň.

Kniha jeho předpokládá ovšem důkladnou znalost děl dotyčných autorů nových směrů a bitev; tím teprve stává se zajímavou, *dokumentární* pro literární dějiny. Lazare není ve svých studiích osamocen, mnoho má společného s posledním stadiem mladé generace francouzské. Tak hned ten vášnivý odpor k *Zolovi* a *Daudetovi*, kteří ústupkovali, k *Lemaîtrovi*, který nedobyl si úspěchu opravdu dost přímo a čestně, k novokřesťanskému křídlu *Melchiorovi de Vogüé* a *Paulu Desjardinsovi*, které odporuje autorovu individualismu; to všecko je příznačné pro poslední rozvojový moment, ilustruje výborně jeho složky psychologické a filosofické a má cenu literárně dějepisných dokladů. —

Nakonec podávám v překladu několik podobizen literátův i u nás známých z překladů, nebo jimž sem tam věnována byla již obšírnější pozornost v naší kritice.

Nejprve moderního „*egotistu*", básníka, novináře, poslance a dnes bohatě ženatého *Maurice Barrèsa*, spisovatele velmi subtilního a přitom úspěchu módního, který v nejednom směru podává diagnosu jednoho křídla literárního, toho, jež vzdalo se nadobro umění pro umění a šlo až do politiky. V knize Lazarově má pendant v turánském romantikovi, pathetickém a divadelním revolucionáři *Jeanu Richepinovi*, i u nás známém.

Maurice Barrès

Kdyby někdo byl řekl Turánci[1], že bude míti za syna poslance Filipa, přítele Bereniky a familiárního se svou zahradou[2], Turánec byl by tomu nevěřil. Ale mýlil by se, neboť mají tytéž předky: smutného René, žalostného Adolfa a melancholického Obermanna[3]. Ale jsou různé způsoby, jak chápati své předky a odvozovati se od nich: Maurice Barrès nám to pěkně ukázal.

Jean Richepin projevoval své *já*, Barrès přemítal o něm — a to je

1 - Richepinovi

2 - Narážky na Barrèsa, zejm. na jeho knihu *Jardin de Bérénice*.

3 - Figury z románů Chateaubrianda, Benj. Constanta a Sénancourta.

to, co rozlišuje jich dva *egotismy*[1]: egotismus plastický a egotismus odtažitý a praktický. Richepin nám ukázal, co byli naši otcové, Barrès nám dává uhádnouti, co budou naše děti. Pro ně napsal již bibli dokonalého mladíka, mladíka hubeného a ctižádostivého, a všechna ta drobotina budoucnosti má ve svých knihovnách Pojednání o vzdělávání svého *já* a Rukověť dokonalého zahradníka sebe sama. Z těchto jemných stránek učí se obtížnému umění, jak se oškrabat, jak se ořezat, a novému prostředku, jak se někam dostat.

Maurice Barrés měl a má ještě velikou ctnost: zná sebe sama. Je to vybraný metafysik, ale prostřední obrazotvorce. Jsa obratným logikem, maje rozum ostrý a živý, ví o svých ctnostech, zná své slabiny. Je příliš bystrý, aby se byl vrhnul na marné pokusy, jež by ukázaly jiným, jak nestačí nic nalézat, a tak řekl si nepochybně, že je lépe rozsekávati své vlastní já, než špatně malovati já jiných. Z nutnosti stal se egotistou, vyrozumoval se za psychologa.

Pokusil se, aby zaujal svět svým já, i poslal je, aby bylo milé a svůdné, na letní byt na čas k Ernestu Renanovi[2]. Pokus byl nebezpečný, nejprve pro pořekadlo: já je hodno nenávisti, a pak, že hotovitelé elegií unavili nás výklady osobními. Barrès dovedl překonati předsudek, vyhnouti se pisčině a napsal knihy, jež probudily naši zvědavost, i když nezískaly naši sympatii.

A to proto, že jeho já není obyčejné a obsahuje-li i vlastnosti běžné, jsou tu přepjaty, zbytněny. Jeho filosofie není výjimečná, je běžná, ale velmi praktická, mocně urovnaná a obrácená k cíli positivnímu. Světem barbarů hledá si Barrès *štěstí* a poněvadž pochopil, že štěstí *není ve snu*, ale ve statcích vnějších, hlásá úzkostným lidem dneška, aby se utekli „do pevné neodvislosti hmotné". Peripatétická to a velmi moderní filosofie, jež současně uspokojuje duši Aristotelovu i nebožtíka Guizota[3], jímavá to filosofie měšťácká, praktická a doktri-

1 - Nauka, že *já* je středem názoru světového.

2 - Je skutečně epigonem Renanovým.

3 - Naráží se na známý výrok jeho o socialismu: každý z vás může zbohatnout, může se státi měšťanem!

nářská, která dovede snadno svésti smutné mladíky, kteří chtějí dáti životu cíl.

A tuto filosofii Filip stoik, přítel Senekův, od něhož se liší pouze v té podružné otázce o opovrhování bohatstvím, Filip velmi dobře dovodil ve svých kouzelných, jasných a určitých knihách, v nichž se zrcadlí *já* Barrèsovo, pro něž zapomínáme na *já* Turáncovo, ale jehož bychom mohli snad i litovati.

Velmi správný a sympatický medailon věnován je *J. H. Rosnymu*, jménu, jehož bychom si měli konečně již u nás všimnout. Je to duch i umělec venkoncem vážný a hluboký, neobyčejného umění charakterového, dnes největší romanopisec francouzský. Není módní, není ani novokatolík ani mystik, ve svých dílech opírá se o *vědu*, o *fakta*, o *zákony* společenské i mravní, jež ne pedanticky a suše odvozuje, nýbrž jimiž *rytmuje* v mohutnou lyriku tok svých *širých hromadných románů opravdu společenských*. Nezlomil s realismem úplně, ví a hlásá, že *pozorování, fakta, skutečnost* musí býti *základem* každého umění, že *jen z nich* lze jako z pevné půdy vzletět k citovým i ideovým oblakům; nezlomil s realismem — a odtud u jisté části generace francouzské snaha jej umlčeti.

Dříve, jak vytýká Lazare, byla řeč jeho příliš těžká, barokní, pedantická *vědeckými výrazy a obrazy;* dnes jasní se a hřeje vlídným básnickým sluncem.

„V dnešní literatuře má místo jediné, a chcete-li mu nalézt příbuzných, jsou to Tolstoj a Dostojevský, jichž je nutno vzpomenouti. Jako první oživuje svá díla idejemi obecnými; jako druhý oduševňuje je melancholickým soucitem a širým bratrstvím.

Stará se více o nauky, než o anekdoty, je méně vypravovatelem jako filosofem, moralistou spíše než umělcem, ač i jím je ve velmi vysokém stupni. U něho zapomínáme na módní romanopisce i na ty, kteří si přivážejí své osoby z Londýna; uhaduje román, jenž se připravuje, jenž bude společenský i literární, v němž bude i sen i realita, román, jenž nás zbaví cizoložstev a vášnivých dramat, protipřirozených lásek i lehkých dobrodružství.

A tak J. H. Rosny bude míti tu skutečnou slávu, že byl předchůdcem. O kolika spisovatelích bude lze říci podobné? O málo zajisté“ . . .

Idealistickému novoplatonikovi, mágovi *Péladanovi*, básníku „Latinské dekadence“, vytýká Lazare honbu za módností — snobismus, která způsobila, že mluví se o něm jako [o] sektáři a přehlíží se jeho činnost básnická.

„A to je veliká nespravedlnost, neboť přes své výstřednosti zvláštní a vyrozumované Josephin Péladan je z nejzajímavějších a nejosobitějších umělců soudobých. Jako myslitel i spisovatel je jedním z těch vzácných, kdož dovedli býti původními; hluboký psycholog, obratný analytik dovedl vyvolati a stvořiti typy; lyrický prozatér byl z prvních, kdož potírali naturalismus a hlásali jeho estetickou chudobu; myslivý polemik byl nadšen vždycky nesrovnatelnou vroucností bořivou a satirickou. Jako romanopisec, filosof, estetik není nijak průměrný a i když je leckdy snobem,[1] zůstává snobem povýšeným.“

Kritik „Revue de deux Mondes“, doktrinářský *Ferdinand Brunetière*, který kdysi byl mládeží na smrt nenáviděn, poněvadž bil do naturalismu (*Le roman naturaliste*, 1886) a hlásal návrat k národnímu idealismu XVII. věku, je dnes mládeží, ne-li milován, alespoň chápán a ceněn. Jak se mění časy!

„Brunetière je vzorem lidí krátkozrakých a tvrdohlavých a má často odvahu býka, jenž se vrhá na červený hadr, ale jeho slepost není obmyslná a jeho tvrdohlavost je bezelstná. Brunetière je kritik *poctivě zpátečnický;* miluji jej proto více než ty, kdož jsou falešně novotářští.

Tato poctivost učinila z něho nejlepšího pedagoga a hlavně nejúctyhodnějšího. Brunetière věří v poslání kritiky, což je zastaralé, ale věří také ve své povinnosti, zač nelze jej dosti chváliti. Jeho svědomitost jej zahubila, poněvadž jeho rozum byl obmezený. Chtěl studovati rozvoj písemnictví, což bylo výborné; ale zarazil se na cestě

1 - Snob — slovo anglické od Thackeraye běžné — označuje lidi ješitné, po módě se opičící.

a ztratil poznání času. Podobá se hodináři, dobrému dělníku, který studuje kolečka hodinek a zapomene, že tento stroj má jít. Brunetière zarazil své časové kývadlo na XVII. věku, *velikém věku.*

— — — — — — — — — — —

V tomto věku revolucionářů je Brunetière konservativcem; pokládá se tak trochu za ceremonáře jazyka francouzského i za jeho ochránce. Aby jej bránil, obrňuje svůj sloh nedobytnými baštami a skládá svou nejnepatrnější knihu obnoveným uměním Vaubanovým.[1]

Tato methoda je snad energičtější než bezpečnější, ale vyžaduje pozornosti a ne-li sympatie, alespoň úcty. A tak je tomu s Brunetièrem. Je-li jeho estetický smysl pochybný, má-li ve zvyku libovolným sáhem měřiti díla různého řádu, věří-li v literární genry, v období literární, ve vrchol a úpadek písemnictví — věří tomu s horlivostí čestného člověka, jenž není tak obratný, aby se mýlil napolo."

Velice ironická, jiskřivá přímo vtipem je kapitola věnovaná *Lemaîtrovi*, který podle autora marně se snažil skrýti pod rozmarným tónem literárního dandyho a diletanta pedantismus profesorský; chtěl, aby se zdálo, že všecko chápe, že nemá předsudků; chtěl býti obratným, aby zakryl přirozenou těžkopádnost svou. „Afektuje dandysmus, jejž často mísí se snobismem, ale bez úmyslu, neboť je velmi lstný a zároveň velmi naivní. Leká se vznětu, poněvadž myslí, že je vulgární, a oddává se pochybnosti; i v tom vyšel již z módy a chytá se mód zapomenutých, poněvadž nemůže asi nalézt nových. V kritice varoval se Lemaître dogmatismu. Nazval Brunetièra „Nisardem méně milým a méně elegantním" a nechtěl sám zasloužiti si této výčitky; ostatně o eleganci stará se více než o poctivost a miluje zajisté více tlachavé salony než katedru profesorskou. Petr Schlemihl ztratil svůj stín, Lemaître jej však nikdy neměl, ale chytřejší než ten smutný Němec chytal stín jiných. Byl parnasistou, když bylo dobře jím býti; ironickým, když to bylo dobrým tónem. Se stejnou rozmarností vidím,

1 - Francouzský stavitel pevností XVII. věku.

jak se stává hořce sentimentálním a namáhavě mystickým. Snad bude jednoho dne symbolistou nebo egotistou, i anarchistou, poručí-li mu to vkus obecenstva nebo jeho zájem, neboť Lemaître je milencem úspěchu, advokátem vyhraných pří, bije do vrat, jež jsou otevřena, a dovede s odvahou pronášet své názory, když již nejsou naprosto odvážnými."

Kritik, básník, novelista *Anatole France* byl Lazarovi záminkou, aby napsal jemnou analysu diletantismu, který je chorobou dneška a o němž již i u nás mnoho bylo psáno. Je to snad nejzdařilejší číslo této knihy. France je znám dnes u nás z řady prací beletristických, může tedy i širší obecenstvo vývody Lazarovy do jisté míry kontrolovat.

„Anatole France je synem Renanovým, jehož opicí je Lemaître. Je to spisovatel delikátní a zvrhlý, ironický i sentimentální, nekonečně pověrčivý i pochybovačný, plný rozmaru a pružnosti. Je ducha hybného, rozumu spíše širokého než hlubokého, dovede s uměním kroužiti kolem všech věcí, ale neproniká nikdy ke dnu. Jeho mozek je plný nářadí, ale nářadí to je v neladu, a má-li ideje, nedovede je srovnati.

Je to zvláštní povaha. Zná rytmus tvarů, ale nezná soulad podstat; je dobrý parnasista a prostřední filosof, napsal roztomilé povídky a nedovedl nikdy složiti knihu. Je přesný v detailech, rozptýlený vcelku, velmi jasný i zmatený, zároveň přesný i obojetný a jako pudl Faustův jde k cíli rýsuje kruhy soustředné.

Kdysi dělal kritiku[1] s více diletantismem než přesvědčením, s více fantasií než upřímností, ale vždycky s mnoha uměním. V tomto vážném zaměstnání, jež vykonával v deníku *Tempsu*, vyšetřoval díla svých vrstevníků se stejnou zlovolností jako lhostejností. Jakož se milkoval stále s minulostí, zapomínal pro ni přítomnost a obratně vykládal o Kadmovi, když bouřná mládež žádala si rad v přítomnosti.

Anatole France ostatně vždycky všecko vzdělával na polovic: je na

1 - La vie littéraire, 4 sv. (Paříž, Calman Lévy).

polovic theoretik, kritik a filosof, neboť tento básník, jenž úzkostně šetří pravidel, je naprosto nerozhodný moralista, naprosto neuklidněný metafysik.

Je nervosní a dojmům přístupný; obrací se po větru, jak vane, a často jeho dojmovost se přeměňuje ve zvláštní ctnost připodobení si všeho. A tak často skládá jen důvtipné mosaiky. Je nade všecko nesouvislý rétor, nejnestálejší sofista.

Podědil duši úpadkových Řeků, kteří uměli ozdobit pravdu, nalíčit lež a žíti z obou dvou. V literatuře hraje úlohu zpěváka ze Sixtiny: má jeho čistý hlas a nerozhodnost. Posloucháme jej bez nechuti; svádí, ale vnuká více zájmu než obdivu. Sladký i bázlivý je tento klidný člověk, který svůj klid klade nad své přesvědčení, jeden z lidí, jež by víra nějaká tísnila a jež bázeň učinila shovívavými. Odtud nerozhodnost Anatola France. Neví nikdy, které přechodné principy poskytnou mu více klidu. Je jako všichni skeptikové, chybí mu ta jistota, jež pomáhá k míru. A proto nemiluje rozhodnost. Leká se názorů příliš přesných a nevrhá-li se na ně útokem z opatrnosti, dovede se jim vyhnouti z rozumu."

Octave Mirbeau, kritik i romanopisec, u nás naprosto neznámý, měl veliký vliv na rozvoj mladší literatury francouzské. Je z nejlepších umělců francouzských, krutý a hořký analytik duší zlomených a pošlapaných společností, lyrik muky a žluče. Vliv jeho a význam vyložil výmluvně Lazare:

„Romanopisec, kritik umění i mravů, chronikář a essayista, estetik a povídkář *Octave Mirbeau* je vždycky a především *vzbouřenec*. A soudím, že těchto citů vzpoury nenabyl ani v životě; zajisté rozvinuly se v něm, když viděl sprostý hnus, nespravedlnost a krutost lidí a zákonů — ale narodil se již takový, přinesl si již na svět pud vzpoury.

Nikdy asi snadno nepřijímal profesorské ideové soustavy, které ctihodní a obmezení vychovatelé vlévají jako lidumil Dickensův do mladých mozků, jež jsou jim vydány. Nepřijímal také s větší chutí běžné formulky, jež se lacino prodávají učelivým mladíkům, aby mohli výlučně žíti z prospěchů, jež umějí propůjčovati lidé vládnoucí, a tak nelze jej počítati mezi podpory společnosti.

Bojím se opravdu, že nikdy nedají jako cenu ve školách jeho *Kalvarii* nebo *Šebastiána Rocha*, neboť jsou to díla velmi nebezpečná a podezřelá, že by mohla odvrátiti dobré duše s pravé cesty. Nejsou-li odporučována úřední shovívavostí, nejsou-li korunována žádnou akademií, nedoporučuje-li je žádný universitní velmistr, přece dojde se k nim jednou a dostane se jim té neocenitelné zásluhy, že budou vychovávat a povedou mládež.

A tak Octave Mirbeau bude přísně souzen moralisty z ústavu. Budou mu vytýkati jeho bolestnou ironii, jeho děsné sarkasmy, bouřnost jeho neúcty, prudkost jeho útoků na konvenční ideje, krutost jeho opovržení k jistým lidem, třídám, institucím.

Snad i mohutnost spisovatele, jeho vloha pro obrazy uchvacující a správné, silná pevnost jeho stylu, lesk jeho obraznosti, drsnost jeho ironie nebudou polehčujícími okolnostmi u kritiků, o nichž mluvím. Budou pokládati Mirbeaua za tím módnějšího naopak a zavrhnou jej tím hlasitěji.

A nebudou mít nepravdu, neboť všecky tyto přednosti romanopisce, kritika, umělce vedou k Mirbeauovi duše, jež se emancipují ze starého a vzpírají mu — to je důvod dnešního vlivu a tajemství jeho zítřejší síly. Proto Octave Mirbeau je milován všemi neodvislými, všemi novotáři, všemi, kdož soudí, že je snad již na čase přestat se starat o otázku cizoložství, o psychologii žen světáckých, o kultus svých vášní a sobeckou sebepéči."

Zajímavý pohled do bolavých otázek soudobých poskytuje také obraz *Theodora de Wyzewy*, jenž byl kdysi žákem Mallarméovým, symbolistou ryze samoúčelným, labužnickým hodovníkem u tabule úpadkové společnosti a literatury; prošel však krisí citovou, která jej přivedla ke křesťanství Tolstého a Dostojevského, k mysticismu chudých duchem, k utonutí v lidové prostotě a pokoře. Tuto zajímavou bohatou a spornou duši jemně maluje a pěkně vykládá Lazare:

„Theodor de Wyzewa, který byl symbolistou a zůstal estétem, je

dnes učedníkem Tolstojovým, ale zároveň neklidným a pochybovačným, který, zdá se, jen napolo věří radám, jež udílí, a jichž první nejraději by následoval.

V malých propagačních knížkách, kde ilustroval zesládlého Ježíše, jel do války proti egoismu rozumu, citu neb umění, jenž zuří ještě mezi byzantinci literárními; obracel se slovy při vší eleganci hořkými proti obhájcům umění pro umění a božství veršotepcova, proti kněžím hlásajícím umělce modlu, mistra a krále.

Ale jak prudce bojoval, zašel příliš daleko. Je-li dobře bojovati proti Valbestům,[1] již si libují výlučně ve hře svých vloh, zneužívajíce tak sebe i jiných, je přepjatost činiti za ně zodpovědnými vědu a vědění, pomlouvati duchaplnost jako zlostnou a rozum jako nebezpečný.

To však činil Wyzewa ve svých upřímných a evangelických knížkách, ne těžkých a neohrabaných evangelismem Desjardinsovým, nýbrž evangelismu ženského, rozmarného, evangelismu křesťana hellenského, jenž by klnul Platonovi, aniž přitom na něj zapomněl. Tyto malé paraboly hlásaly blaženost nevědomosti, velebily něhu polních lilií, a Wyzewa s upřímnou naivností smísil tu učence s pedagogy, badatele s pedanty, Fausta s jeho famulem.

Výklad tohoto útoku, odporu proti věčné Moudrosti je zajisté v tom, že Wyzewa trpěl sobeckým intelektualismem. Kritik delikátní a citlivý, spisovatel roztomilý a paradoxní chtěl opustiti Sorbonnu jen proto, aby šel na opačné křídlo, k „*hlupáčkovi s čistým srdcem*", o němž mluví Parsifal. Ale vrátí se odtamtud jednou, poněvadž má rozum příliš objímavý, jemný a podrobný, aby mohl chutnati štěstí hlupáčka. A v ten den vzkříšený Valbest pozná, že povrhal-li kdysi vědou a uměním, pokládal-li je za božstva škodná, bylo to proto, poněvadž trpěl duchem, který chutná a vykládá, ale netvoří."

Jak viděti z těchto ukázek, je kniha Lazarova v mnohém příznačná poslednímu vývojovému stadiu světového proudu literárního a nalezne mnohé snad analogie mezi poměry francouzskými a jiných literatur. Kniha zdánlivě dosti lehce dotýká se bolavých současných otázek, ale vpravdě zajíždí do nich přímo a rvavě.

1 - Název reka v povídce T. de Wyzewy.

Nakonec poznámku ještě o *formě* její. Ve francouzské literatuře v posledních čtyřech pěti letech projevil se významný obrat, který bohužel nedošel u nás mezi nejmladšími, kteří se o cizí literární proudy starají, povšimnutí. Mladé písemnictví francouzské vzdaluje se dnes stále více mlžné, chaotické, kalné a dýchavičné formy t. zv. symbolické. Znova hlásá se účinně návrat k jasné členitosti, klidné slunné záři latinského ducha. Znova snaha po *renesanci řecké a latinské*, po XV. i XVI. věku, po šťavnatém domorodém primitivismu. Mladá generace cení zase jiskrnost, vtip, hbitost, průhlednost a snadnost ve psaní a zavrhuje těžkou pedantickou popisnost, mlžnou abstraktnost a kolorovanou udýchanou dusnost. Všechno to má ovšem hlubší základ, *změnu inspirace básnické i filosofické*. Německá metafysika, morálka odříkání opouští se houfně, a mladší generace přikloňuje se k bezprostřednosti, konkretnosti, naivnosti života, citů, vášní; francouzský Jih, Provence, přichází zase k platnosti a vzmáhá se nad Severem; odtud sympatie mladší generace s provençalskou *Felibrigí*, s její rozmarnou něhou a domácím žárným živelným koloritem. Nelze dnes souditi, kam až půjde tato reakce, ani jaký bude míti význam a dosah po stránce ideové, leč každým způsobem je citelna dnes hlavně po stránce *formové* jako reakce proti mlžné chaotičnosti symbolismu.

V knize Lazarově je také již tato reakce, která má v čele *Maurice Barrèsa, Camilla Mauclaira a hlavně Ch. Maurrasa*, patrná a zřetelná. Věty stručné, bystré, průhledné, světelného střiku; slunce plně a klidně tu teče, mlhy se v něm rozplynuly a vyvanuly.

Julius Zeyer: Tři legendy o krucifixu

Poslední kniha p. Zeyerova obsahuje tři čísla: *Inulta, Crista de la Luz* (Světlého Krista) a *Samka Ptáka*, tři legendy, jež autor pojmenoval první pražskou, druhou toledskou, třetí slovenskou. Jsou to vesměs sujety sobě příbuzné, zázračné příběhy způsobené křížem, sochou Kristovou.

Analysujme sujety tyto postupně, nejprve po vnější dějové stránce, po kombinaci faktů a osob, jimiž jsou utkány.

První legenda *Inultus* hraje v Praze, nedlouho po bitvě bělohorské. Inultus (Nepomstěný) je poslední potomek zničeného protestantského šlechtického rodu domácího, blouznivý a exaltovaný jinoch hluboce náboženský a věřící, utištěný životem, rozvrácený a zraněný pokořením své vlasti, básník chorobou i privilejí rozrušené, ženské, pasivné své citlivosti. Náhodou seznámí se s mladou vlašskou sochařkou *donnou Flavií*, ženou, která je *pravý přímý jeho protiklad:* chladná, studená, skeptická, nevěřící, oddaná jen tvrdému zákonnému objektivnému umění. Je to duch bádavý, bojovný, krutý, tvůrčí. Nezná lásky, nezná trpnosti. Hledá jen vrchol umění, k němu napíná svoji svalovitou těžkou duši. Inultus upoutá ji pouze jako *věc*, jako *předmět umělecký*. Pracuje totiž na soše Kristově, chce „utvořiti umírajícího Krista v agonii takové, by zachvěl každým srdcem" (22), ale nedovedla řešit posud tento umělecký sen. „Nevěřím v Krista, a proto nemůže se mé duši zjeviti, nemůže se v mém srdci zrcadliti, tu výhodu (!) věřících postrádám, a pracně musím jej tedy v obrazotvornosti své hledat a tvořit a stíhat" (22). V Inultovi vyhlédla si model. Jeho bledá zubožená tvář, v které je rozlito nadšení i odříkání, plná něhy a smutku ji láká. Inultus nechce se zprvu podrobit: tomu prostému, hluboce věřícímu a pokornému srdci je to rouháním. Dá se získat teprve tehdy, když mu donna Flavia sugeruje, že by tím mohl prospěti své zubožené vlasti. Socha jest určena totiž nějakému španělskému generálu, kterého má tento umírající Kristus dojati, v nějž má vdechnout lidský cit, jejž má zvlhčiti soucitem. „Němý výkřik vaší k smrti smutné tváře vzbudí snad lidský cit v temné, satansky pyšné duši toho Španěla, dojme jej snad k slzám! Bude to, jako by celý ten váš nešťastný kraj se vašima rtoma Boha tázal: ‚Proč, Pane, jsi mne opustil?' A jaká spása, pomněte, mohla by z toho pro Čechy plynouti!" (26). To je sice velice chimérická představa a naděje, a jiný rozumovější člověk by se jí nedal ani minutu upoutat, ale Inultus uvěří v tuto chiméru, jakož je vůbec chorobně rozrušený v citové pasivnosti, exaltovaný a mystický. Přivolí, bude modelem, dá se přivázati na kříž: jednak pro spásu vlasti, jednak pro spásu — Flavie. Cítí soustrast s touto krásnou nevěřící. „A v duši vaší, neozve se tam snad tichý hlas mezi prací vaší, který vám zašeptá, že Kristus vpravdě žil a Bohem jest?" (26). A tak přijde druhý den a chodí odtud pravidelně do domu Flaviina stát modelem; visí nahý na kříži, „přivázán silnými provazy, které mu oteklé údy až do krve dřely" (29). Je to mučednictví, které podstupuje s chorobným nadšením, v mystickém rozjímání o smrti Kristově a tajemném poslání, jímž má spasit svoji zemi. Jeho pasivná duše vylévá se celá v tom utrpení, muka jsou mu rozkoší, utrpení přirozenou jeho funkcí společenskou. Silný, až smyslný dech rozkoše a štěstí obestírá jeho muka. Ale práce nedaří se Flavii, jak si přeje. Dílo její nevystihuje mysteriésní výraz smrti. Jednou v křeči pomatených citů rozbrázdí dýkou tvář svého Krista a pak — pláče. „Neuměla plakat a slzy působily jí bolest a neulehčily jí, bylo jí pořáde, jako by byla spáchala vraždu" (31). Duševní zmatek její, zápas mezi klidnou, ryze uměleckou necitlivostí, skeptickou analytičností a rodící se láskou k Inultovi postřehne hnedle sibyllinská služka Placida. Řekne to Flavii do tváře; ale v té vyšlehne hned reakcí plamen nenávisti k Inultovi, která ji zavede brzy k vraždě jeho. Scéna ta je ryta neobyčejně reliefně, sytým šarlatovým ohněm

tvrdé a kruté vášně a krajné, smyslně zvrhlé rozkošnické pasivity (33—38); je to vrchol díla, který směle a silně zachycuje základy obou duší, pathologickou, dusnou, ve žhavých parách kouřící jich půdu. Bolest mísí se tu s rozkoší v chorobně smyslné křeči a nervově mystických mdlobách. Situace jako scéna sama je *ryze romantická*, t. j. oblíbená a zpracovaná často romantiky. *(Barbey d' Aurevilly, Diaboliques.)* Jakož romantikové milovali *výjimku, nepravidelnost, neobyčejnost*, dostali se záhy k malbě převráceností. Láska, již nejraději líčili, byla výjimečná, krajní, převrácená; temperament a funkce ženy a muže jsou u nich leckde *zaměněny*. Tak jest i v této práci Zeyerově: poměr muže a ženy je tu prostě *převrácen*. Inultus, muž, trpí, jest obětí, je citový, pasivný; žena Flavia má naopak funkci muže, krutá, výbojná, chladná je činný, bojovný princip, hubí a vraždí. Je to, doslovně mluveno, smyslová perversita.

V tváři umírajícího Inulta našla Flavia konečně dlouho hledaný výraz smrti; dostoupila tak vrcholu umění, realisovala svůj sen. Jest opita tímto štěstím, má jen pro ně smysl a tak zdánlivě klidně dá hodit mrtvolu Inultovu do sklepa. Plní se tak předpověď tajemné sybillinské služky, fatalistického chóru celé legendy, která hned při příchodu Inultovu do domu Flaviina věštila mu smrt. —

Dílo Flaviino je zatím provedeno v mramoru, sláva její rozlétá se Prahou, don Baltazar ji korunuje. Došla cíle, po němž prahla takovou palčivou žízní. Ale nyní ji neukájí. „Kdybys věděla, jak málo ukojuje sláva žízeň duše! Kdybys věděla, jak málo sytí úspěch její hlad," praví sama Placidě (41). Je v tom tragická záhada; duše její prošla rozkladným procesem, prolnula se citovou pasivitou Inultovou, zamilovala si jej. Je neodvolatelně ztracena; touha její je teď tak veliká jako dříve její klid, zoufalost tak pevná, jako dříve její jistota. Konec je samozřejmý; dá hodit za Inultovou mrtvolou do sklepa zlatý věnec a sama se oběsí. —

Zde by mohl býti již zcela dobře konec práce a *měl* by také býti z estetických důvodů; všecko je dopověděno, hotovo. Ale autor navěšuje nyní svůj zázračný příběh. Vypravuje, jak v téže noci zmizel Flaviin krucifix z oratoria španělského šlechtice, jehož temnou duši mramorový Kristus tak málo dojímati mohl, jak by ji byl živý Spasitel sám dojímal, a jak „utekl se ten krásný kříž z domu hříchů a pýchy v kostel, navštěvovaný nejvíce pražskou chudinou" (43), a o něco dále zázrak, jaký se udál o pohřbu Inultově, kdy pokorní a sprostí viděli, „že před rakví jeho kráčí král David s harfou v ruce, a za ním sám Spasitel, bos, s korunou z trní na hlavě" (45). Ale zjevení to vidí jen, opakuji, chudí duchem a pokorní srdcem — nevidí nic pyšný, zlostný, bohatý kardinál. A to je myšlénková pointa práce: „Ne pro ně (pro lidi tohoto světa), ale pro nešťastné a opovržené, pro smutné a potlačené, pro chudé a prosté byl Kristus přišel založiti své království, které nemá nic společného s tím, co sluje mocí a vládou toho světa" (45) — pointa to, která, opakuji, nijak *neplyne přirozeně a jasně* ze sujetu *Inulta*, který jest *velmi málo evangelický, prostoduchý a lidový*, zdá se mi, naopak v jádře svém psychopathologické *kuriosum, romantická báseň vášně*. Pointa ta je *přilepena* k povídce, patrně, aby se hodila do *mirakulesního, legendárního rámce* knihy a pak aby přispěla i k *filosofické výslednici*, které autor všecka čísla podřadil a jíž nejsilněji dal vystoupiti v posledním čísle „Samku Ptákovi". —

Druhé číslo *El Cristo de la Luz*, toledská legenda, je příběh šílené a krajní nenávisti krásného a učeného žida Abisaína ke křesťanství, ke Kristu, přesněji ke dřevěné soše Kristově, známé pod jménem Krista Světlého. Abisaínovi, který sám již plane hněvem ke křesťanství, uloží bohatý žid toledský Meribál nějaký čin, nějaký podnik, jímž by osvědčil svou nenávist ke křesťanství, jako podmínku, pod níž dá mu svou krásnou dceru Rispu za ženu. Abisaín chce napustit mocným jedem, jehož „jediná plná fióla stačila by na otrávení půl Toleda" (67), nohy Krista Světlého, jež líbá chór jeptišek a celé davy zbožného lidu ráno po mši. Svěří se se záměrem svým Meribálovi; neví ovšem, že jej slyší Rispa, která je právě tak bílá jako on černý, která je sama láska a dobro, tajná křesťanka. V noci vykoná zločin; ráno vrátí se do kostela, aby pozoroval účinky jeho a hýřil v nenávisti, zlobě a pýše. Je po mši, a blíží se již jeptišky s abatyší v čele, aby líbaly hřeb Kristův; předejde je však Rispa a skloní se k nohám krucifixu; chce smrtí svou varovati je, chce smrtí svou vykoupit

hřích Abisaína, jejž miluje. Ale vtom stane se zázrak: „. . . hnul dřevěný Kristus náhle nohou svou, hřeb z ní vypadl a noha šinula se po kříži vzhůru tak vysoko, že ji se země dosáhnouti už nebylo lze . . ." (73). Lid soudí z toho, že nehodná hříšnice chtěla se vplížit v milost Kristovu, a chce ji kamenovat. Zachrání ji před jeho vztekem abatyše, a Rispa vyloží své jednání. Zříká se Abisaína; má odtud jen jednoho milence, Krista; vstupuje do kláštera. —

Nezdar ten stupňuje nenávist Abisaínovu ke Kristu v křeč šílenství; Kristus je vinen, že ztratil milostnou dívku; sní o odvetě.

Kdysi vyjde do pustiny za Toledem a má vidění; v bouři a vichru zjeví se mu Kristus: „jak jej znal z kostela poustevny Kříže, přicházel šerem jako paprslek, byl bledý, slabě zářící jako zamlžená luna, ramena jeho byla rozpřáhlá, přicházel blíž a blíže, přesladký čar linul z jeho smutných očí a vnikal Abisaínovi až do srdce, rty jeho dotýkaly se téměř jeho rtů jako polibkem a hučením vánku větru a duněním blížící se bouře, šel ten tichý, tichý van, jak na Horebu, a hlas v něm tajemný šeptal: ‚Pojď v náruč mou a zahalím tě pláštěm lásky své . . .' (83.) Abisaín v křeči úzkosti a hněvu odpudí však vidinu, zakleje ji slovy nenávisti. Vrací se pak do Toleda „jako ve snu a — jako by nějakého neznámého povelu poslouchal" (84). Dostane se tak v noci až před Světlého Krista, před nímž zdá se Abisaínovi týž sen: Kristus zve jej znova do svého náručí. Hněv jeho propuká tak v šílenství. Vrazí do kostela a vetne do sochy dýku; socha zasténá a padne.

Následující dvě strany (85, 86) jsou z nejlepších v knize, poněvadž pokouší se tu pan autor o psychologii duše zločincovy, o dojmy a city, kterými projde jeho duše; a více: osvětluje i zločin z božské teleologie.

Abisaín cítí nejdříve leknutí (při pádu a vzdechu sochy), pak „vítězoslávu a divokou radost". Ale ne na dlouho. „Chtěl skácet modlu, a teď bylo mu, jako by byl zabil člověka, a všechny hrůzy spáchaného zločinu se zmocňovaly jeho duše. Tělo jeho se třáslo, zuby mu cvakaly, a *nebylo to strachem.*" Bylo to nesmírnou váhou, jakou lehl na něho tento čin, který jej vyňal z ostatních lidí a postavil mimo ně, tváří v tvář Bohu.

„Bylo mu, jako by náhle v nitru jeho se otvíraly neznámé mu posud propasti, svět, Bůh, lidé, jeho nejvlastnější *já*, vše stálo náhle v jiném světle, s jinou tváří před žasnoucí jeho duší. Čím byl dříve celému světu? Ničím! A teď bylo mu, jako by byl zločin až k nebi strmícím podstavcem, na kterém stál, a každý, kdo včera ještě bez nejmenšího zájmu kolem něho šel, upíral teď vzrušen, udiven, dychtiv na něho zrak! . . ." A dále: „*Ten mžik, když nůž do boku Krista Světlého vrazil, byl vlastně celý jeho život!* Co bylo předtím, nebylo než dětskou hrou, a co mohlo ještě býti po něm? Nic už, nic! Zločin! Hřích! Hřích? Co to jest? *Kletba nebo požehnání?* Abisaínovi zdálo se, že to největším blahem, nejsilnějším kouzlem, že to více než modlitba. Nic nebylo jej nikdy tak bezprostředně před samou tvář Boha pošinulo jako tato vražda! Stál před Bohem nyní! Hřích táhl jej před boží tvář, jako oheň Eliáše táhl za živa v samá nebesa. *Bylo to divné, ale koho Bůh volá k sobě, tomu dá padnouti v těžký hřích, odlučuje jej tak od ostatních, by na zvláštním o sobě místě stál!* . . .

Tak rozjímal Abisaín a necítil, že ne hřích, ne zločin, *ale veliká kajicnost po tom hříchu, po tom zločinu padlého člověka před boží šine tvář* . . ." (86, 87.)

Celá tato část — jakož i situace sama je nesmírně blízka analogické scéně pošlapání krucifixu v Dostojevského *Běsech;* — po filosofické, teleologické stránce je majetek Dostojevského. —

Po činu chce se vrátit Abisaín domů, ale zvláštní myšlénka přinutí jej, že odnese i Krista. Uvažuje totiž, že kdyby Krista nechal ležet v chrámě, ráno by byl znova zavěšen na oltář; že proto jej třeba spálit; dřevo nelze jinak zničit. A odvleče skutečně krucifix do svého domu. Zemdlen vrhne se na lože. Ráno probudí jej hluk davů, které obléhají jeho dům. Je prozrazen novým zázrakem: „od oltáře vede stopa krve ulicemi až před tvůj dům, schodiště tvoje je znamenáno krví, práh tvůj je jí zbrocen a ruce tvoje též, jak tvoje roucho, jak zde tvůj plášť," vykládá mu alcade. Téhož dne jest Abisaín strašně mučen. Před skonem svým volá Eliáše, zjeví se mu však „Kristus *zbrocený krví*, s úsměvem nevýslovně sladkým, neskonale dobrým, plným nejvyššího slitování" (91). —

Rozpřede se dialog mezi zjevením a mučedníkem, který obsahuje filosofickou pointu této legendy:

„Přišel jsi ve vítězoslávě posmívati se mým mukám?" tázal se Abisaín.

„Přišel jsem bolest tvou konejšiti a záští tvoje hasiti," odpověděl božský zjev . . . a krev, která z boku jeho na mučedníka padala, změnila muka jeho v pocit přesladký . . .

„Ty krvácíš, kdo poranil tě znova?"

„Ten lid, jenž jásá nad tvým mučením a jménem mým tě trýzní." A vykládá Kristus, jak každá nenávist jej znova a znova vraždí, jak božská láska, která je podstata všeho bytí a světla, stále a stále krvácí. „Celý svět jest jí zatopen! Hleď kolem sebe, co té krve proudí!"

„A zraky Abisaínovy měly sílu zraků archandělův a cherubův, a viděl, že všechno světlo světů bylo vlastně krví Kristovou, jí že pájelo se slunce a všechny hvězdy jí že se živily a země pila ji, by kvetla, a vesmír bez konce v ní tonul!"

„A já tě nenáviděl, nenáviděl věčnou lásku!" šeptal Abisaín a slzy nesmírné kajicnosti, žhoucí jako peklo, tekly mu po tváři . . .

A Kristus mu odpouští; duše jeho pluje do ráje.

„*Tvá nenávist byla cos jak skrytá láska,*" těšil jej Spasitel, „láska, které jsi nerozuměl a která tě zmatkem plnila . . . Tvá nenávist plynula z lásky k tomu, co se ti zdálo pravdou nejsvětější, a *nenávist tvá byla proto sama svatá!* Nenávist taková budí lásku a více miluje ji Bůh, *než tupou k velkým věcem lhostejnost! . . . Tys poznal nyní, že všechna nenávist jest omylem! Pramen její prýští tak blízko pramene lásky.*"

Jak viděti, opravdu filosofická idea široká a objímavá, jaká je vzácná v naší beletrii a za niž je třeba poklonit se panu autorovi. Není nová sice, ale je vyslovena plným sytým akordem v krásné světlé perspektivě. —

Poslední číslo knihy je slovenská legenda *Samko Pták.* Je nejevangeličtější, opravdu nejkřesťanštější z knihy; je to samo ideové mravní jádro křesťanství, jež vyjímá a podává. Velmi prostý a jímavý příběh Samka, pokorného sprosťáčka, ryze měkké, trpné a dobré duše, pošlapané a poplvané celým světem, chudého tělem i duchem, jehož je království nebeské.

Samko roste v horách odloučen od světa a od lidí a obcuje jen pantheistně s přírodou, které rozumí jinak intimně a vroucně než civilisovaný člověk. Pro něho všecko je oduševněno, a duše jeho stýká se stále s duší věcí, přelévající se v sebe. Žije s přírodou v teplém vroucím svazku a vyroste v úžasně sensitivního, dobrého a plachého člověka. Od ptáků naučil se pět, spíše šveholí než mluví, a odtud příjmí jeho Pták.

Když je Samkovi patnáct let, přepadnou chatrč, v níž žil s prabábou (otce zabili mu již v dětství a matka zešílela), jezdci a odvedou jej do roboty, lámat kamení na stavbu hradu; chatrč při tom zapálí a bábu, jež chce Samka bránit, hodí do požáru. Pět let robotí Samko na stavbě hradu, týrán pány i druhy, vysmíván a tupen pro pokoru svoji a oddanou měkkost celým světem, který jej pokládá za blbce. Pak jej propustí, lépe zaženou s celým stádem robů-soudruhů.

Samko vrátí se k chatrči, ale ta zaprodána zatím Němci kolonistovi, který jej přivítá kamením. Samko prchá do hor, až náhodou zapadá do nějakého města, kde je právě ohromný nával lidu, poněvadž má tudy projet byzantský císař s desíti králi z východu, kteří se vracejí z návštěvy činěné císaři římskému. Samko je vržen vlnou lidí mezi žebráky a mrzáky do chrámu, kde se slouží mše u přítomnosti královských hostí. A zde má Samko vidění: hostie v monstranci vystavená promění se v postavu Kristovu. „A ejhle! byl to Kristus sám! Byl oděn sukní hrubou, ale čistou jako ze sněhu, tvář jeho byla bledá, oči jeho temné byly plny smilování, a úsměv jeho byl slunný láskou. Samko myslil, že zasedne po boku byzantského císaře, ale on kráčel bez pohledu na tribunu pomalu kostelem, vznášel se oblakem kadidla, dýmem voskovic a měřil v šero, kde kvíleli mrzáci a žebráci, a tam usedl mezi ně. V tom okamžiku neviděl jej už Samko, ale cítil zřejmě útěchu té jeho svaté přítomnosti, duše jeho byla jako proniklá úsvitem" (117). Na kazatelnu vystoupí vtom kněz, který má osloviti krále, ale vázne, nenalézá lov. „Tu zaznělo tichým kostelem cosi jako docela slabé zašveholení drozda." Byl to vzdech štěstí, jež naplnilo hruď Sam-

kovu. Knězi dodá odvahy; pochopí lásku Kristovu k chudým a žebrákům, pokoří se před utrpením lidským, nadchne se jím a promluví tiše obrácen k těmto zašlapaným duším: „Blaze tomu, jenž kráčí po cestě trnové, neboť dojde ráje" (119).

Samkovi jsou slova ta rozřešením záhady, kam jít. A jakož je prostý, tupý a sladce nevinný, rozumí jim slovně: půjde do nebe trním. „Nebylo tedy Samkovi těžko nalézti cestu, kde bujelo trní a bodláčí, ranící bosé jeho nohy, a tou mučennickou drahou chodil mnohé dni a mnohé noci, trpěl hlad a žízeň a na vyprahlých skalách nechával krvavou za sebou stopu" (121). Lidé se mu posmívají, ale víra jeho je pevná a nevývratná.

Jednoho večera zastaví se unaven a zemdlen na hoře, pod níž uzří v mlze „něco jako bílý zámek". Chce užíti krásné podívané, padne však se stráně; když se probudí ze mdloby, dovleče se do šerých zahrad a bílých budov, jež pozoroval s hory. Je to bohatý klášter, jejž však Samko ve své prostotě pokládá za nebe, za cíl svůj, jehož již došel. Omdlí znovu, zraněn a vysílen, a mniši, jež on pokládá za nebešťany, odnesou jej dovnitř a ponechají, i když uzdravěl, v klášteře. Koná jim menší práce a za to má všeho sdostatek. Samko myslí, že je v nebi, poněvadž nikdo se mu neposmívá, nikdo jej neuráží. A poměr mnichů k němu a názor jejich na něho? „Že prostota jeho se stala časem i u nich předmětem veselosti, to netušil, neboť nikdy mu to cítiti nedali. Hleděli na něho jako na poloblbého tvora, s kterým měli soustrast, kterého by nebyli nikdy trýznili, ale jejž za člověka docela s duší nesmrtelnou stíží a za člověka docela jim rovného snad, přece pokládati nemohli. Byli příliš přesvědčeni, že stáli vysoko, vysoko nad ním schopností svého rozumu" (128). Nepochopili Samka, neporozuměli mu.

„Ale duše Samkova nezůstala sira, nabyla, lidmi zavržena, přítele, o němž se nikdo z těch lidí nenadál!" (128).

Samko nalezl totiž v nějakém sklepení starý, polozetlelý krucifix prosté, zajímavé práce, jíž nerozuměla již doba, jež však mocně promluvila k „hluboce cítící a tak světsky nevědomé" duši Samkově. Očistil jej, upravil mu kobku a rozjímal před ním hluboce vzrušen.

„Po obědě mnichů přinesl tam jednou svou misku a usedl na práh. Ale lítostí nemohl jísti. Nezdál se ten Kristus na kříži hladem bled? Samko byl bolestí něm. Vstal a šel šerou komorou jako ve snách. Pozvedl oči své plaše k Ukřižovanému, oči plnící se slzami, a rty jeho šeptaly nesměle: „Ubohý, na tebe zapomněli! Netrápí tě hlad? Jsi bled, tak bled!" A oslepen téměř pláčem, pozvedl misku svou k Spasiteli a řekl: „Hoste drahý, není ti libo jíst!" —

Tu schýlil dřevěný Kristus svou utýranou tvář, prosvětlenou náhle nevýslovně krásným úsměvem; rty jeho dotekly se pokrmu a Pán pojedl." (130).

Odtud jí Kristus denně se Samkem z jeho misky, a duše Samkova roste a šíří se nadšením a láskou. Je dokonale šťasten a u vytržení opakuje si stále: Trnitá byla cesta moje, ale došel jsem po ní nebes.

Ale tajemství jeho brzy se prozradí, a mniši potají se mu posmívají. Jednoho dne, když hostili tři biskupy, chtějí si ze Samka ztropiti smích. Přiblížili se tiše ke kobce Samkově. Ale biskupové a mniši, připraveni na smích, padali na tvář poraženi úžasem, neboť spatřili Krista na starém kříži, nejbělejší šla z něho záře, měl hlavu skloněnou k Samkovi a pravil mu právě:

„Já u tebe v tvém ráji byl nyní dlouho dosti hostem, Samko můj, teď budeš u mne hostem ty, v ráji mém, kde zůstaneš navždy se mnou" (132).

Mniši pochopí nyní vzácnou cenu Samkovu, „jak vysoko nad nimi všemi stál ten prostý, věřící, vřele a prostě milující Samko," který umírá nyní. Vysloví ještě poslední přání, aby byl pohřben na křižovatce, bez kříže a nápisu, bez desky a rovu. Mniši mu vyhoví, ale nepochopí jeho smyslu. „Neuhodli, že tomu proto chtěl, poněvadž v posledním okamžiku svého pozemského bytí jako bleskem celý svůj život a jeho význam poznal. Chtěl, aby po jeho smrti se tak po srdci jeho šlapalo, jak po něm šlapáno bylo po celý jeho život. *Vždyť křesaly všechny ty po něm deptající nohy tvrdými svými údery nevědomky jiskry z jeho srdce, jiskry lásky*, kterými vzplanula v jeho nitru záře, svítící mu nocí utrpení na trnovou cestu, která do ráje ho dovedla" (135).

Pan Zeyer zpracoval v *Samkovi Ptáku* slovenskou pohádku *Pecko sprostáček*. Podávám ji tu, aby byl každému patrný poměr p. Zeyerův k originálu ze Slovenských pohádek a pověstí Boženy Němcové:[1]

Pecko sprostáček

V jedné dědině žil člověk, o kterémž říkali, že je sprostáček (= hloupý); nebyl také nikdy ani dvě míle za pecí, a proto mu říkali i Pecko (= peciválek). Ubohý Pecko sloužil každému za posměch, každý kout ním vytřeli (= k nejhorším pracím ho upotřebili), a kdekdo měli ho za blázna; on ale kuřeti neublížil. — Jednou šel, něborák, do kostela, a tu slyší, kterak pan farář káže „kdo kráčí cestou trnovou, že přijde do nebe". — Sprostáček když domů přišel, pravil ženě: „Žena moja, já iděm do nebe!" —„Nachže idi, sprosták, nebuděm sa já za těba trápiť!" — odpověděla mu žena, upekla mu černou hnětanku a za dveře ho vyprovodila.

Pecko, pamětliv slov knězových, nešel cestou, kudy jiní šli, ale volil jíti přes kamení, trní a bodláčí, v pevné důvěře, že přijde do nebe. — Lidé se mu smáli, ale on na ně nedbal. — Dlouho chodil, sedrán byl, umdlen k smrti, a nebe nenašel. — Tu jedenkráte, lačen a žízniv, padl u dveří jednoho kláštera. Vrátník ho našel a dovedl do kláštera. Dali mu jíst i pít a řekli mu, chce-li tam zůstati, nechť zůstane, že může býti topičem. — Sprostáček myslel, vida krásné komnaty a mnichové že celý den se modlí, jedí, pijí a v pěkné zahradě se procházejí, že to již je v tom nebi. — Zůstal tam. — Když se páni najedli, také Pecko dostal na svou mísku; jaktěživ se neměl tak dobře a tak dobrých jídel neokusil. — Jednou zalezl si se svojí mískou do postranní chodby, kde visel starý krucifix dřevěný. — Pecko sedl si k němu, a dlouho se naň díval, a potom pravil útrpně: „Něborák, akýs ty chudý! (= vyschlý). Prečo ti ztadě v tom nebi nědajú dač jesť? Choj a jez se mnou!" — a přistrčiv mísku blíže ku kříži, položil k ní i svoji lžíci, aby Kristovi jako hostu přednost dal. — A s kříže sehnul se Kristus a pojedl s ním. — Od té doby Pecko vždy se svou mískou ku kříži přisedl, a dříve než sám byl okusil, jemu podal. Nikdo o tom nevěděl; mnichové se chodili do kostela modliti, pak si hleděli svého starého kříže a sprostáčka si nevšímajíce. — Jednoho dne hledal vrátný Pecku, a tu našel ho seděti v postranní chodbě pod starým křížem, ale na kříži viděl zářícího Krista, a slyšel, jak sprostáčkovi povídá: „Dnes budeš *ty u mne* na hostině." — I běžel vrátný k převorovi a povídal mu, co viděl a slyšel. Ustrnutí mnichové pospíchali do chodby, vzali sprostáčka mezi sebe, dovedli do nejpěknější světnice a tam se ho na všecko ptali. — Když jim Pecko vše pověděl, tu poznali, že je člověk Bohu milý, a že ho Bůh chce k sobě povolati. — Připravili ho k smrti, a ještě ten den sprostáček pokojně skonal.

Jak viděti, je v pohádce *ideová myšlénková stavba* zcela zřetelná, a p. Zeyer přenesl ji celou do své povídky. Přibásnil několik episod, hlavně vidění Samkovo v chrámě za návštěvy králů a pak poslední vůli jeho, která má opravdu básnickou náladovou a myšlénkovou vůni, docelující relief. —

Podal jsem zevrubně dějový postup, pořad výraznějších scén a situací tak, aby jasně vynikla jejich psychologická motivace, jejich zdůvodnění *z charakterisace* autorovy, z jeho umění, jak nazírá a pojímá *duševní život, duševní ustrojení* lidí, jež nám předvádí. Čtenář poznal již, že tento duševní život lidí p. Zeyerových jest nesmírně *jednoduchý, prostý, hrubý*. Jeho osoby nejsou nic než jedna určitá pevná, prudce napjatá linie, *určitá jediná síla*, touha, vlastnost nebo vášeň. Všechny osoby jeho jsou podány jen v jednom postoji, nehybné, kamenné a tajemné jako orientální sochy. Inultus není nic než pasivnost a měkkost, nic než oddaná nyjící duše, která nemá jiné touhy, jiné představy, jiného pomyslu než zaplanout, shořet v té jediné touze: býti obětí. Donna Flavia zase nic než chladná skepse, klidný vypočítavý diletant umělecký, bezcitný a lhostejný. Abisaín nic než krajní hněv a nenávist, šílený slepý vztek, jako Rispa nic než

1 - Sebraných spisů Boženy Němcové díl VII. V Litomyšli a v Praze. Tiskem a nákladem Antonína Augusty, 1863. Str. 162 a 163. — Za laskavé upozornění děkuji příteli Č.

krajní láska, něha, obětavost. A Samko je teprve načisto prostý a jediný: pasivnost, něha, dobrota v odříkání a utrpení.

Osoby p. Zeyerovy jsou tedy zcela prosté, monotonní, neodlišené, z jednoho balvanu, z jedné skály tesané, ale zato v této jediné linii *krajně vypjaté*, rozehrané v tomto jediném směru s *prudkou horečnou vášnivostí*, výlučnou šílenou zbloudilou touhou a pomateným žárem a chvatem. Všechny osoby těchto povídek: Inultus jako Flavia, Rispa jako Abisaín chvějí se a zmítají v horečkách, mají zrak zapálený a těkavý, ruce studené, jsou vyšinuty z rovnováhy, řítí se kamsi pod chorobným impulsem. Jejich duševní život je buďto *pod-* nebo *nadnormální;* jsou buď exaltovaní, buď deprimování, tupí a pokácení.

Z celé knihy jen jediná osoba (donna Flavia v „Inultovi") prochází krisí, láme se z jednoho směru v druhý: ostatní všechny napjaty jsou od počátku jako luk v jeden směr, kterým přímo a bez úchylky, bez kolísání proletí. Ale i krise donny Flavie je naprosto vnější, náhodná, zběžná a povrchní. *Láme se, ale neohýbá se.* Nejprve necitelná, činná, bojovná jako muž, klidný diletant a skeptik, *zamiluje se* do muže, jehož zabila, a v okamžiku, kdy jej zabila. Tím jest úplně rozlomena. Autor složil duši její ze dvou prvků, ze dvou složek: necitelného klidu (a uměleckého labužnictví) a krajní vášnivosti, smyslné vřelosti. Je to nejsložitější figura p. Zeyerova a kombinovaná zase po vzoru romantiků *z kontrastů, z látek kontradikčních:* ze dvou krajních a odporných citů smíšených spolu a znásobených jeden druhým. Netvrdím, že figur takových není; tvrdím jen, že psychologická jich demonstrace je nade všecko obtížná a nelze ji řešit, jak činí p. Zeyer, na dvou třech stránkách. Takto dovede snad o té krisi *vypravovat*, ale *nepodává, nedemonstruje* ji: figura ji nežije před námi. Vezměte analogické figury Dostojevského, z nichž nejedna je složena dialekticky z prvků kontradikčních, *kolik set stránek* věnuje autor jejich temnému, šerému, vášnivému a přemetnému životu vnitřnímu! Ale jak také pak složitě, hutně, hmotně žijí ten život před čtenářem, celým svým složitým nervovým i duševním ústrojím! Jak ta zdánlivá bizarnost, výjimečnost, baroknost, romantičnost (jak by se mohlo zdáti zpředu) je nám pak vyložena, jak důvěrny, přirozeny, nutny, zákonity hlubším smyslem jsou nám pak ty osoby! Zeyerova donna Flavia *zůstává* však pouhým psychologickým kuriosem jako její sestry z dramat a románů Viktora Huga nebo Barbeye d'Aurevilly.

Osoby Zeyerovy, opakuju, buď jsou tedy *naprosto jednotné* nebo jsou-li složité (jako donna Flavia), jsou složité *kombinací zcela primitivní:* smíšením dvou *krajních kontrastů.* Figura kolísá se mezi nimi, je složena na nich jako na houpačce; přemet, výšvih z jedné polohy do druhé je tu krisí.

Psychologie p. Zeyerova je tak naprosto *nerealistická*, odtažitě *zjednodušená*, ilusorní, schematická. Není to přesně mluveno psychologie, jež má vystihovat v celé šíři, spornosti, nejistotě odstínů a přechodů měnivý, složitý, hutný tok života, je to pouhá *dialektika*, z které se skládá figura jako mechanismus.

A tato stránka jeho tvorby je to, která odůvodňuje etiketu *romantismu*, jež byla přilepena hned od počátku na jeho práce. A skutečně: romantismus, zjednodušená krajnost a výlučnost jeho osob, které nežijí široce, pomíseně, hutně a kolísavě (jakým život skutečně je), nýbrž *představují* pouze tu kterou „vlastnost" nebo „sílu" duše, — je základem díla p. Zeyerova, je mu podstatný a vlastní.

Jeho charakterisační, psychologické umění jest ryze odtažité, zjednodušené a hrubé. Připomínají mi, jak jsem napsal výše, figury p. Zeyerovy orientální sochařské umění: ztrnulé, hieratické, balvanovité, monotonní, spíše bizarní skály než vědomě tvořené a pracované sochy.

Odtud *abstraktnost, alegoričnost, symbolismus*, jímž dýchají figury p. Zeyerovy. Poněvadž nejsou složité, husté, plné pohybu, toku a života, poněvadž nepodává jejich vývoj v plynnou měnnost — poněvadž jsou naopak sestředěny, vypjaty v jednu linii, v přímou a krajní konturu, poněvadž jsou jednotné a výlučné, — nepodávají tak hru života, ilusi toku, hybu a tepla, nýbrž *obrazí* pouze určitou jedinou *vlastnost* jeho, určitou jeho *sílu*. Nepodávají život, nýbrž *názor* autorův o něm, představu jeho o něm. *Jsou to zkratky života, odtažené vlastnosti jeho.* Alegorický tuhý mráz dýše z jejich příkrých a tvrdých čar. Všecky mají zcela patrný symbolický ráz: Inultus nežije jako je-

dinec, je to nápověď, symbol zmučených Čech pobělohorských, stejně jako Samko symbolisuje pošlapané a pokořené Slovensko. V obou žije duše širší a typičtější než jednotlivcova, oba jsou symbolem plemene slovanského, jako Abisaínova krutost je krutost ne lidská, ale abstraktní, krutost z principu, zásady, ideje.

Odtud také *motivy* všeho jednání těchto figur jsou *ryze idealistické, strava*, jíž žijí, přiměřená jejich ústrojí: je to výlučně skoro *sen* (iluse, halucinace), někdy a v jiných pracích p. Zeyerových ještě *vzpomínka*. Slovem: buď budoucnost nebo minulost, nikdy přítomnost, pozorování, rozbor a zkoumání. Budoucnost nebo minulost, které samy tvoří perspektivu, které *samy* třídí a rovnají, odlišují a člení předměty, menší utápějí, větší nadechnou do mlžných aureol, skvrny setrou, všecko nepříjemné, nepatrné a nudné, všecko malicherné a únavné zalijí stíny, všecko uklidní, zjednoduší, zladí.

Romantismus šera, velikých obřích snů, nesmírné touhy, *romantismus jako lyrika exaltovaného horečného citu*, to jest obsah díla p. Zeyerova. Rekové jeho jsou kosti z jeho kostí a krev z jeho krve, jak je tomu u všech skutečných opravdových básníkův. A u romantiků daleko více ještě než u básníků druhých. Neboť ideál a sen vyjadřuje nejceleji a nejplněji člověka, je suma všeho jeho bytí, esence jeho podstaty, právě hyb a dech života. Romantikové, kteří žili a žijí ze snu, z citu, t. j. právě z krve své, z fysických prvků svých, podali a podávají se *celí* s celou a krajní prudkostí, vášní, horečnou udýchaností ve svých pracích. Závěr z díla na život jest u romantiků daleko snazší a přímější než u *realistů*, kteří kritičtěji, chladněji, rozumověji stojí ke svému dílu, kteří jsou objektivnější a vylučují se z něho (ač ovšem z něho nikdy naprosto neunikají).

A tak jest i u p. Zeyera: *žil svůj život životem svých reků — ale ti jej jen snili*. Jiní umělci, kteří práhli po činech, kteří chtěli vejít do objektivného daného světa a otisknout v něm svou stopu, zasáhnout do jeho toku, dát mu jiný běh a jiný spád a jiný tón, kteří práhli po činech,k nimž se však nedostali, kteří zůstali vyloučeni z hybného skutečného živého života a světa — realisovali své sny a touhy alespoň ve svých dílech, pojali a stvořili duše hybné, bojovné, útočné, činné, veliké podnikatele, objevitele, dobyvatele ať ve světě hmoty nebo ducha. Ale p. Zeyer stvořil pouze snivce, dlouhou řadu snivců. To dává právo souditi na duši krajně pasivnou, tichou, výlučně citovou a poddajnou, na duši přirozeně měkkou a ženskou.

P. Zeyer popsal svůj život ve snech svých rekův. Ale ani sny těchto reků nebyly a nejsou stejné, jakož ani život básníkův nebyl stejný. Sny reků p. Zeyerových jindy bývaly jiné, než jsou dnes. Jindy bývaly pestřejší, smyslnější, dobrodružnější — byly to sny, vždycky sny — ale činnější, bojovnější, dobývavější — druhdy velmi bojovné a velmi dobývavé a velmi podnikavé. To byly ty první sny, sny mládí, pestré a hlučivé sny orientální, svítící požárem barev a vonící výdechem mastí, jak vyšly z vlažných lázní mladé krve, sny měkké a půvabné a pružné jako tančící ženy v pršce rolniček a úsměvův. Ale od těch dob uteklo mnoho vody, a tak i sny p. Zeyerovy stárly: stávaly se jasnější, klidnější, průhlednější, tišší, jak opadaly bouřné vody mládí.[1] A dnes došel k těm zcela chudým a pokorným a ušlapaným a sladkým snům chudých duchem a tělem, jako je Samko Pták. K těm snům stále bledším, stále chudším a stále duchovějším, *jak přestávaly býti rozkoší a stávaly se pozvolna ctností*.

A tak došel tento básník, jejž pokládali kdysi za povýšeného aristokrata a kosmopolitu, k této „slovenské legendě", k tomu Samku Ptákovi, který velebí lidovou prostotu a pasivnost, utištěnou oddanost, evangelickou pokoru a obětovnost, sladkou tupost a čistotu duše, — ke všemu, co je pravým opakem aristokratismu a individualismu. Tak došel k tomuto thematu, jež je pouhou variací velikého románu Dostojevského *Idiota*, v němž tento básník řešil si a rozřešil otázku po nejlepším člověku, po ideálu člověka a podal ethiku jeho, světový názor jeho do poslední nejkrajnější meze. Jak viděti, není to žádný *principielní ideový* rozdíl, jenž dělí tuto poslední práci od prvních. Zeyer nezměnil v ničem své stanovisko; stojí tam, kde stál. Je to jen země, která podběhla pod ním; on sám si změny té asi ani neuvědo-

1 - V literárním medailonu p. Zeyerově v Rozhledech 1895 (kritika divadelní), na nějž zde odkazuji, ukázal jsem na výklad díla jeho ze života. [Viz Kritické projevy 2, str. 183—187.]

muje. Neplul vědomě k těmto břehům; neplul nikdy nikam vědomě a cílově, nikdy neplul objevovat cizí země; kolébal se jen na vodách snů, dal se houpat a kolébat jejich vlnami. A ty zanesly jej k břehům, k nimž jiní snažili se vědomě a účelně.

„*Tři legendy o krucifixu*", zvláště první a poslední z nich, *Inultus* a *Samko Pták*, odpovídají — tak zdá se alespoň na prvý pohled — novému duchovému proudění, jež dochází silného ohlasu v posledních letech, t. zv. *novokřesťanství či novoidealismu*. Totéž odvracení se od intelektualismu, totéž přilnutí k „hlasu srdce", táž žízeň pokory, odříkání a obětavosti, nehloubavého oddání se pevné prosté víře, totéž velebení čisté sprostné duše lidové. Totéž evangelické naladění vane z pointy Inulta a hlavně ze Samka Ptáka jako z velikých děl Dostojevského; jsou to tytéž ideje, které (s nekonečně větší myšlénkovou i uměleckou silou ovšem) složil ve svých pracích tento nejruštější, t. j. nejlidovější Rus. A jak ústředním problémem zločinu jest odvislý pan Zeyer od Dostojevského, zmínil jsem se již nahoře.

A přece soud takový byl by úplně falešný. Vyložil jsem již problém této knihy p. Zeyerovy. Vítr zanesl jej ke břehům, jež jiní hledali vědomě a určitě. Jak opadaly vody mládí, jak klesal temperament p. Zeyerův, jak bledly a duchověly jeho sny, blížil se k těmto břehům bez svého vědomí i vůle. Zůstal stále, čím byl vždycky: *romantikem*. A tento pojem nemá nic společného s t. zv. *novokřesťanstvím*. (Jen neporozumění je mísí.) Jako romantik měl p. Zeyer pro křesťanství vždycky sympatie, ovšem sympatie *více malířské než duchové*. Romantismus vždy koketoval s katolicismem pro šero gotických chrámů, mléčnou bělost Magdalen, bouř a ples varhan, symboliku liturgie, zázračnost legend. S křesťanstvím, lépe katolicismem, potkáváte se po této *malířské, náladové* stránce již v dřívějších pracích p. Zeyerových. A i v posledních neubývá tato stránka, naopak drží si alespoň rovnováhu s *ethickým* jádrem těchto legend. *Mnoho popisné malebnosti, mnoho antikvářství*, mnoho „umění pro umění" vězí v těchto legendách a dusí jejich ethický podklad. Jak základně a pojmově romantické je thema *Inulta*, poměr mezi ním a donnou Flavií, ukázal jsem nahoře. I komparserie a rámec je stejně romantický. Ať uvedu jen ten

sibyllinský fatalismus, ty staré věštkyně a prorokyně, jež jsou stafáží každého skoro plodu Zeyerova. (V „legendách" jsou hned dvě: služka Placida v *Inultovi* a prabába Samkova.)

Jako umělec, opakuji, je p. Zeyer slabý, nedostatečný a mdlý. Ukázal jsem na pojmové a základní vady jeho psychologie, jeho charakterisačního umění. Je romantik, a to znamená dnes: pracuje hrubými liniemi, souhrnnými typy, kdysi snad novými, dnes již běžnými a opotřebovanými. Ukázal jsem, jak úhrnný, zběžný, hrubý je *psychologický* popis jeho osob. Stejně tak je s *popisem vnějším, fysickým*. Pan Zeyer stejně stručně, úhrnně, zběžně charakterisuje a popisuje *zcela abstraktními, širokými, šerými* slovy a představami. Je to jen idealismus, jemuž se tak říká z nedopatření, poněvadž mu chybí charakteristika, jejímž silným prostředkem je právě ohyzdnost (a té se idealism úzkostně vyhýbá). Čtěte třeba popis osoby Inultovy: „Nedaleko té skupiny (t. j. žebráků) zastavil se nyní mladý muž. Šat jeho byl o málo lepší než jejich, ač o mnoho čistší, a tvář jeho *byla bleda a zubožena jako jejich*. Ale přesto byl *až ku podivu spanilý*. Rysy jeho *obličeje byly ideálně krásné*, dlouhé vlasy a měkký jeho vous měly barvu temného zlata, oči jeho tmavé byly blouznivé a zářily *kouzlem záhadného smutku*, byly hluboké a byly vlahé jako slzou. Kol úst byl úsměv plný utrpení" (11). Je to charakteristika nějaká? Všimněte si podtržených abstraktných a mlžných frází, jak nic nezachycují, nic pozorovaného vám nepřipomínají! Jaké schema, jaká šablona v popisu osoby! A stejně tak jest u všech osob. O donně Flavii řekne autor: „bledá její tvář byla *nadmíru krásná* a mramorně klidná" (13). Je to nějaká charakteristika: „nadmíru krásná?" Ano, u p. Zeyera je všecko „ideálně" a „nadmíru" a „nevýslovně" a „záhadně" a „ku podivu" krásné: — ale to může stačit *jemu*, který zná tu „míru" a ten „ideál" a „ten podiv", ale ne *čtenáři*, ve kterém se musí určitými, konkretnými, *objektivnými* odpozorovanými *poznatky* vyvolat určitá představa. (Stejný je popis Rispin, str. 56: „Temný požár sklopených očí jejích sílal dlouhé paprsky nocí řas, stínících mramorově bílou, *ryze krásnou* její tvář. *Mystický obsah* jejího zpěvu zanechal v snivém jejím úsměvu stopy *nevyzpytatelného* kouzla", — i Samkův, str. 98).

A srovnejte nyní s tímto uměním p. Zeyerovým charakterisační umění některého lepšího realisty. Jaký úžasný rozdíl! Jaká šíře a obtíž poznání, jakou hromadu vztahů, postřehů a obrazů musí tento umělec ovládat, aby vystihnul „nejvšednějšího" ubožáka! A jak *snadné a lehké a pohodlné* je toto idealistické a romantické umění p. Zeyerovo vedle toho t. zv. realistického konstatování, nad nímž se v poslední době tak rádo kroutívá hlavou. A jak odlišenou, bohatou, pružnou a vtíravou expresí musí vládnouti takový umělec-realista, aby na tento úkol stačil!

A zde jsem u otázky *umění* nebo také úžeji *stylu* p. Zeyerova. Je p. Zeyer umělec-stylista, t. j. duch volný, bojovný, plastický, tvůrce plastik přemáhající látku a formující ji? Odpověděl jsem na tu otázku v podobizně p. Zeyerově v lonských „Rozhledech": ne. Je pasivný, přemožený látkou, ne umělec, pouhý *improvisátor*. A přítomná kniha mi soud ten znova potvrzuje.

Próze p. Zeyerově chybí ve stylu právě ten vnitřní *charakterisační* prvek, ten, jenž dělá prózu stylem — uměleckým dílem. To vnitřní teplo a napětí, ta vnitřní práce: *obrazy*. Bez obrazů není stylu: ony jsou duší stylu jako rytmus jest jeho tělem. *Obraz, metafora* dělá styl. Obraz, metafora je myšlenková práce, jest odhad a cenění látky podle určitého, autoru vlastního typu a rázu, je hledání duše a života v látce a hmotě, „připodobení časného věčnému", jak praví Emerson. Rytmus i obraz, oba ustavující prvky stylu, mají jeden a týž základ: *měření, odhad* — a to je právě činnost tvůrčí, formující, duchová.

Mluva p. Zeyerova jest naprosto skoro neobrazná, a i těch málo obrazů, jež má, nejsou jeho, jsou staré a osvojené.[1] Obraz, který

1 - Jak *falešné, nepřesné a barokní* bývají někdy obrazy p. Zeyerovy, toho jen jeden doklad. Představu a pomysl „ptáků" opsal p. Zeyer touto metaforou velmi těžkou, křečovitou a nejapnou: „. . . těch vzduchem nošených tvorů koupajících se v zlatém světle, *těch operutěných nádob* (!) *vděku, přetékajících* (!) sladkými, horujícími, touhyplnými, snyrodícími zvuky." Španělský básník *Gongóra y Zaráte* nazval kdysi v básni ptáky „létajícími harfami" a styl jeho odsuzuje se dnes jako vzor baroka, násilné a temné rafinovanosti (gongorismus, cultesanismus). Co říci potom o obraze p. Zeyerově?

vystihuje názorem ideu, pomysl, který *intuicí* zachycuje *jádro předmětu*, vybavuje jeho podstatu, prozáří, protkne předmět a v lomu svého paprsku zjišťuje úchylkou svou, přemetem svým jeho *vnitřní jakost*, jest u něho rara avis.

Všechen styl p. Zeyerův je v — *jeho slovníku*. A ten mate jeho kritiky. Pan Zeyer má ve svém slovníku totiž řadu *melodických, hudebních, šerých slov*, slov *sugestivních zvukem i představou* (označují vesměs pomysly nebo předměty t. zv. „poetické", jako „čár", „kouzlo", „nevýslovný", „sladký", „linouti se", „něha", „přízrak", „mátoha", „snivý", atd.), které rozsety, rozstříknuty mosaikově jeho prací jako lesklé kamení hypnotisují čtenáře. Věta p. Zeyerova je kromě toho stručná, plynná, libozvučná, většinou dobře rytmicky členěná. Pan Zeyer má dikci poetickou, poněvadž píše o — poetických předmětech. Ale to je poesie, po mém soudu, poněkud lacino získaná. Ten, kdo dobývá ji z t. zv. všednosti a t. zv. šeredna, stojí po mém soudu daleko výše. Každým způsobem zdá se mi býti takový způsob vypočítán *na laiky*, kterým umění je *v látce*, již si básník vybral, a ne ve *formě*, kterou ji básník přemáhá, traduje.

A tento zcela všední, laický blud je, tuším, příčinou sympatie neb obdivu, jež cítí k p. Zeyerovi také jedna skupina z nejmladší generace. *Novokatolicismus, mysticismus, novoromantika* jsou právě v módě, a p. Zeyer náměty svými, látkami svými jí náhodou vyhovuje. Ale opakuju, je to zcela všední a banální blud: s estetického hlediště (a na tom stojí tato skupina) nerozhoduje nic *látka*, nýbrž jen a jen *forma*, jakou je přemožena, zpracována, utvořena. Není látek ani špatných ani dobrých, látky jsou všecky indiferentní, a všecko záleží jen na *umění*, jakým jsou chyceny, zprostředkovány, podány. Není látek ani dobrých ani špatných ani lepších ani horších, *jsou jen lepší či horší umělci*, kteří na ně útočí a je přemáhají. A p. Zeyer právě jako umělec je mi slabý, mdlý, průměrný. Vyložil jsem, proč a jak.

P. S. Psal jsem o panu Zeyerovi jako *umělci s absolutního uměleckého hlediska*, ne jako o *spisovateli*. Na tento rozdíl, jinde samozřejmý, jest nutno u nás stále upozorňovati. Může mne někdo nechati chladným jako umělec, ale mohu přitom cítiti mnoho úcty a obdivu k ně-

mu jako spisovateli, pracovníku, pouze člověku. A ten případ jest i u p. Zeyera. Je jistě nejcelejší *spisovatelský charakter* z naší starší generace; shoda mezi životem jeho a dílem jeho jest úplná a celá. Zde přestává všecka kritická diskuse; před touto jednotou snu a realisace zbývá jen se pokloniti. A po této stránce zaslouží jistě sympatií mládeže, zaslouží, aby se jím inspirovala jako krásným duchem, vroucím oddaným srdcem.

Alexander Dumas syn[1]

„Hledal jsem bod, na nějž by se mohla soustředit má schopnost pozorovatelská s největším užitkem. Našel jsem jej rázem: *byla to láska,*" napsal Dumas v předmluvě k *Ženě Klaudiově*. A opravdu vymezil tak pole, na němž stojí ve všech skoro svých pracích. Všecky jiné svazky a vztahy ustupují v díle jeho tomuto jedinému. A ani snad neustupují, jako spíše jsou v něj sváděny. Dumasovo ponětí lásky je neobyčejně široké, daleko širší, než na jaké byla do něho zvykla literatura. Dumas zaujal se tímto jedním problémem, prohluboval a rozšiřoval jej celý život, vetkal do něho řadu otázek a záhad jiných.

Z jeho díla nelze odvoditi jednotné nazírání na tuto otázku, vypracovanou v theorii vztahů mezi mužem a ženou. Dumas kolísal, měnil své názory: jsou hry, v nichž nazírá na lásku jako *optimistický a naivní ideolog*, v nichž lásku odlučuje a odděluje úplně od člověka

---

1 - *Alexandr Dumas syn* nar[odil] se 27. července 1824 v Paříži jako nemanželské dítě autora *Mušketýrů* a Marie Kateřiny Lebayovy, šičky. Psal romány, z nichž část zpracoval pak v dramata a z nichž nejdůležitější je *L'affaire Clémenceau* (1866). Hlavní hry divadelní jsou: *La dame aux camélias*, 5 jedn. (hrána 1852); *Diane de Lys*, 5 jedn. (1853); *Le demi-monde*, 5 jedn. (1855); *La Question d'argent*, 5 jedn. (1859); *Le Fils naturel*, 5 jedn. (1858); *Un père prodigue*, 5 jedn. (1859); *L'ami de femmes*, 5 jedn. (1864); *Les idées de Mme Aubray*, 4 jedn. (1867); *Une visite de Noces*, 1 jedn. (1871); *La princesse Georges*, 3 jedn. (1871); *La Femme de Claude*, 3 jedn. (1873); *Monsieur Alphonse*, 3 jedn. (1873); *L'etrangère*, 5 jedn. (1876); *La princesse de Bagdad*, 3 jedn. (1881); *Denise*, 4 jedn. (1885); *Francillon*, 3 jedn. (1887). Souborně vyšlo divadlo jeho v 7 svazcích (*Théâtre complet*, 1868—92). Z brožur jeho nejdůležitější: *L'homme-femme* (1872); *La question du divorce* (1880); *La recherche de la paternité* (1883).

jako bytosti společenské, v nichž jedná o ní jako o abstraktním citu, jenž sám ze sebe se ospravedlňuje a vykupuje, a jiné, v nichž ji pojímá s *pesimistickým materialismem* jako slepý osudný chtíč rozvracející všechen řád a hubící všechen život. Jsou hry, kde očisťují se kleslé dívky samy ze sebe silou lásky, takže se vyrovnají pak zcela čestným dívkám a jako ony provdávají se za počestné a šlechetné mladíky, jsou jiné, kde autor hlásá a dovozuje, že „rozum, řád společenský tomu chce, aby počestný muž oženil se jen s *počestnou* ženou". A hry ty jsou odděleny od sebe třeba jen několika roky jako *Dáma s kameliemi* (1848) a *Polosvět* (1855), kdežto pozdější *Názory paní Aubrayové* (1867) a *Denisa* (1885) přimykají se zase k *Dámě s kameliemi*. Jsou hry, kde lásce se přiznává právo býti volnou a projeviti se bez ohledu na hranice a meze společenské, kde se ospravedlňuje nebo omlouvá alespoň s evangelickou shovívavostí, se soucitem a něhou k trpící a hřešící ženě, jsou jiné, kde autor pronásleduje hřích, vášeň, jež hubí společenský útvar, rodinu, s plamenným mečem starého zákona v ruce a s kletbami na rtech, kde hřímá positivný zákaz sinaiský, kde s tvrdou rozhodností křičí: bílé je bílé, černé je černé, není lásky mimo manželství, je jen prostituce. Nejpřísnější monogamie hlásá se v *Denise* (. . . „máš ctíti první ženu, již jsi poznal a miloval, svou matku, ve všech ženách, jež pak potkáš, a kdekoli je potkáš, máš sdružiti se pro život i věčnost jen s jedinou ženou, s níž vejdeš ve sňatek a nemáš míti jiného důvodu k manželství než lásky") a jinde dává se právo manželi „mstíti svou čest" a zastřeliti milence své ženy, již manžel naprosto zanedbává, s níž nežije, od níž se bez příčiny odvrátil a již zaměnil ženami jinými. *(Diane de Lys.)*

A tak z divadla Dumasova nelze abstrahovati určitou formulaci lásky a rodiny, nelze dobýti určitý názor jeho na ženu a poměr její k muži, postavení její ve společnosti. Nelze abstrahovati soustavu mravní, poněvadž Dumas kladl a zodpovídal si otázky z různých hledišť postupně a nezachoval týchž předpokladů, poněvadž naladění jeho moralistní podléhalo změnám a probíhalo různými stupni: od čiré a naivní důvěřivosti v dobré lidské jádro, v mravní hodnotu a svobodu vůle a citu až po nejskeptičtější fatalismus, jenž neviděl

v člověku nic než divoký slepý přírodní živel, tajemnou sílu, která se musí spoutat, aby neodplavila pracně a těžce stavěnou budovu kultury.

V divadle Dumasově není soustavného uceleného formování a řešení záhady lásky. Dumasova morálka byla konec konců *ryze empirická a citová*, náhodná řeknu, třeba sám domníval se, že hry jeho jsou zákonodárné návrhy a společenské opravy. Morálka Dumasova byla nejprostší, jaká se dá myslit: *miloval dobré a chtěl jim pomáhat, nenáviděl zlé a chtěl je potírat.* A kdo je dobrý a kdo zlý? Na to si odpovídal od případu k případu. *Podle situace byl to ten, kdo trpí.* Vezměte *tutéž* osobu, postavte do jiné situace, vedle jiných osob, kde nebude trpět, kde bude chtíti dobýt něčeho po případě — a Dumas odsoudí *tutéž* osobu, kterou dříve osvobodil. Jako do očí bijící příklad: kleslou ženu, utištěnou, pohrdanou, milující a trpící Dumas osvobodí a dovede do náručí čestného muže, na prah kostela *(Dáma s kameliemi,* Jeannine v *Názorech paní Aubrayové)* a tutéž ženu, jakmile se domáhá klidně, s jasnou hlavou, nesentimentálně, vědomě a účelně rehabilitace společenské, odmítne a zatratí (Suzanne d'Ange v *Polosvětě*). První osvobodí ve jménu nějakého abstraktního práva *„přirozeného"*, druhou odsoudí z „rozumu společenského", positivního, ze zákona a práva *daného.* A tak je divadlo jeho samá kontradikce, poněvadž není nijak rozumově urovnané, nýbrž vedené cele *citovostí* autorovou. Řešil od případu k případu ne klidně, ale celou pobouřenou vzrušenou svou sympatií nebo nepřátelstvím. Na figurách, jež stvořil, lze si tuto pobouřenou bojovnou citovost nejlépe zúčtovati.

Dumas byl předem *člověk bojovný, polemik, zápasník.* Kritikové, kteří vykládají autory dědičností, ukazují, jak Dumas mohl zdědit tuto bojovnost po předcích, předem po svém dědu, obrovském statečném generálu republikánském, jak v něm procitla k životu nenávist a útočnost utištěných plemen, židovského a černošského, jichž krev proudila v jeho žilách. Všecky jeho hry skutečně hájily vždy *nejodvážnější* posici, takovou, jež byla nesympatická obecenstvu, a hájily ji ne klidně, se snahou zalichotiti a vemluviti se ve přízeň nebo dovolati se rozumné úvahy, nýbrž *vyzývavě, křiklavě, na nejkrajnějším*

případě. Hry jeho již samou *formou svou*, neobyčejně břitkou, podrážděnou, plnou paradoxního výsměchu, vyzývají přímo k odporu. Na divadlo, které bylo vždycky pokládáno za místo povrchní a lehké zábavy, postavil těžké záhady a otázky. Všecko, kolem čeho divák i v životě chodil rád s odvrácenou tváří, postavil mu na divadle (kam se přišel večer bavit a zotavit po únavách života) do plného světla, přímo před oči. A dále: řešil vždy tak, že zkrvavil, jak nejvíce mohl konvenci nebo t. zv. zdravý rozum diváka. Ukázal jsem, že řešil *nedůsledně*, ale zato vždycky *rozhodně, s mrazivou určitostí, absolutní jistotou*, která drtila a z níž nepřipouštěl pro tu chvíli výjimky a odvolání. A tak, je-li hra psána pro volnou lásku, demonstruje se these na krajním exempláři, stejně zase, je-li psána pro nedotknutelnost manželství, pro neporušitelnost manželky absolutní a za všech podmínek, popravují se na jevišti osoby poměrně nejméně vinné, s nimiž divák cítí lítost a proti jichž smrti protestuje — tak Pavel Aubray, milenec hraběnky de Lys, jejž zastřelí zhýralý její manžel *(Diane de Lys)*, tak de Fondette *(Princesse Georges)*, kdežto vinník kníže de Birac, který zrazuje vlastní ženu s ženou druhého, unikne spasen — vlastní ženou.

Toto ustrojení ducha Dumasova proniká celé jeho divadlo, od konstrukce jeho osob až po výraz a dikci hry. Dumas je předem *dialektik, hajitel thesí.* A z toho plyne již *hrubost* jeho figur, *abstraktní alegorický jich ráz.* Dumas ve většině her alespoň (výjimky hned se dotknu) nemá smysl pro odstín, přechod, pro skutečnou duševní plnost, hybnost, složitost. Osoby jeho nejsou *pozorovány*, jsou *hrubě konstruovány* jako pevnost nebo srub. Jsou svedeny v hrubé útočné dialektické linie. A další důsledek této polemičnosti: jsou přehledné a dají se utřídit v primitivní stupňované kategorie: *v klimax a antiklimax* — tvoří řečnický i logický řetěz.

Tak nejprve ženy můžeme rozvrhnout na tři skupiny. První: *zcela dobré a čestné, které odolají nástrahám a neklesnou.* Jsou to ženy, které plní podle Dumase poslání svého pohlaví, které mu dobře slouží, které z lásky učinily *povinnost*, milují muže svého ne jako individuum pro rozkoš, nýbrž jako *otce svých dětí*, jako bytost rodovou, pro rodinu, kterou s ním zakládají, odpouštějí mu a milují jej, i když je zrazuje a je jich nehoden, jsou mu poddány právě jako zakladateli rodiny, tvůrci a množiteli života po vůli boha nebo po řádu přírodním, které celé rozplývají se v rodině, žijí ve svých dětech, jež mají s manželem a pánem svým. Jsou to bytosti právě *rodové*, ženy *po výtce a nejženštější*, jak rozuměl Dumas. Poddanství muži je jim přirozenou potřebou, poddanství to vezmou na se jako nutné jho, aby mohly vyplniti svou funkci sociální (t. j. založiti rodinu) a vezmou jho to od prvního muže, s nímž se potkají a jenž je způsobilý státi se otcem jejich rodiny. Ženy trpné, oddané, šlechetné, dobré, které povznášejí muže, jemuž se poddávají.

Krajní exemplář této třídy je Kateřina v *Cizince.* Provdala se za neřestného zhýralce vévodu de Septmonts, který si ji vzal ze spekulace, aby penězi jejími zaplatil své neřesti a mohl v nich dále pokračovat, který ji zabíjí na duši i těle surovostí své smyslnosti, který ji snižuje „jako nejkleslejší nevěstku", zrazuje a uráží — a přece by tato žena ho nezradila, ač miluje přítele z mládí Gérarda a dotrpěla by v poddanství tohoto muže-zvířete, kdyby náhodou nezhynul vlastní neřestí, kdyby jej nezabilo jiné smyslné zvíře, zvíře-žena, Mrs Clarksonova.

Vedle Kateřiny stojí hned Severina z *Princesse Georges.* Severina vzala si muže svého, knížete de Birac, z lásky, ale ten zradí ji po několika měsících s hraběnkou Sylvanií, již pokládá za svou přítelkyni. Severina odpustí muži svému a více ještě: spasí jej svou láskou. Navrátí se k ní a ona miluje v něm otce svých dětí. A stejná situace ve *Francillon:* Francina odpustí nevěrnému muži, nesplácí mu nevěrou; celý pocit jeho je ten, že v něm na několik hodin vzbudí víru, že se mu pomstila, „oko za oko, zub za zub".

A do téže kategorie náleží konečně všechny ty ženy, jež z hněvu k nehodnému muži zakolísají se chvilku na přímé cestě, ale hned se vzpamatují; zarazí před nevěrou, odvrátí se od ní, nepodlehnou jí. Tak Jane v *Příteli žen*, paní de Lornan v *Polosvětě*, Lionetta v *Princezně bagdadské.*

Druhá kategorie žen Dumasových jsou ty, jež klesnou z nevědo-

mosti, podvedeny nebo oklamány mužem, nebo vehnány ve hřích otráveným prostředím, jímž jsou obklopeny a v němž rostly. Jsou to ženy v jádru dobré a čisté, hodné, aby se staly matkami, aby založily rodinu. A ty Dumas osvobozuje čistotou jich duše a lásky a provdává za šlechetné velikodušné mladíky; tak *Jeanninu (Idées de Mme Aubray)*, která z nevědomosti hřešila, již podvedl Tellier, za Kamila Aubraye a Denisu, již svedl Fernand, za Andréa de Bardannes. A stejné štěstí potkalo by kající se Markétu *(Dáma s kameliemi)*, kterou by si jistě vzal za ženu Armand, kdyby nezemřela tuberkulosou. Raymondu *(Monsieur Alphonse)* svedl Octave a učinil ji matkou dcerušky; Raymonda provdá se pak za Montaiglina, kterému nevyzná pravý stav věci a přijme dcerku jako cizí do rodiny: miluje své dítě a milenec její hrozí jí, že jí dcerku odejme navždy. Trpí nesmírně, až manžel dopátrá se jejího tajemství a odpustí jí a více ještě: zastane se jí proti jejímu bývalému milenci. A tato Raymonda zasloužila si tak velikodušné ochrany, poněvadž neměla viny, byla lstivě a násilně svedena. A šlechetný muž Montaiglin odpouští této ženě pro matku.

Jindy hubí však tato žena-zvíře muže dobré a čestné; zhltne jich jmění, práci, čest; rozvrátí jich talent, který by mohl prospěti lidstvu; zotročí, zradí, zaprodá jich duši, city, rozum, geniální vynálezy. Taková je Sylvanie v *Princesse Georges*, která přivede na mizinu svého muže, jenž ji k smrti miluje a pak přechází z jednoho náručí do druhého, vyssává a hubí jednoho muže po druhém. Taková je Iza v románě *Affaire Clémenceau*, taková je Césarina v dramatě *Žena Klaudiova*.

S touto ženou nemá Dumas slitování. Ta je mu otravou společnosti, zrádcem vlasti. Tuto ženu dává popravit muži v *Ženě Klaudiově* s klidným svědomím; nad ní vyřknul ortel: zab ji! . . . „A nyní, když přes svou obezřetnost, svou zkoumavost, svou znalost lidí a věcí, svou ctnost, trpělivost a dobrotu byl jsi oklamán zevnějškem a falší — když jsi k sobě přidružil pro život bytost nehodnou sebe — když marně jsi se pokoušel učiniti z ní manželku, jaká má býti a nemohl ji zachrániti mateřstvím, tím zemským vykoupením jejího pohlaví — když nechce tě poslouchati ani jako manžela, ani jako otce, ani jako přítele, ani jako pána a nejen opustí své děti, ale odejde s prvním, jenž přijde, a vyvolá do života děti jiné, v nichž bude dále trvati na tomto světě její prokleté plemeno — když ji nic nedovede zdržeti, aby neprostituovala tvé jméno svým tělem — když tě obmezuje v tvém lidském pohybu — když tě zastavuje v tvé božské činnosti — když zákon, jenž dal si právo svazovati, zakazuje si rozvazovati a prohlašuje se bezmocným — prohlas se sám ve jménu svého Pána za soudce a popravčího tohoto stvoření. Není to vůbec žena, není to žádná žena; nemá smyslu v božím plánu, je to čirý živočich; je to opice ze země Nod, je to samice Kainova: — zab ji!"[1]

Těmto třem třídám žen odpovídá souběžný a obdobný žebřík mužů. A zase potkáváme tu nejprve muže neúhonné a čestné, kteří jsou obětí ženy-zvířete (Klaudius v *Ženě Klaudiově*, Terremonde v *Princesse Georges*), muže čestné, velikodušné, šlechetné, kteří odpouštějí těžce stíhané a bez své viny kleslé manželce a zastanou se jí i proti svůdci (Montaiglin v *Monsieur Alphonse*) a pak zcela zvláštní odrudu Dumasovi vlastní, o níž se zmíním ještě, *přátel žen*, t. j. mladých mužů, kteří studují otázku styku mezi mužem a ženou, pozorují hru lásky, rozumují o ní pesimisticky, robí na ženy mnoho zlostných schopenhauerovských paradoxů, ale nicméně přesto jsou jim „přáteli", jak praví Dumas, jich důvěrníky, kteří nekořistí nijak z jich nesnází, muk, *nesvádějí* ženy ty, nýbrž naopak *zachraňují je* a vrací do náručí jich mužů, uvádějí na přímou cestu. Dumas několikráte vrátil se k tomuto charakteru, naposledy a nejplněji jej dokreslil v Ryonsovi v *Příteli žen*. Předtím v *Demi-mondu* potkáváme se s týmž typem v Olivieru de Jalin a později v Lebonardovi ze *Svatební návštěvy*, který ochrání také svedenou ženu před jejím milencem. Ryons zachrání Janu Simerosovu a Balbinu, Jalin pí de Lornan a Marcelu. „Miluju ji příliš, než abych ji chtěl zavléci na chybnou dráhu", praví Jalin. A konečně vedle těchto mužů, kteří chrání před pádem ubohé ženy, stojí jiní, kteří velikodušně přes předsudky společenské vstupují

1 - L'Homme-Femme, str. 175.

do manželství s dívkami nevinně svedenými (Kamil Aubray z *Idées* a André z *Denisy*).

Druhá skupina jsou muži, kteří klesnou a zapomenou se na čas, ale spaseni láskou svých žen vrátí se k povinnosti, práci, rodině. To je kníže de Birac, jejž spasí Severina *(Princesse Georges)*, to je Lucien, jejž spasí Francina *(Francillon)*, obě ženy neobyčejné duševní síly a mravního rozhledu.

A třetí kategorie: muž-zvíře, živočich smyslné rozkoše, *samec-vířenka*, pendant k *samici-vířence*. Je to lstivý svůdce nevinné dívky, kterou opouští, když ji zneuctil, který nezná se k dítěti svému, nechce založiti rodinu (Tellier v *Idées*, Fernand v *Denise*) nebo který pronásleduje ženu, již učinil matkou (Octave v *Monsieur Alphonse*). Je to milenec, který svede ženu a odvrátí se od ní, poněvadž je daleko čistší než on, který se klidně ožení potom, ale hned by se zase vrátil k první ženě, kdyby mu poskytla jen ostřejší smyslné požitky, na veřejnost pokrytecký horlivec pro neporušitelnost manželství, v nitru nejzhýralejší světák (Cygneroi v *Návštěvě svatební*). Je to konečně zcela nestoudný otevřený cynický zhýralec, který umučí ženu smyslností a surovostí — (vévoda de Septmonts v *Cizince*). Tohoto muže odsuzuje Dumas stejně jako takovou ženu. Muž ten je prvkem rozkladu společenského, smrt jeho ziskem pro společnost. To je *samec-vířenka*, jak jej nazývá lékař přírodozpytec Rémonin v *Cizince*. „Jak, vy čtete mé články a nevíte, a neznáte vířenky? Ukážu vám je, je to velmi zajímavé. Jsou to rostliny zrozené z částečné korupce těl, jež lze rozpoznati jen pod mikroskopem a jež byly dlouho pokládány za živočichy . . . Mají za úkol kaziti, rozkládati a hubiti zdravé části dotyčného těla. Jsou to dělnice smrti. Nuže, společnost je tělo jako ostatní, jež se rozkládá v některých částech a v některých dobách a vytváří vířenky s lidským tvarem, jež se pokládají za bytosti, ale nejsou jimi, a jež nevědomky snaží se zkaziti, rozložiti a zničiti zbývající tělo společenské. Na štěstí příroda nechce smrti, chce život. Smrt je jen jedním z jejích prostředků, život je její cíl. Odporuje tedy těmto činitelům zhouby a obrací proti nim chorobné principy, jež obsahují. A tak vidíme, jak lidská vířenka zmate si jednoho večera, kdy příliš mnoho pila, okno s dveřmi a rozbije si na dlažbě něco, co jí sloužilo za hlavu, nebo ztratí-li jmění ve hře či zklame-li ji její vířenka-samice, prožene si kulí to, co pokládá za své srdce nebo narazí na vířenku větší a silnější, jež ji zastaví a zahubí. Lidé roztržití vidí v tom pouhou skutečnost, lidé pozorní zákon."[1]

Třetí a poslední kategorii Dumasovu vyplňují ženy *naprosto zkažené, v jádře špatné, zvrhlé a nebezpečné lidské společnosti*. Jsou to ženy, jež neplní podle autora poslání svého pohlaví, jež nezakládají a nemilují rodiny, jež hledají jen smyslnou osobní rozkoš a jež tak do společnosti vnášejí rozklad a smrt. Nemohou být nikdy dobrými matkami, jsou to bytosti rozkošnické, sobecké, živočišné. Představují v divadle Dumasově jeho pojetí ženy čiře *pesimistické, materialistické*, jsou výtvorem jeho *mystického fatalismu*, který jej ovládl v jedné periodě jeho tvorby úplně a projevil se zejména v románě *Aféra Clémenceauova* (1866), brožuře *L'Homme-Femme* (1872), dramatech *Ženě Klaudiově* (1873) a *Cizince* (1876).

Toto pojetí ženy je zcela *orientální a symbolické*. Nejposlednější *satanismus*, s kterým dnes se blýská jedno křídlo dekadence, je již obsažen v těchto pracích Dumasových. Žena je tu živelní silou, zhoubnou a neodpovědnou, služkou ďáblovou, kterou kazí dílo boží, hubí život manželský, rozvrací rodinu, podkopává společnost. Je to symbol smyslnosti, zvíře z Apokalypsy. Nehledá nic než rozkoš a hřích a jen ten může dát také muži. Je to nevěstka, kterou nelze spasit a vykoupit ničím. Je to smyslnost, která zabíjí rozum, čest, práci, talent i genia, ctnost i nevinnost; je to „zvláštní zvíře, jež se plíží do rodin čestných žen v noci, aby jim ukradlo jich štěstí a požralo děti" („Cizinka"). Dumas nakreslil tento typ v řadě představitelek. Je to předem Suzana d'Ange *(Demi-monde)*, nevěstka bezohledná a ctižádostivá, jež bez lásky, vypočítavým podvodem a klamem chce se vlouditi do čestné společnosti, chce se provdati za dobrého muže Raimunda. Je to dále „cizinka", Američanka Mrs Clarksonova, která jde světem podmaňujíc si všecky muže a ukrádajíc je jich ženám a rodinám; krev a

1 - „*Cizinka*": Rémonin v I. jedn. 1. výst.

smrt značí její tajemnou cestu určenou a vypočtenou božskou prozřetelností jako mor a válka. Je to krvavá metla, zlověstná vlasatice boží msty pro zkaženost a kleslost lidskou. Tato žena-zvíře, tato žena živelná síla a slepý ničivý pud, tato „*vířenka-samice*" má to zvláštní mystické poslání: má zbavovat společnost mužů stejně nebezpečných a pustých, jako je sama, mužů-zvířat, „*vířenek-samců*", bytostí zhýralých a silných, jež nepovznese žádná choť, nevykoupí žádná žena, kteří nedovedou býti otci, kteří jsou rozkladem rodiny a společnosti, jako je Septmont. Takovýto muž-zvíře narazí na takovouto ženu-zvíře, která jej překoná a pohltí a zbaví tak společnost parasita. V tom smyslu je poslání její blahodárné jako v „Cizince". Pohltí nehodného nenapravitelného manžela a umožní tak, že dobrá čistá žena-mučednice může se provdati za dobrého muže, jehož by se jinak zřekla, že ho může milovati a založiti s ním rodinu.

Tímto přehledem jsou vyčteny všechny hlavní osoby Dumasovy (nehledíme-li k rezonérům, kteří pointují a vyjasňují tendenci hry). Jak viděti, jsou hrubě a lineárně konstruovány a daleko méně bohatě a plně pozorovány. Živých karakterů bohatých a měnivých je v jeho hrách málo. Ale jsou přece. Předem *pan Alfons*, sytý typ milence z povolání, který si ženami upravuje svou kariéru a jemuž láska je prostředkem ke společenskému blahobytu. Vedle něho *přítel žen* Ryons, do něhož Dumas vložil nejvíce ze sebe a jenž je nejcennější a nejbohatší jeho typ, který nese zcela patrně pečeť své doby a bude snad budoucnosti příznakem dnešního moderního člověka. Tento Ryons podává nejjasněji také smysl snah Dumasových a jeho názor na lásku. Ryons je pětatřicetiletý světák, Don Juan, který si zakládá na tom, že zná ženu, že vystihuje tajemství pohlavního poměru. Pracuje jen „v tomto odvětví přírodopisu", jak praví. Je to člověk, který posuzuje ženy theorií pesimistickou, který je znuděn a přesycen požitky i klamy vášně, který jen pozoruje a odkrývá všude podvod v „komedii lásky". Je pesimista, ale právě proto *soucitný* s křehkostí, slabostí, utrpením žen. Sám unaven láskou a znechucen jejími mukami a rozmary „účtuje si příčiny, kontradikce, nejasnost, fantastickou těkavost ženského srdce, radí, stírá slzy, smiřuje milence". Je to

vystřízlivělý Don Juan, člověk znechucený láskou tělesnou a toužící po styku duševním, typ, jenž nese skutečně pečeť doby, únavy hmotou a touhy po duchovosti. Francouzská kritika[1] pokládá jej za poslední stadium rozvoje donjuanského typu. Je to člověk, který *nežije živočišně* lásku, který je unaven dobrodružstvími a neklidem jejím, který nalézá vyšší požitek v tom, že pozoruje, analysuje, přemítá, theoretisuje. Zamiluje-li se pak do slečny Hackendorfovy a vezme-li si ji přes svou misogynii za ženu, je to láska *duchovější*, láska *méně tělesná, spíše přátelství než vášeň.*

A vedle tohoto (alespoň po jisté stránce) moderního člověka postavil tu i Dumas typ *moderní ženy* v Janě Simerosové. Je to žena zjemnělého svědomí, čistá, přísná, duchová, která se děsí hrubé smyslnosti manželství a má o lásce tento povýšený názor: „říci ženě: miluji vás, znamená říci jí: shledávám vás mezi všemi bytostmi nejhodnější toho citu nejvznešenějšího mezi city; sdružme svoje myšlénky, radosti, slzy a v tomto nehmotném obcování rozumů a duší budiž pohled vždy přímý, nadšení vždy ryzí, výraz vždy čistý, svědomí vždy volné".

V těchto posledních dvou postavách jest hledati smysl divadla Dumasova v tom, co má nejlepšího. *Pesimistické* v základě ponětí jeho lásky vede nakonec k *duchovosti*, k čistšímu a hlubšímu nazírání vztahu pohlavního. A jakož opravdový pesimismus pojí se vždy se *soucitem* k trpícím a bývá tak leckdy pramenem *činnosti reformační*, žízně a touhy po *spravedlnosti společenské*, stejně bylo i u Dumasa. Hry jeho vedeny jsou vždycky touhou po spravedlnosti. Ona diktuje mu *Dámu s kameliemi* i *Názory paní Aubrayové*, kde našel pro kleslé ženy slova evangelického soucitu, ona diktuje mu *Pana Alfonse*, jehož ryze evangelické rozřešení vzbudilo odpor „společnosti", ona vedla jej k tomu, že položil v principu mravní rovnost muže a ženy, že ve *Francillonu* cizoložství mužovo postavil na roveň cizoložství ženy a stejně je stíhal. Ona vedla jej k tomu, že domáhal se rozvodu jako prostředku čistoty a povznesení manželství, že se ujímal všech utištěných a vyděděných.

---

1 - Ernest Tissot, Les évolutions de la critique franç[aise], 118.

Toto nazírání na pohlavní poměr bylo ve francouzské literatuře a hlavně francouzském jevišti *cizí a nebývalé*. O lásce mluvilo se na něm pouze jako o žertu, dobrodružství s povrchní cyničností a veselým triviálním vtipem. Dumas v té příčině je novotářem; v tom je také jeho zásluha. Na divadlo, které dotud bylo místem pouhé zábavy a pouhého hrubého vtipu, vnesl on dojemný vážný a hloubavý tón, postavil *záhady duše a společnosti s opravdovou příkrou rozhodností*. Dobře postihuje jeho reformační zásluhu právě v tomto směru *Georges Pellissier:* „Jedna z největších odvážlivostí Dumasových byla vylíčiti ženu jako nižší muže právě na divadle, t. j. na místě, jež ve všech dobách bylo vyhraženo vítězství ženy nad mužem."[1] Až do něho nebyly ty vážné záhady lásky, manželství, čistoty, otcovství brány vážně na jevišti. Na jevišti se nehloubalo o nich, nebylo soucitu s tím, kdo v nich byl oklamán nebo zničen, *dostalo se mu jen výsměchu*. Dumas byl na jevišti vědomě moralista a vědomě chtěl dáti diváku mysliti. *Nepřeceňoval divadla*. Uznával, že je to zvláštní genre, který žádá zvláštní techniky, zvláštních prostředků, aby mohl působiti na širší masu a vidí v tom i jeho slabost. Vykládá, že divadlo žije z mnoha ilusí, lstí a překvapení a že je třeba k němu hlavně umění *dovésti okouzliti*. „To je vlastní právě velkým hromadám lidí, že mohou býti okamžitě svedeny slovem, gestem, výkřikem. Aby kdo unesl tisíc individuí, potřebuje jen *rozčilit;* aby unesl jedno, musí je *přesvědčit*". Ač byl znamenitý technik, nechtěl psát pro divadlo, chtěl psát pro knihu. „Divadelní díla nejsou psána pouze pro ty, kdo chodí do divadla; *jsou psána také a hlavně* (surtout) *pro ty, kdož tam nechodí. Divák rozhoduje jen o úspěchu, čtenář o slávě.*"

A k jeho cti je třeba vyznat, že v díle jeho jsou dvě tři figury, jedna dvě hry *(Přítel žen, Svatební návštěva)*, jež nepostihuje plně *divák*, jež dovede pochopiti teprve čtenář.

---

1 - Nouveaux essais de litt[érature] contemp[oraine], 88.

Jaroslav Kvapil: Bludička

Název první dramatické práce p. Kvapilovy odhaluje nám naráz a úplně, až s banální skoro otevřeností a jistotou celý sujet, celý problém její. Znáte ta zelenavá tučná ženská těla, zelenavá až do modře a fosforu, zkroucená v nějaké posunčině v nemožný jakýsi bakchický tanec, s rozpuštěnými vlasy, propletenými nevím jakým symbolickým květem, s třepetavým jazýčkem světla nad hlavou? Kolem polámané rákosí a ta rozmazaná, těžká, zesinalá, falešná zeleň. Nějak v zoufalství zesinalá jako tvář toho, jenž zlákán mámivým svitem bludného světla . . . a tak dále . . . takový obehraný motiv, do všech kolovratků již přeložený. Taková pohodlná sumární alegorie mladých duší roztoužených a oklamaných, rozběhlých a zbloudilých, opilých nejprve ilusemi a pak shnilou vodou močálů.

Touto bludičkou, jež svede s pravé cesty a zahubí mladou ilusivnou duši, je v dramatě p. Kvapilově slečna Helena Lindnerová, odkvetající již kráska pražských salonů, vyspělé, rafinované, omamné krásy fin de siècle. Pan Kvapil myslil si ji patrně jako dekadentní plod vysoké uzralé kultury, dráždivou vůní haut-goûtu, směs žáru i chladu, vášně i skeptického analytického rozumu, kontrasty příkře nanesené a stupňované v silnější ještě účiny, bohatou perversní a rozkladnou krásou sladkých jedů, hašiše a opia. Není to jen prostá ubohá záletnice mučená svými pudy a ukájející je, je to *veliká dáma, une grande dame*, která život svůj bere jen jako látku, z níž má si ušít složitým a rafinovaným uměním smělou a oslňující toaletu, umělecké dílo samo v sobě, rozkošnickou lázeň svých smyslů, svou pýchu a závist cizích. Život jest jí pouhým thematem, na němž hraje nekonečné

a umělé variace svých rozkoší a rozmarů. Má tedy svůj i soi-disant *názor světový*. Pro své jednání, své rozmary, své vášně má svoji *theorii*. Přemýšlela o nich a zdůvodňuje si je jednotnou mravní perspektivou. Vysoká chladná figura, nesená pevnou typickou kostrou, žena rozumu a síly, mravní typ. Vlasák, její milenec, takový ubohý rozkošník bez plánu a principů, který užívá s tak prostou naivností, jako dýchá a pije, který jako ovce spásá slepě hned napravo, hned nalevo každou tučnou mez rozkoše, uznává tuto povýšenost Heleny nad sebou. „Jsi, Helo, *hlubší* než já, jsi hlubší, pravdivější!" volá k ní její milenec. (Opravdu? Proč to? Nejsou oba stejně pravdiví ve svém požívavém cynismu? A není, s jisté stránky, Vlasák pravdivější ještě, t. j. *naivnější?* Reflektivná Helena naopak má v sobě silné *dialektické* prvky a málo *psychologické* pravdy. To jen tak en passant doklad, jak p. Kvapil ve své práci nasel slov, jež nepromyslil a jimiž chtěl jen naoko zalepit vnitřní pukliny své práce. Později jiné ještě doklady z *rozhodnějších a nejzávažnějších*, pro psychologickou stavbu právě rozhodných a směrodatných partií jeho práce.) A Helena s analytickou jistotou a skoro řemeslnou obeznalostí své duševní konstrukce odpovídá jako s katedry: „Mám aspoň *zásady*, viď?! V mé kleslosti je aspoň *systém!*" (Str. 91.) Zcela po hamletovsku. A zcela po Magdě ze Sudermannova „Domova". Helena náleží také do té rodiny moderních, sebevědomých žen, nietzschovských „nadlidí", kteří nosí ve vlastní hrudi svou pýchu, kteří měří svým *já* sebe i svět, ale nedají se nijak narážet na cizí lokte. Pohrdá společností, poznává její intrikánskou lstivou snahu, její farizejství — ale nebojuje s ní — alespoň ne přímo a poctivě, čelem v čelo — nýbrž úkradkem, úskokem, stejnou zbraní, zbraní *její*, zbraní *společnosti*. Zač nejvíce děkuje Vlasákovi je, že ji nikdy — nekompromitoval. Velice charakteristické. „Ještě něco, Viktore! (Chopí se jeho ruky.) Děkuji ti, žes mne při všem tom ani slovem, ani pohledem *nekompromitoval*. (Rychle.) Ne, ne — nezdráhej se! Mnozí muži toho nedovedou. Náš další život je příliš ještě dlouhý a naše choutky příliš ještě zvykly na *zálibu našeho okolí*, abychom jen tak zlehka *mohli svou pověst, třeba nezaslouženou, zahodit*. Je to naším štěstím, Viktore!" (Str. 92.)

A to je *druhá složka* v tomto mixtum compositum, jež nese jméno Heleny. Jiné egoistky nebo individualistky v moderních dramatech, ať Nora, ať Magda, *zápasí* se společností, *bojují* s ní, *bijí* se s ní *otevřeně* — Helena p. Kvapilova má svoji soi-disant filosofii jen pro soukromou potřebu při večerních schůzkách s Vlasákem, jen takové hračkové zrcátko, malinký padělaný bengálek, kterým chce oslepit diváka a snad i sebe, poněvadž se zakouřenou hlavou se, jak známo, snáze a pohodlněji hřeší. Helena je v jádru pokrytecký smyslný labužník z nudy a zprahlosti srdce, smyslná rozkošnice, jako všechny jiné. Má jisté plus salonního espritu, módní laciné voňavky, jaká se prodává dnes polozdarma (konkurence je příliš silná!) v každé slušnější půjčovně tak zv. moderních knih. A to je všechno. Jinak *polopanna z Prévostova románu od hlavy k patě*. Bytost studená, chladná, bez ilusí, která prohlédla záhady rozkoše života i společnosti, která nevěří cynicky v nic, než v rozkoš a požitek, ale přece zachovává *zdání ilusí* z pokryteckosti, přece podrobuje se společnosti a její tradici — z rozkošnické, slabošské zbabělosti své celé podstaty. Zcela malá, zcela malinká podvodnice, jež chce ulovit tím trochu toho klidu, bezstarostnosti, rozkoše, tepla, vůně, šatů a zlata! A genesi tohoto typu společenského vykládá pan Kvapil stejně jako Prévost. Jsou to podle něho dvě krise, jež stvořily typ polopanen: krise mravní, náboženská a po druhé krise hmotné — *krise věna*. Náboženské mravní vychování v klášteře vzal prý a odnesl duch času a s ním — jaký malheur — i věno. Dnes mladé dívky nemají ani jednoho ani druhého — a odtud polopanny! Pan Kvapil neanalysoval po první stránce — mravní — svůj typ, ale po druhé došel překvapujícím způsobem k témuž výsledku. Také u něho trpí Helena krisí věna: „*není partií*". Tato hmotná krise naučila ji dívat se na dno života a pochytit jeho smysl, který je prostě staré, horaciovské *carpe diem!* Zpovídá se tak Vlasákovi a obecenstvu na str. 72 a 73: „Miláčku, ožeň se! Myslíš snad, že jsem se ti vzdala, abych snáze ulovila muže?! (Trpce.) V šestadvacátém roce, hochu, a *s mým věnem nesmí žena naší společnosti více chtít, než cos mi dal ty!*" Ví, že mladého krásného muže ze své společnosti, jenž by jí vyhovoval, nedostane, ten že hledá veliké

věno a vezme nádavkem k němu i naivní, ubohé, prostoduché dítě (Kláru). Ví, že na ni čeká jen dvojí osud: buďto provdat se za starého boháče, jenž si ji koupí jako věc a předmět, a zužije jí jako majetku, nebo zkysnout jako stará panna. Jako moudré dítě tohoto světa počítá rozumně s obojím případem a zařizuje se pro obojí potřebu: užij, plně užij, chytni den a příležitost — ale nekompromituj se. Jen nikdo ať neví, že užíváš. Pak je konec, pak jsi ve společnosti pohřbena. „Proto jsem byla vášnivou ženou ve tvém náručí — (s trpkým rozmarem) a proto jsem ve společnosti povždy — dobrou partií... No, bohatou partií prozatím snad ne, ale aspoň ženou, která se nekompromitovala." (Str. 91.)

Taková je tedy Helena, toto mixtum compositum: základ a jádro Prévostovy „polopanny", Maudy, a kvůli setření podoby nanesen na ni reflexivný nátěr Magdy ze Sudermannova „Domova", i theoretisování o společnosti a poměru jedince k ní, i individualistické sebevědomí, *které tak špatně se dá uvésti v soulad s její bázlivou zbabělostí a vědomím závislosti na soudě společnosti.* Všecko rozlámáno a z nouze, vnějškem pouze sešito, všecko rozpadá se při bližším doteku a ohledání.

A tato Helena je konečně jediný prohloubenější charakter dramatu p. Kvapilova. Šablonovitě střiženi jsou dva muži, kteří stojí o její přízeň, malíř Dušek, její oběť, a doktor Vlasák, její milenec a na konci dramatu i manžel.

Malíř Dušek je pasivní bytost zcela stvořená a hotová ke každému procesu, jejž na něm chce autor provésti. A skutečně: o *proces* a, řekněme hned přímo, o *sociální proces* běží p. Kvapilovi v „Bludičce".

Vedle dramatu intimního, dramatu prosté oklamané lásky chce totiž hra p. Kvapilova býti i thesí sociálnou. Z obou těchto prvků zhnětl svoji Bludičku. Ale přihodila se mu, tuším, i tu nehoda: obě látky nesplynuly náležitě v sebe, neprolnuly se, *zůstaly disparátní. Ve své komposici je drama p. Kvapilovo roztrženo.* Budiž mně rozuměno. Nejsem z těch, kdož soudí, že by drama muselo býti hnáno jen *jedním motorem* dějovým, jen jednou vzpruhou, že by musilo být pásmem děje jednotné, že by dramatik měl z nekonečné složitosti života, z propletených a překřížených jeho vlivů a sil vyjmouti jednu

a jedinou, oškubati ji z ostatních větví, z ostatní tkáně a vypreparovati v ideálně prostou, jasnou a jednotnou nit. Tento postulát staré poetiky odhazuju zcela rozhodně. Nevytýkám tedy p. Kvapilovi, že vedle t. zv. *intimního* dramatu, vedle vášně Duškovy k Heleně postavil ve své hře a sledoval i t. zv. *sociální* drama, t. j. v tomto případě přechod Duškův z jednoho prostředí (malířského) v druhé (vyšší buržoasie). Ale to vytýkám, že toto dvojí pásmo pan Kvapil *nezcelil*, že neukázal je jako *sepjaté a splynulé, jak skutečně v životě jest*, že traktoval je odloučeně, neorganicky. V tom je taková *abstraktnost* a *mythologičnost*, taková *pouhopouhá slovní*, ryze jen maskovaná konstrukce.

Pohleďme na případ v p. Kvapilově dramatě. Malíř-bohém zamiloval se do pseudodívky z lepší společnosti, do kokety, která s ním sehraje rafinovanou a podvodnou scénu (2. jedn. str. 59 a n.), v níž přijme jeho vyznání lásky a ujišťuje jej — při vší přirozené šeré dvojsmyslnosti scény — svojí přízní. („Což jste nepoznal, že jste mi to říci *směl?!*", str. 65, je poslední slovo Helenino k Duškovi v této situaci.) A druhý den potom přistihne malíř tuto ženu v pokoji cizího muže, jejího milence, dra Vlasáka. Malíř je touto krisí zlomen, podvrácen ve svých životních silách. Neschopen práce, neschopen radosti ze života hyne sebevraždou. Proč hyne? Pro ženu? Jistě, mohlo by tak být, a Daudet a Goncourtové mimo jiné ukázali s takovou svrchovanou jistotou a bezpečností, jak dobře, až předobře je to možné u sensitivní bolavé duše filigránsky a uměle stavěné. Ale u malíře p. Kvapilova není tomu tak. Dušek sám staví nás mimo všechnu pochybu: „*Nejde o ty ženské, Láďo. Mne to však chytlo na rozhraní dvojího světa*" (str. 112). A stejně soudí o jeho případě kolega Šimr: „Ale bude v tom ještě něco jiného; pro holku takhle člověk nezpustne." A dále: „To se ví, Paroubku! Duška dorazilo to, že lez' jinam, než kam patřil. A když se chtěl vracet, už se mezi nás nehodil. O holku nejde, Paroubku — ale splést se člověk nesmí —" (Str. 128.) Malíř páně Kvapilův nehyne dramatem intimním, nýbrž dramatem sociálním: přechodem z jednoho prostředí v druhé, přechodem, jenž se nezdařil a jenž jej pohřbil.

V prvním jednání vidíme Duška nespokojeného se svým prostředím. Žije mezi malíři, žoviálními nebo triviálními, jak kdo chce, patrony. Je mu mezi nimi náhle nepříjemno, uráží jej jejich neomalené vtipy, hospodský bohémský způsob života. Dusí jej a tísní jej všecko mezi nimi. Cítí, jak mu „mozek i barvy zasychají"; je přesvědčen, že se „zbůhdarma zahrabával" v tom pustém a kalném životě bez vyššího, čistého vznětu. A přetrhává a láme se vším, s celou svou minulostí, s děvčetem, k němuž má povinnosti. A odchází do nového ústředí, „dělá barona", jak se vyslovuje jeden malíř, navštěvuje salony, učí slečnu Lindnerovu, kreslí jí ornamenty na šaty — jen sám nic nemaluje. A když pak po citové krisi chopí se znova štětce, — tentam je všechen jeho někdejší talent, o němž nám básník napovídá, že nebyl ledajaký. Ztratil jej patrně celý za těch několik měsíců (mezi prvním a posledním aktem neuplyne ani celý rok!), kdy chodil v lepších šatech a do vzdušnějších místností! Ztratil jej tak úplně, že mu „Psychu" vrátili z Rudolfina — strašný to opravdu již úpadek, uvážíme-li nepatrnost nároků naší přijímací komise. A to všechno, opakuju, v několika měsících. To je, tuším, trochu absurdní invence p. autorova.

A příčiny tohoto naprostého úpadku? Žádné, alespoň žádné, které by snesly kritiku. Doktor Nedoma, kterým mluví asi spisovatel, vykládá v druhém aktě tento úpadek — konec konců leností Duškovou. Oddal se zamilovanému dvoření a pohodil paletou. Z diskursu Nedomova (str. 49) vychází konec konců úplná absoluce nového prostředí. Silného člověka prý žádné prostředí neužere a slabého užralo by i staré atd. Kdo je tedy vinen? Není to Dušek sám?

A nová otázka. Nebyl by jeho osud stejný, kdyby se byl zamiloval do děvčete *svého* prostředí, do kokety, „polopanny" *svého* prostředí? Třeba do dcerky menšího úředníka nebo podobně? Nebyl by ji učil také malovat? Nebyl by jí také komponoval plesový úbor? Nebyl by s ní zabíjel čas ať na výletech, ať v kávových společnostech?

A tak je jasno, jak neorganický, jak *neformulovaný, nevyložený a neřešený* je ten problém přechodu z ústředí v dramatě p. Kvapilově. Otázka měla znít: *co* je to v novém prostředí, co rozrušuje a vyčerpává Duška, co *nezvyklého*, co *nového, jemuž on se nemůže* a *nedovede přizpůsobit*, co jej nakonec zahubí. Každá otázka přechodu z prostředí jednoho v druhé jest *otázkou přizpůsobení*, jak poučuje nejprimitivnější úvaha společenského přírodopisu. Toho si p. Kvapil vůbec nepovšimnul. Konstruoval si slova starého a nového prostředí, rozsel je po dramatě, ale tím ještě nedotknul se nijak otázky, ba ani ji nepostavil. Jeho problém společenského dramatu, přechodu z prostředí jednoho do druhého, *je nesepjat s dějem* intimním, je pouhou papírovou pestrou boudou, ne organickým zdivem, kostrou a lešením hry. *Mluví se o něm* pouze a zcela úryvkovitě, naslepo a zhruba se o něm mluví v dramatě p. Kvapilově. *Děním dramatickým a psychologickým není se ho však zcela nijak dotčeno, to teče zcela mimo něj.*

A to je ta roztrženost dramatické stavby p. Kvapilovy, jež mi vadí jako *ústřední chyba plánová a myšlenková*, jako ideový nedostatek hry, její *naprostá netypičnost*, její *neperspektivnost*, její *vadná a mrzácká komposice.*

Slovo „prostředí", na něž pan Kvapil v *Bludičce* tolik hřeší, stalo se dnes již takovým moderním zaklínadlem, prázdným všeho smyslu, při němž ten, kdo ho užívá, již nic nemyslí. Všecka moderní naše dramata (Svoboda, Šimáček) točí se kolem tohoto pomyslu, ale žádné neodbývá ho tak povrchně, tak frázovitě, řeknu, tak nekriticky, jako práce páně Kvapilova. To již je *čirá mythologie*, hotový *mythus*. Zapomíná se, že theorie prostředí je *hypothesa, fikce*, přesně mluveno, sumární úhrnný znak pro *celou řadu sil a vztahů, jež se musí blíže analysovat a určit v každém konkretném případě.* Jinak se upadne v nejhorší verbalismus a v nejhorší fantastiku. Dnes již je nám prostředí opravdu laciným a pohodlným zaklínadlem, útočištěm z nouze, útočištěm nevědomosti. Nelze-li něco vyložit, vezme se na to „prostředí", a všecko jde zcela dobře. Slovo jako pytel, do něhož se dá skrýt půlka světa a jímž se dá výborně manévrovat před nedouky a hlupáky. A pak takový nějaký lehtavý parfum modernosti lpí na něm, a to dnes, kdy v Čechách chce být moderním kdekdo a nejvíce ti, kdo proti skutečnému přítoku modernosti do Čech houževnatě stáli a stojí, není také k zahození!

Tak tedy prostředím zahynul Dušek. Kdysi *fatum*, nyní *prostředí* — obojí stejná mythologie, stejně šerá a tajemná a stejně prázdná a lesklá slova. Dvě prostředí se srazila, reka smáčkla mezi sebou, a on bídně zahynul. Lidé nic, všechno prostředí. To jsou ty oživené hory, jež vtipně v pravý čas se utrhnou a zasují lidi, jak potřebuje autor. Čili ještě žertovněji, jak vyslovil sám Dušek na str. 112: „Mne to však chytlo na *rozhraní dvojího světa. Každý ucouv' na opačnou stranu* (rozuměj: každý svět ucouv' na opačnou stranu!) a *já sletěl dolů.*" Zní to sice groteskně jako barokní vtip, ale v p. Kvapilově dramatě platí to skoro doslova.

Šťastnější sok Duškův, doktor Vlasák, je také charakter zcela plochý a konvenční, bez všeho psychologického zájmu. Zcela prostý *záletník-bonvivant*, podaný v otřelé konvenční šedi, bez jediného hlubšího řezu, jen v té holé empirické nahotě. Poměr mezi ním a Helenou je však jediná originelnější a umělečtější partie *Bludičky*. Oba rozkošničtí labužníci smyslní, oba cynikové života a svědomí — on neuvědomělý a pudový, ona reflexivnější a vědomější — sepjali se jediným vztahem, jejž dovedou vůbec pojmout: *svazkem požitku*. To je zcela přirozené a zcela jasné, leží přímo na dlani. Ale psychologická motivace? Dopadla p. autorovi v tomto *zase kardinálně důležitém bodě* špatně. Na str. 89 otevírají se obě duše jejich do dna s cynickou upřímností:

Helena: Viktore, mluvme upřímně! Vyčítat si navzájem nemusíme pranic; vždyť jsme si pranic neslíbili. *Tys mne k sobě nestrhl z lásky* —

Vlasák se pohne a chce promluvit.

Helena nevyrušena:

Pravím, žes mne k sobě nestrhl z lásky, ale z vášně. (Hořce se zasměje.) A já se tobě také jinak nevzdala! *Chtěla jsem tě, jako se mi nové róby či v létě cesty do Misdroye zachce.* Ano!

Zde je patrný rozpor v poslední řeči Helenině. Nové róby nebo cesty nezachce se ženě jistě z *vášně*, nýbrž z *nudy*, z *rozmaru*. Co tedy hnalo Helenu k Vlasákovi, *vášeň* nebo *nuda?* To je kardinálně důležito, to není spor o slovíčko, to je spor o věc. Žádná vášeň není bez básnického posvěcení, vášeň skutečná, mohutná, veliká, která zmítá a lomcuje duší, má vždycky, i kdyby byla jinak sebe kleslejší, svou aureolu krásy a hrůzy, a třeba přelámána, svítí vždycky tato aureola reflexem tragiky a velikosti. Celá poesie všech dob správně a důvodně věc tak pojímá. Jinak je však s *nudou*, se zprahlostí a pustotou srdce a duše. Ta je vždycky a bez výjimky odporná (není-li traktována s ironií a tedy v jádře ničena a podrývána). *Vášeň* i v nejhorším případě je *poesií hmoty*, jak řekl krásně filosof; *nuda* i v nejlepším nic než *prózou duše*. A v tomto tak důležitém bodě psychologickém nevyjasnil básník zase nic! Hází v nejdůležitějších a nejvážnějších chvílích slovy lehce a nedbale, neuvědomuje si ani jich vnitřní smysl, jak ukazuje až groteskně citovaný případ! Psychologická perspektiva na vztah Helenin a Vlasákův je tak zase úplně ztracena a rozmazána.

S Vlasákem a Helenou provede autor nakonec zajímavý experiment — jediný, zdá se mi, originelnější obrat v dramatě. Tyto dva lidi, kteří se sešli *jen pro rozkoš, jen dočasně*, kteří nechtějí spolu žít v manželství, vydá nakonec básník do rukou t. zv. poetické spravedlnosti, která je sepne *stálou povinností* — manželstvím. Opakuju, je to jediný původní motiv v dramatě p. Kvapilově. Kus sociální satiry, nedá se zapříti, leží v tomto motivu, a básník mohl z něho — kdyby si jej byl sám náležitě uvědomil — vysoukat originelní, hořce ironický kus zvláštní moderně společenské noty. Ano, kdyby si jej byl uvědomil! Ale to se, bohužel, nestalo — důkazem [je] psychologická nevyjasněnost tohoto vztahu, a tak i tento motiv proklouzl nezužit autoru prsty. Konec třetího aktu činí tak, jak jest, až groteskní dojem. Jak máte věřit, že těmto dvěma lidem bude společný život *trestem*, když viděli jste je po celý akt na důvěrné schůzce, *roztoužené smyslností*, již jen náhodou nemohli nasytit? Věříte v seriosnost takového trestu? Nepůsobí to až groteskně? A tuším i s věnem slečny Lindnerové nebude to tak zlé. Pokud se pamatuju, mluví se v prvním aktě o nějakém dědictví po tetě nebo něco podobného. Nebude tedy ta Nemesis asi zrovna tak hrozná . . . A ostatně . . . lidé tak vtipní a světa znalí, jako jsou Helena a Vlasák, dovedou si již hořkost toho trestu osladit . . . Nevypadá tedy ta satira jako karikatura na satiru?

A ještě jedna Nemesis vystupuje v dramatě p. Kvapilově. Jak vidět, potrpí si p. Kvapil na „poetickou spravedlnost" stejně důklad-

nou jako nejkostnatější akademik. Druhá Nemesis stíhá venkoncem ubohého Duška. Tento nešťastník odkopnul surově v prvním aktu své děvče, modistku Stázičku. Do roka zúčtovala však s oběma autorova spravedlnost: Stáza odešla do Vídně, kdež se vdala, a Duškovi za Stázu odplatila Helena . . .

Hlaváček mimoděk:
Chudák Stáza!
Dušek náhle:
A co chudák?! Je jí líp, než mně. (Pausa.) Vdala se ve Vídni, slyšels?
Hlaváček překvapen:
Opravdu?!
Dušek suše:
I bodejť! To víš — ženská! (Odmlčí se; měkce:) A přec to nemusilo být! (Zadívá se na prstýnek a pak jej strčí do tobolky.) Tak vidíš (S bolestným úsměvem:) Už se vdaly obě — *a ta druhá mne za tu první potrestala!*

Nejsem proti t. zv. ideji spravedlnosti v dramatě; vím, že je kompromitována jen z nepochopení, ale jistě jsem proti takovému, řeknu, *školáckému* pojímání a provádění jejímu. O *ideu* má jít v první řadě, o její vítězství a rovnováhu, ale ne o ten školácky vyměřený a prováděný trest, tak hmatavě a hmotně, tak docela dětinsky: půjčka za oplátku, tomu bonbon, onomu rákosku! . . .

Vedle těchto protagonistů dramatu pohybuje se tu, tlachá a hlučí řada episodních figurek, jednak malířů, jednak buržoů. Ovzduší bohémské i salonní kresleno jest obratně a zručně, ale p. Kvapil nepřináší nic, co by se již bylo neřeklo a co by nebylo u nás známo. „Cabotini" Pailleronovi ukázali p. Kvapilovi cestu ve směru prvém, satirické epištoly našich feuilletonistů a povídkářů Kuffnera, Liera a j. v druhém. Známe již odtud všechnu tu rozpustilou bohému i ty prkenné směšné šosáky, ty zbohatlé uzenáře a pekaře, jimž čouhá sláma z bot, kteří přece chtějí udávat tón a diletují s kyselou tváří v umění nebo neméně hořce patronují a mecenují . . . slovem: celou tu českou společnost — nespolečnost, které chybí právě podstatné znaky skutečné společnosti, skutečného salonu, *stará kultura, staré tradice,* vrozený a pěstovaný vkus a dobrý tón, nacvičená souhra salonní zábavy, takového jiskřivého causeristického koncertu. Pan Kvapil

nepřinesl nic nového, ale co bylo, obratně zužil. Jeho drama má v celku snadnou a lehkou dikci, ovšem také často mydlinkovitě pustou a prázdnou, *jistou novinářskou machu,* s kterou je stavěno celé. A tato macha vyhrála také jeho vítězství u obecenstva i té tak zvané „české" („caritní" = mělké) kritiky a dala zapomenout na takové lapalie, jako jsou umění, ideje, stavba, charaktery a poesie. Ale což. Bylo a bude od počátku až do skonání světa.

Jaroslav Hilbert: Vina

Taková ne sice nejhlubší, ale venkoncem milá, zajímavá, teplá práce ta páně Hilbertova *Vina*. Má to svou intonanci, svůj čistý nasazený tón, pravý prsní tón, žádný falset. Člověk může mít leccos proti tomu *dramatu* (ano, právě proti té práci *jako dramatu*), ale nic to není platno, je to umělecké dílo, má to vůni duše, tu určitou vůni pleti a to určité její světlo, něco, co nelze padělat a co se poznává s neomylnou jistotou pudu, tak smyslně nějak, takovým duševním hmatem. Je to práce *svá*, práce *celá*, není to snášeno zprava a zleva, není to eklekticky látáno z různých hadrů. Nějaké *mladé bílé* světlo je nad tím rozlito, takovou, zdá se mi, vůni rozpuklých šípků je z toho cítit, nebo nějak podobně bych se rád vyslovil. Působí to na mne takovým *živelným*, tak trochu *živočišným* dojmem, jako jasný stříbrný potok, svěží vody, hluboké trávy, nízké v mělkých oblacích rozpředené nebe. Je to tak světlé, tak lichotivé, tak důvěrné. Má to veliké, trochu udivené oči mladé dívky. Je v tom mnoho té *živelné poesie*, kterou je tak těžko definovat, poněvadž je to konec konců lázeň nervů a laskání světla a hlazení větru. Ta se může jen cítit, jako se cítí jaro, mládí a úsvit.

Četl jsem od p. Hilberta již několik prací prózou, takových povídek nonšalantně střižených s lehkým sklonem k Murgerovi nebo Heinovi. I na nich leželo to bílé mléčné světlo mládí a poesie. *Obsah* snad byl tragický, snad rozvíjel nějaké hořké, pesimisticky zabarvené thema o prchavosti a klamu lásky, o kalném vystřízlivění, které ráno zaklepe suchými prsty na dvéře, když do ulice spadly mlhy, o vražedných rozmarech žen atd. — ale *intonace* práce, *způsob*, jakým to bylo tradováno, byl takový *lehký*, *koketně rozmarný*, tak *mladě rozehraný*.

Takové mládí z toho bylo cítit, které má pružné opičí klouby, které přeskakuje z rozmaru školní lavice a staví se navzdory celému světu na hlavu, které šumí a hraje si . . . samo sobě, samo pro sebe, jako běží voda a voní lesy. Takové hravé zahloubání v sebe, taková *beztendenčnost*, taková naivnost, s jakou se bere jen ponejprv do rukou koflík života.

A týž dojem zavanul na mne z dramatu p. Hilbertova. Poznávám tu vnitřní psychickou nit spojitosti s drobnými kousky prózy, cítím stejný úhel lomu uměleckého světla a proto jednotnost duševní podstaty. Vidím, že tu je *personalita*, že tu je *látka* k umělci a básníku. Snad by mohla být z jiného těsta, snad bych dal přednost jinému druhu, snad jinému zpracování . . . všechno možné . . . ale to již je vcelku podružná otázka. *Hlavní věc: obsah, látka je tu.*

A tak, kdybych měl říci charakteristický ráz *Viny*, pověděl bych asi: je to *lehké*, *lehoučké* jako pramen, který právě vyskočil ze skály, a právě tak svěží, své, jednotné, zcelené. *Lehké* pravím, a to neznamená *povrchní*. Abych řekl pravdu, jsem těmi t. zv. *těžkými* věcmi tak trochu přesycen. Hlavně to bude proto, že, jak již bývá, ty *vážné*, *těžké* věci padělají se jako všecko na světě a vlastně, přísně vzato, padělají se *snáze*, než ty t. zv. lehké. Není to zrovna tak nesnadno dáti si dnes alluru hlubokomyslného, seriosního a myslivého člověka. Stačí být k tomu prkenným a těžkopádným, stačí chytit se těch několika cinkyklinky slovíček, kterých leží dost na silnici, kroutit je pedanticky napravo nalevo, tvářit se přitom, jak náleží, důmyslně, — a věc již půjde, buďte bez starosti. Hodí se k tomu takové pojmy jako *rozvoj*, *prostředí*, *úpadek*, *zdraví a choroba celku* . . . a jiné a jiné příbuzné . . . kterých po silnici roztrousila rozviklaná kára povrchního a snadno spokojeného positivismu, jenž zrovna neměl vrtošivé svědomí a přecitlivělou spekulativnou duši. Je toho rozeseto v měděných penízcích, a každému stačí se jen pro ně shýbnout a zvednout.

Vidíte to v poslední periodě naší prózy i našeho románu. Vyjma jednoho dva, kteří vzali tyto pojmy první a u nichž jsou svěžím životem, kolik prázdnoty, kolik nabubřelé pustoty musí dekorovat toto hrubé lešení. Samá malba prostředí, samý boj jednoho prostředí s dru-

hým, samá sofisma a samá řečnická vyšeptalá floskule o srážejících se proudech sociálních, o rozporech sil . . . a tak dále a tak dále. Hotová scholastika, hotový byzantinismus. Pro stromy nevidí les . . . zde to platí obráceně . . . pro prostředí nevšímá si autor lidí, individuí, té čisté boží duše, toho ubohého srdce, které vyjde tak naprázdno, odřený žebráček, při celé té maškarádě.

A proto je mi tak milá ta zdánlivě *lehká* práce p. Hilbertova. Má těžké krvavé thema, takový zadrhlý dusný pláč ubohého zraněného srdce . . . a tak lehce, tak snadno je traktuje. Má *těžké, vážné* thema a bere je bez koketnosti, bez strojené thesovitosti tak rovnýma plnýma rukama, s takovou až klasickou prostotou.

A tak se mi zdá, že ta zdánlivě lehká hra p. Hilbertova má těžší smysl v naší dramatické literatuře. Vidím v ní *protest proti thesovitosti, proti strojené dialektice, proti kartovým domkům různých, uměle hledaných a uměle kombinovaných soi-disant problémů.* Hra páně Hilbertova vyznačuje se zvláštním *primitivismem dramatickým.* Je to svrchovaně zajímavé, jak v nejednom vztahu přibližuje se ke *klasickému* pojímání dramatu. Jak tomu je v klasickém dramatě, má sujetem prostý život srdce, zcela *intimní citovou historii.* A tento děj je zcela sestředěn a zhuštěn, probíhá jako *jediná větev* ostříhaná a okleštěná ode všech ostatních dějů vedlejších a pobočních. Je sestředěn i po stránce zevní v *jednotu místa a času,* odehraje se od poledne do večera v jednom pokoji. Moderní autor, zdá se, jako by šetřil až úzkostně klasických pravidel, a ukazuje se, že se znamenitým zdarem pro *vnitřní psychologické* prohloubení dramatu. Touto jednotností a touto sestředěností vystupňoval znamenitě tragický děj, rozehrál v jednotném postupu všecky struny duše, zahrál všechny noty, od rozmarných psychologických polosvětel až k vytřeštěným tušovým stínům tragiky. Chytí zájem čtenáře jednou ranou, sevře v pěsti a nepustí ho již, nerozptýlí jej přechody a vedlejšími episodami, nýbrž stupňuje jej pevnou železnou rukou. Všech osob v dramatu je *pět:* tu je již možno přece psychologické prohloubení! A žádné genrové figurky, které vyplňují jiným našim dramatikům psychologicky pusté a chudé akty. Žádné služky, žádné posluhovačky, žádné klepny, žádná gigrlata, žádní bohémové, žádní autorovi důvěrníci a konfidenti. Nic. Jen ta tragická záležitost srdce sama, sama samotinká tváří v tvář v celé své hrůze s divákem.

Vina lpí, alespoň dle běžného názoru, na třiadvacetileté dívce, Míně Mařákové, zvláštní duši, plné náhlých přechodů a kontrastů, ustrojené příliš jemně a chorobně vysunuté z rovnováhy, sensitivní a prudké, s náhlým enthusiasmem i s náhlou malomyslností, stále na přemetu mezi nebem a zemí. Tato duše bohatá neobyčejně jemným svědomím, neobyčejně správným a ryzím mravním smyslem, zná i svou hodnotu, je duší světlou, přímou a sebevědomou. Vychovala se na ni sama ze sebe, krušným pomalým růstem sedmi let; těžkou školou přemítání a odříkání, silným růstem nad své neštěstí, nad svůj osud, nad své okolí. Rodina její byl chorobný nešťastný útvar; otec zemřel jí v šestnáctém roce, matka, která nemilovala otce, rozdrcená pod koly života, unavená a do své minulosti zhroucená, nestarala se a nestará o dceru, která jí připomíná temperamentem nemilovaného muže. Děvče rostlo bez pochopení a vedení, opuštěně a planě. V šestnáctém roce svedl nevědomé dítě člověk, jenž ji pak opustil; odejel na venek a nevzpomenul na ně po sedm let ani slovem ani písmenem. Tato katastrofa, jak již bývá u lepších duší, dala základ jejímu růstu. Jako Sudermannova Magda měla by býti vlastně vděčna svému svůdci. „Čím jsem dnes, děkuji právě tomu poklesnutí. Bez něho bych se snad vůbec nebyla stala *povahou* a byla bych zůstala jen na povrchu života. A třeba práce byla má, ty jsi byl nepřímým jejím původcem, a proto ti děkuji!“ praví na str. 56 ke svému svůdci. „Nejdříve přišla lítost, pak výčitky, potom sebeopovržení a to tísnivé vědomí prohry, jež jen tak zvolna vyvětrává. Znenáhla jen zvedaly se síly ve mně a nejasně zahlédla jsem cíl. Až tam musíš — k poctivosti, ku přímosti, ku vzdělání, zkrátka sebezapíráním a hloubením až k plné povaze, bez níž jsi nectná a v níž jediné můžeš nalézti odpuštění a zapomnění viny! — Jaká ta cesta byla — ach, stokráte prchala jsem již od své práce, život mne lákal, život, jejž žil celý svět kolem mne, kdežto já jsem se jen zapírala a mučila — ale vždy zase včas přišlo vzpamatování se a pak . . . já jsem vždy měla jakési určité

tušení, že jednou se sejdu s někým, jemuž budu dlužna toto pokání"... (Strana 28.) Jak stojí tu nyní ve dvacátém třetím roce, je dílo své vlastní duše, je to krásná socha, jakou zhnětla z bláta, jak jí je dal osud a okolnosti, z bláta prosyceného slzami a krví . . . je zjev opravdu mravný a hodnotný. Ví, že nemá viny, že slovo to nemá v jejím případě smyslu a významu, chápe svým širokým, opravdu filosofickým rozumem, že výčitky, lítost a odpuštění jsou tu prázdným zvukem. „Do šestnáctého roku byla jsem hloupé dítě, opozděné ve vývoji, opuštěné a bez dohledu a *nezodpovídám ničeho z toho, co bylo. A nikdo nemá práva mně vyčítati!* Nikdo! *Odmítám i odpuštění viny z dětství*, jež snad by někdo milosrdný mně chtěl podati! *Vyřídila jsem si své věci sama se svým svědomím* . . . To byla krušná a dlouhá práce, ale teď jsem klidna a mám právo ke klidu!" (Str. 22.) „Nepřijímám *výčitek*, ale nepřijímám také *blahosklonného odpuštění*, jež bys mně snad chtěl podati jako almužnu!" (Str. 30.)

Taková je tedy mravní bilance Mínina na počátku dramatu: je to individualita vyrostlá ze sebe, vědomá si své ceny. Miluje mladého spisovatele Stanislava Hoška, figuru temperamentem jí příbuznou, ale, zdá se, povrchnější duši, poněvadž neprohloubenou asi krisemi svědomí. Je to člověk právě tak prudký, přemetný, rozcitlivělý jako Mína. Milují se opravdovým posvěcením duší. Mína vidí v něm smysl svého života, cíl své očisty, toho „někoho, jemuž byla dlužna pokání". Žije, jak praví, teprve jím, jeho důvěrou — „neopouštěj mne, nikdy mne neopusť, neboť po druhé už bych se nevzpamatovala. (28.)

A Hošek vzájemně vidí v Míně podstatu svého života. Z povrchní nekázně jeho mládí, z cynické mělkosti i smyslné požívavosti jej vyrvala tato láska. „Jsem ti zavázán vyznáním za ten zázrak, který jsi ve mně provedla. Míno, ty si nedovedeš představit, čím jsem se tebou stal a vůbec . . . co žena znamená v životě muže. Teprve ona vdechá duši do jeho duše." (65.)

Ale tento ryzí vztah mezi nimi není založen na pravdě. Hošek neví o minulosti Mínině, nezná její klesnutí, její krisi i očistu duševní. A Mína nenalezla dosud síly nebo nálady vyznati se mu. Nechce nic skrývati před ním — vždyť je si jasna se svým nitrem a svědomím, že není v ní viny, — ale právě proto je jí vyznání těžké, tou bezdůvodnou tísní a nesnází, tím nádechem pokoření, jež s ním je spojeno, a dusí jí je na rtech snad i mlžný strach, bázlivá touha o své štěstí. Kdyby Hošek nepochopil . . . je po všem veta. Klesne u ní na ceně jako duch, a Mína je příliš bezohledná a přísná, zásadní, ideová duše, aby mohla kdy sebrat se země a sklížit boha, jejž rozbila.

V prvním aktě jsme svědky té tísnivé nerozhodnosti, toho mučivého nervosního neklidu Mínina před vyznáním. Jsou to přemety nálad a citů, zachycené neobyčejně měkce a sugestivně zvláštním uměním intimní psychologické drobnomalby, po způsobu Hauptmannově. Je mnoho poesie, rozmarné, graciésní a teskné zároveň, v malbě té ubohé sensitivní citlivky, té duše, jež vyběhne vždy do půl cesty a zasažena kamenem hrubého slova nebo poděšena šustotem listí, plachým stínem niterného dojmu, tuchy neb obavy, utíká zděšena jako myška do doupěte chladu, pýchy a . . . strachu.

V nejkritičtější chvíli, kdy je Mína touto nervosní bolestnou hrou již vysílena a napolo zrazena, přijde, jako by s nebe spadl, živý svědek její minulosti, svůdce její, cukrmistr Uhlíř, přijde po sedmi letech mlčení a vdere se pod záminkou, že kupuje sochu nějakou od jejího bratra, k ní . . . podává si ruku s jejím bratrem, s jejím snoubencem ... Přišel po sedmi letech napravit svou křivdu, nabídnout jí svou ruku. Jsme dost nepříjemně překvapeni, nelze to zapřít, zjevením tohoto člověka. A jen pomalu a s obtíží jej akceptujeme. Autor nelíčí jej jako darebu, nýbrž lidsky jako průměrného člověka, dobráka, dává si také mnoho práce, aby vysvětlil pravděpodobně, jak nuda a vzpomínka doženou jej k této návštěvě . . . ale je to příliš nepřipravené, nezprostředkované, čpí to příliš *vnějškem náhody* . . . je to příliš *deus ex machina* . . . a tísně se nezbavujeme. Zejména těžko se přijímá jeho dobrota. Jak? Člověk, který svede mladé děvče, pak ujede na venek a sedm let nedá o sobě vědět — tu je těžko přijmout dobrotu srdce. Tento člověk přišel k Mařákovým v nejnešťastnější hodinu pod sluncem. Jaká *ošklivá náhoda*, jaký *podivný osud* hnal jej právě v ten den, právě v tu chvíli do tohoto domu? Rozumí se, že Mína nechce o jeho nabídce slyšet. Vykládá jasně, že jeho minulá ničemnost nedává mu

žádné právo k ní. A kdyby i Hošek ji odmítnul po přiznání, nevezme si Uhlíře, jenž se jí pro ten případ — předvídaje ryze mužskou brutálnost Hoškovu — nabízí.

Ale ani k tomu nedojde, aby Mína *sama* se vyznala Hoškovi. Hošek uslyší o Mínině minulosti — zase nešťastnou náhodou — za okolností nejnepříznivějších: je mu hozena v tvář jako urážka od jeho soka, od Uhlíře v hádce. Hošek potupí pak a odkopne brutálně Mínu, která — jak je prudká, z extrému v extrém přemetná — nabízí se nyní Uhlíři za — ženu. Tušíte již všechno: rozbila svou modlu a nyní šlape po jejích střepech.

Hošek vystřízliví záhy ze svého samčího surového hněvu, vrací se a prosí Mínu za odpuštění. *Ale cítíte to, je již pozdě.* Dialog mezi oběma milenci je snad nejhlubší psychologická partie dramatu, jistě nejtragičtější, ryze vnitřní, v duších založenou *nemožností návratu za tu nedávnou minulost, za tu minulost, jež není snad ani dvě hodiny stará, za tu tak kritickou, tak mladičkou minulost!* Je to něco, čím již nelze pohnout, pro věky k nepohnutí, pro věky ztraceno. To, co vykládá Mína na str. 95 a 96, je vysoká tragická poesie, vzácná i v cizích literaturách, dvojnásob vzácná u nás. Nemohu si odepřít citovat: „A nyní, Stáňo, nyní, kdy cítím, *že naše rozloučení je možné, je také již nutné.* Přiznávám se ti, měla jsem tě tak ráda, že jsem si ani *nedovedla představit* život bez tebe. To bylo pro mne něco, co jsem ani nechápala — nějaká prázdná dálka . . . nějaká tma . . . snad konec . . . snad smrt . . . ach, nevím . . . to pochopit bylo vždy nad mé smysly. — *A vidíš, od té chvíle, ve které jsem se dovedla rozhodnout pro život bez tebe, od té chvíle vím také, že má láska k tobě ochabla. Něco jsem z ní ztratila a snad to nejvyšší* . . . Odpusť mi, a navždy s bohem, Stáňo." To je psychologický vrchol dramatu. To je vnitřní, opravdu ideová tragika. Ta nemožnost přepnout tu trhlinu, jež jednou se zaťala do duše, nezvratné vědomí, že bude hlodat, šířit se a rozežírat dál samými přirozenými předpoklady těchto duší . . . jich látky, materiálu, jich vlastní podstaty je tu tak jasně a silně vyzdvižena, že se do ní slévá hned tragické těžiště celé práce, a smrt Mínina je tak osvětlena jako myšlenkově, ideově, pojmově nutná a přirozená. Tragické těžiště se sem přesunulo . . . je pak zcela přirozeno, že prorazilo stavbu a že se všecko řítí smrtí Mininou.

Taková je konstrukce dramatu p. Hilbertova, silná, opravdu tragická, básnická, psychická, vnitřní. Roste ze sebe až na neorganickou figuru Uhlířovu. Tu pokládám za nešťastnou. V ní vidím *trhlinu* v této ideové stavbě, ve *vniterním* růstu. Nedovedu se zbavit toho nepříjemného dojmu, ale stále se ve mně hlásí neodbytná otázka: Nešťastný Uhlíř! Proč nepřišel o den dříve nebo později? Nebo když již přišel, proč hodil on po Hoškovi vyznáním minulosti Míniny jako kamenem? Kdyby se mu byla vyznala ona sama — snad by bylo všecko skončilo dobře. Lze se toho alespoň domnívat při hlubší duši a skutečné lásce Hoškově. Vadí mi slovem ta *nešťastná náhoda*, ten tak zcela vnější, *mechanický moment*. Říkám si: ano, je to *neštěstí*, že přišel ten člověk, ale neštěstí není ještě *tragika*. Tragika musí být založena hlouběji, musí to být *pojmová nutnost*, něco založeného v *samém jádru duší, o něž jde*. Básník pochopil to výborně ve třetím aktě, v tom mistrném dialogu, na nějž jsem právě ukázal. Ale mezi počátkem a koncem je ta osudná trhlina, ten s nebe spadlý Uhlíř a jeho neblahá podrývavá činnost u Mařákových.

A tak soudím, že úkol ryze umělecký, úkol ryze básnický byl by býval ukázat tragiku nepodmíněnou tímto náhodným vystoupením třetího cizího živlu. Ukázat, jak již *v samých duších* obou mladých lidí, Míny i Hoška, ležely *zárodky roztržky*, jak *vyznáním Míny samotné — za okolností zcela klidných a normálních* — vystoupily a rozstoupily se, odhalily se a staly viditelné. A myslím, že by to bylo bývalo psychologicky i umělecky ještě obtížnější a ovšem i záslužnější, než případ, který si postavil p. Hilbert.

Jaroslav Vrchlický: Písně poutníka

Kniha mdlá, kniha únavy, kniha úpadku. Přečetl jsem ji několikrát pozorně a snažil se vystihnouti její dojem. Nic. Žádný. Bledé, zvadlé, splynulé všecko. Snažil jsem se vystopovati její vnitřní psychologickou nit, logiku její, duševní rytmus její, rozvoj thematu, na něž se hrají variace. Vzal jsem tužku a hleděl jsem si číslo po čísle — celých těch sto pět kusů — analysovati obsahem, myšlenkou, citem, náladou. A zase jsem se ničeho nedobral. Čísla hluboce pesimistická, orientálního až nihilismu a nirvanismu, hluboké přesvědčení, že život je hra barevných bublin, pouhý sled jevů, barev a stínů na citlivé desce vědomí, naprostá lhostejnost všeho, čirý indiferentismus mravní jako v čísle XXVI.

. . . . . .
kde jen staneš, kam se hneš,
hrob tě čeká mlčenlivý,
spolkne chyby tvé i divy.
Jeden zákon věčně živý:
Vposled je to jedno též!

nebo v čísle XXX:

Najdem cos, či nenajdem,
chytnem krůpěj, či ret zpráhne?
V konec všecky srovná zem,
Nic nás k svému klínu stáhne . . .

a vedle toho zcela idealistické hodnotné cenění ethické jako v XXXIII, kde básník vykládal svou muku z teleologie boží, jako příčinu své povyšenosti, své privilegovanosti nad běžný průměrně šťastný dav:

Kristus pil jej (kalich utrpení) — trpčejší byl věru,
vypij svůj, když dávám ti jej, *beru*
tobě možnost zvšednět v středu malých —
S úsměvem své spásy piju kalich!

a zcela idealistická víra v konečné vyrovnání a rozřešení, představa po vzoru sv. Augustina nebo Leibnize, nejsvětlejší mravní optimismus v představě *Božího města* v LXXXIII:

Každá rána zcelena,
bolestí a vzdechů není,
každá tužba vtělena
v svatvečera dlouhém snění
. . . . . .

Jak se to srovnává? Uvažte, že tóny tak kontrastné a kontradikční jsou *vedle sebe promíchány*, že kniha nepodává logický rozvoj ze tmy ke světlu, z chaosu k zákonnosti, z nejasné empirické tísně bolesti a muky k ideovému vyjasnění a pochopení její cílovosti, jejího určení a významu. Ne, po tom slunném hradu *Božího města* přijde číslo LXXXIX zase zcela pustého a bezcílného tónu, ta báseň přehlížející celý rozvoj a úpadek lidského života, celý žebřík jeho od dětství k stařectví, celou malichernost, pustotu a zmar lidského rodu, lidské práce:

V jaké moře bez hrází
vržen duch můj těmi obrazy,
skoro s každým z těchto lidských stavů
setkal jsem se, poznal jejich slávu
i jich bídu, bych zde celé žití
mohl zříti,

ptát se, v údech, v srdci mdlobu:
„Stojí za to cesta dlouhá,
kde se jeden modlí, druhý rouhá,
kde vzdech kletbu stíhá a ples, touha
od kolébky k hrobu?"

Přijde řada jiných, kde básník stejně tápe ve tmě jako na začátku knihy, v nichž volá: Jsem unaven, mdlý — a věru nevím čím. A odhaduje to všechno v tu hořkou sumu nudy:

a dohromady jsou to věci všední . . .
Ó lásko, slávo, žití — jste jen dým? Str. 147.

Přijde zejména také číslo XCIV, ta nejasná a venkoncem neujasněná meditace něčeho, co mělo by snad být „filosofií dějin" — nic než mlha, chaos slov i pomyslů bez logické typičnosti:

Kdo to řídí, kdo to vede, Boha dech či Náhody?
Reakce stín, davů vření, nebo vichr Svobody?

Padesát let! — vlna lidstva! Kde zhas' jeden, druhý vstal,
jedna vlna splyne v druhou, celé moře hučí dál . . .
Lidstvo! lidstvo! kam se řítíš, a kde jest tvůj ideál? Str. 152.

A tak je nejtrapnější dojem z této knihy pro myslící duši: *žádný plán, žádná jednotnost stavby, žádná ideová perspektiva života.* Nic než kaleidoskop, kde střídá se sklíčko se sklíčkem, vrací se a mizí, pestrá hra . . . a nic víc. *Písně poutníka,* četl jsem a pomyslil si: to má být patrně přehled života, jeho revue, vyluštění jeho smyslu. Básníka stihla veliká bolest, a on chce patrně vyrovnati se s ní ideově, myšlenkově. Podá snad sumu svého nazírání na svět. Bolest je pravé stimulans poesie: zúrodnila vždycky veliké duše, prohloubila je a odkryla jim vlastní jich hodnotu. Snad bude i tu: každým způsobem zajímavá zkouška, vzácný případ v literární psychologii, který se nevracívá dvakrát.

A nyní? Jaké zklamání! Přišlo neštěstí, ale básník pod ním nevyrostl. Naopak: všecky vady vystoupily. Vítr serval dekoraci a pojmové nedostatky, nedostatky a vady stavby vystoupily a zejí. Každý může vložit ruku, i slepý se musí o tom přesvědčit. O tak vážné, zásadní otázky, o samo temné jádro života jde, a básník, kterého prohlašovali za velikého filosofa, dovedl o něm *jen to* povědět! Jen tu pêle-mêle snůšku šedivých písní, většinou bez lesku barev, ale i bez vůně duše, tu řadu povrchních improvisací na klavíru, jež sešil ledabylo pod jednu obálku? To má být ideový odkaz jeho tvorby, to má býti jeho ideová symfonie?

Všecko staré, všecko lépe a jasněji jinde již vyslovené. A přitom ty trapné kontradikce. Jednou je bolest jeho zásadní, pojmová, samo jádro a střed duše, záhada ryze metafysická; po druhé empirická, prchavý fakt, nálada mysli, která se rozptýlí — kahancem světla a koflíkem dobrého vína (LIX):

Zřím, jak *mluví k duši hmota,*
když se v shodě střetnou;
radost, síla, zpěvná nota
z objetí jich vzletnou.
Sám a sám v tom kraji cizím
žiju duše(!) žitím ryzím
a se vznáším k výši.
Zřím, jak mluví k duši hmota,
v zdar jim zvedám číši!

Jak daleko jsme od spiritualismu *Božího města,* jak daleko od ethického idealismu čísla XXXIII! Bolest — metafysická záhada — bolest, problém božské teleologie — a hle, zde je řešen zcela po pohansku, zcela empiricky, zcela renesančně! Bolest — stav hmoty — zruší se jiným stavem hmoty, shodou hmoty. Jak trapné je to všecko pro člověka, který myslí hloub a kterému při té eskamotáži je prostě stydno.

Bolest — metafysická záhada — a to řešení její u p. Vrchlického, třeba to konečné v čísle CIII!

Autor vyjde na jaře ven, slyší zpívat ptáky, šumět duby, tančit děti a pracovat lid — a záhada bolesti je rozřešena. Obraz je příjemný, teplý, slunný — co tedy s bolestí? Všecko je krásné — jen se na to člověk musí umět dívat.

Slunce tvoje stále hoří,
ve tvojich hvězd věčném moři
lásku lze jen číst!
Jen to umět ve všemíra
knize, když nám síla zmírá,
obrátiti list!

Vida, jak prosté a snadné řešení! Ale k tomu, myslím, nebylo třeba psát těch nudných, nesouvislých a odporujících si sto pět čísel. K tomu stačilo několik strof. Alespoň byli bychom ušetřeni nepříjemné povinnosti konstatovat, že to řešení, jež nám podává pan Vrchlický na konci knihy, *odmítnul na počátku*, v čísle XXV, kde argumentuje: co jsou platny pokroky civilisace, co krása přírody, když *člověk je v jádru svých schopností* zkažený a ničemný.

Odhalil prý kdosi nový svět.
Má být za to žehnán, má být klet?
V novém světě *starý člověk zas*
věčný stín v přírody věčný jas.

Nebylo by, Pane, mnohem líp
člověku dát *novou krev a vtip*
a pak sílu v nové lásky květ?
To by teprve byl — Nový svět! Str. 46.

A tak zde stojíme u ústřední vady celé knihy a šíře celého díla p. Vrchlického. Je to, jak již dovodily mistrné studie prof. Masaryka, *diletantismus* v zlém smyslu slova — ten diletantismus, jehož šířka je klam, nejhorší dialektický klam, a jehož pravé jméno bez eufemismu

je: *bezcharakternost myšlenková*. Diletantismus, jejž si pan Vrchlický osvojil ve starších pracích svých mythologicko-historických, kdy těkal od jedné kultury ke druhé, od jednoho náboženství ke druhému, od jedné kosmogonie ke druhé — ten diletantismus přenáší i do prací periody druhé, do prací, jež jako *Brevíř moderního člověka*, několik serií *Sonetů samotáře* a přítomné *Písně poutníka* mají býti přehledem jeho víry, jeho slovem o podstatných bytných záhadách světa a života. Vidíme pod tím vším *myšlenkovou neseriosnost, myšlenkovou nepráci*. Kdo dovede o posledních záhadách žití, jako je bolest, utrpení, zoufalství, napsati takovou knihu, jako jsou *Písně poutníka*, jež nejsou nic než bez plánu slátané, dávno otřepané fráze — s tím jsme hotovi i jako s myslitelem i jako s básníkem. Přišla bolest — zkoumatelka duší — a čekali jsme, že básník jí vyroste, že objeví se všecko to, co snad skryto a zapomenuto ve dnech slunce a veselí dřímalo ve tmách a základech duše. Přišla bolest, a dnes vidíme, že nalezla básníka malého. *Byl* malý — a ona jej malým jen *odhalila*.

Diletantismus, to je myšlenková *požívavost, mlsání, labužnictví, neseriosnost*. Diletant je kramář myšlenkový, diletant není myslitel. Nic netěží, nic nedobývá. Pouze to, čeho jiní vytěžili, skupuje, v nejlepším případě upravuje, oprašuje, natírá. Je to obchodník, není to tvůrce. Celá básnická dráha p. Vrchlického je prosáklá tímto diletantismem. Všecky světové individuality nalezly u něho ohlasu, a důkladná studie genetická jeho děl ukáže, jak z velké části nebyl než echem cizích tónů, jak byl jen „houbou, která všecko ssaje".

Tento diletantismus, jenž dovedl spojit — ne sloučit! — Goetha s Viktorem Hugem, Leconta de Lisle s Heinem a Coppéem, Carducciho s Theodorem de Banville a j. a j. hodnoty nesrovnatelné, a *toto genere* disparátní — tento diletantismus pokládán byl jednou částí lidí v Čechách celou řadu let za *universálnost* a Vrchlický srovnáván v té příčině přímo — s Goethem. Není hrubšího, naivnějšího bludu než ten, a kdo jej vyřknul, nemohl míti ani ponětí o tvorbě Goethově, kde všecko, každý puntík, byl prožit, byl fakt, ať empirický, ať myšlenkový. Goethe prošel velikou dráhu rozvoje, ale jak *ucelená*

je ta dráha, jak jasné jsou nám všecky *motivy* této evoluce. Jeho rozvoj z gotiky v renesanční antiku, jak je nám to jasné a jak *přísně odděleny* jsou tyto dvoje tóny od sebe — periodami života — jak nikde nenaleznete je zmateny v chaosu, vedle sebe promíchány, z knih vyčteny! Goethe právě svědčí celým životem i dílem proti Vrchlickému: on ukazuje, jak *tuhé sebekázně myšlenkové* je třeba tomu, kdo chce býti universálním. Goethe *zdůvodnil* tak pečlivě, tak objektivně svůj rozvoj jako nikdo druhý: *i vědeckými pracemi.* Goethe nejlépe dokazuje, v čem jest universálnost — že jedině *v myšlenkovém charakteru.*

V tom, jak pan Vrchlický a jeho ctitelé pojímají universálnost, je *hrubý barbarský materialismus.* Jim jest universální, kdo nejvíce zemí sjezdil, nejvíce měst viděl, nejvíce dojmů nahrabal a domů snesl. V celé práci p. Vrchlického vidíte ten směšný dětinský názor: jen hromadit, jen kupit na jednu hromadu. Jen hromada ať roste. Víc, víc, stále víc! A ber kde ber, na tom nezáleží, jen když hromada roste. To, co Heine ne docela bez důvodu pověděl o Viktoru Hugovi, že mu připomíná divocha, jenž na sebe věší bez vkusu každý lesklý předmět, který uvidí, a že čím více a čím pestřejších ozdob na sebe navěsí, tím je spokojenější — platí obdobně o Hugově epigonu, Vrchlickém.

Je to názor dětsky hrubý, dětsky materialistický.

Dnes je překonán u většiny mladé generace, a odtud nutně pád Vrchlického. Mladí lidé, kteří vědí, že v umění záleží jen *na té duši,* na *tom subjektu,* který zrcadlí okolí *určitým, svým, typickým* způsobem, kteří vědí, že není universálním ten, kdo těká světem, nýbrž ten, kdo dovede *organicky, jednotně po svém* zpracovat, co podává mu jeho okolí — ti mladí lidé musí se dnes odvracet od Vrchlického. V tom a v tom je výklad, že nemá dnes vlivu v mladou generaci, alespoň v tu, která pracuje a chce rozvoji a pokroku, že dnes lpí na Vrchlickém jen starci věkem, nebo ještě hůře, duchem. Pravou universálnost vidíme dnes v takové *Babičce* Boženy Němcové, v takových *Prostých motivech* Nerudových, v takovém Macharově *Confiteoru,* knize *Zde by měly kvést růže* nebo *Tristiích,* v takové Sovově *Zlomené duši.* Zde všude vidíme ten podložený text života, ten úhel duševního lomu, ten typický názor světový.

Co je Vrchlický proti tomu? Snůška tu lépe, tu hůře veršovaných themat z historie, mythologie, legendy. Všecko tak studené, tak chladné i tam, kde, jak vyslovují se ctitelé, „hýří Vrchlický v barvách". Ano, barvy, křiklavé, ale přitom chladné barvy — to znal p. Vrchlický. Byl tam, kde stojí poměrně nejvýše, malířem *vnějšího hmotného světa,* malířem chladným a studeným, jakým je na př. Makart přes všecku nahost svých těl a křiklavou asfaltovou omáčku svých barev. To není koncert duše, to je pronikavý bengál drzé iluminace. Všecka universálnost p. Vrchlického bude v tom, že vybere se z něho několik kop *historických* básní — rozuměj ne básní vystihujících historickou disposici psychologickou, ale básní, jež mají *obsahem* — nějaké historické thema, jež pan Vrchlický zveršoval a zrýmoval. Taková, konec konců, *mnemotechnická* poesie vyššího stylu. Konec p. Vrchlického bude v čítankách, a to konec definitivní. A dříve, než se kdo naděje.

A přece platil p. Vrchlický kdysi za *revolucionáře* a není tomu snad ani tak dávno. A dnes ve čtyřicítce panáčkování v Akademii a farizejství a veřejné baletní produkce a profesionelní spílání mladým — a slovem celé *l'art officiel.* Jen jednu myšlenku mám při tom: *jak brzy, jak rychle!* Jak rychle žije se ten literární život v Čechách — tak rychle jako nikde na celém světě. Jinde čtyřicátníci a padesátníci vedou mladé generace do boje; — u nás třicátníci šilhají po Akademii a čtyřicátníci hrají důstojnou, bojem přemoženou a vavřínem ověnčenou generaci, deklamují o zneuznání a nudě života, o nepochopené tvorbě a pečetí své literární testamenty. Jinde v těch letech kypící život — u nás již ztrnulá póza! . . . Vím, že pan Vrchlický zasloužil si svůj osud, ale přece je mi ho trochu líto. *Tak rychle, tak rychle!* opakuju si a vmýšlím se necelých patnáct let zpět, kdy pan Vrchlický jevil se naší starší generaci jako rouhač a barbar, jako „*enfant terrible*", málem ne takový nějaký člen Moderní revue! . . .

Jak rychle, jak rychle! A jak rychle a jak obratně převléknutá kůže! Také kus diletantní virtuosity a také kus obratnosti, nosit s tak dobře sehranou virtuositou obojí masku.

Jak rychle, jak rychle jde v Čechách ten kolotoč: co dnes vpředu, zítra vzadu! A stále do kruhu, do toho pustého únavného kruhu . . .

„*Vrchlický stvořil český verš — ale zbude po něm sotva verše*" — ten úsudek slyšel jsem před lety ve společnosti od staršího romanopisce českého. Myslím, že dnes neplatí již ani prvá část tohoto výroku, platila-li — ač s reservou — tehdy. Verš dnešní mladé generace naší je podstatně a pojmově jiný co do pojetí a struktury než verš p. Vrchlického, o tom nemůže být pochyby. *Verš Vrchlického trpí jednou smrtelnou vadou: je nehudební.* Jsou v něm svinuty dusivé kotouče slov, slovo tísní slovo — ale hudební členitost, rytmická struktura mu chybí. A přece hudebnost verše je právě psychologická podmínka poesie. Jen hudebností dá se vystihnouti skrytý život věcí, tok jich v časovém rozvoji. Hudebnost verše — toť podmínka poesie *vnitřní*, duševní. Verš p. Vrchlického hudební, t. j. rytmický nikdy nebyl. Byl nebo chtěl býti *malířský a plastický*, a kladl si také podle toho cíl ryze vnější: malbu hmotného světa. Verš jeho byl podle toho mnohomluvný, přeplněný, *rétorický*. To ukázalo se s přesvědčivou mocí při překladech *básníků* po výtce, kteří mají dikci nanejvýš hudební, vypočtenou, šerou a dušemalebnou, jako na př. Baudelaira — jak dovodil v „Rozhledech" 1895 č. 1 a 2 p. F. X. Šalda[1] — v němž jedno slovo opisuje pan Vrchlický *dvěma, třemi*, prokládá pustými a bezvýraznými floskulemi.

Reakci proti tomuto tuhému, nadutému, *patheticky krocanímu* verši pana Vrchlického zahájil *Machar* a jest i po této stránce formálné, právě jako obsahové, předák Moderny. To nebyla malá zásluha, to nebyla malá odvaha psát ty zdánlivě nedbalé a nonchalantní verše *Confiteoru* a jiných knih, ty volné zdánlivě šedé sloky v době, kdy Vrchlický šněroval všecko do korsetu své dikce. To je čin posud nedoceněný. Machar jediný nepodlehnul té dikci, které podléhal tehdy celý náš mladší dorost, nelepil na své verše ty strakaté chocholy frází, to indiánské peří, neprovlékal je těmi barokními černošskými kruhy. V době, kdy abstraktně bombastický slovník tancoval a hudroval v českých verších krocaní pochody, měl on jediný odvahu bráti slova

1 - [Viz Kritické projevy 2, str. 310—333.]

z ulice, slova šedá, prostá a tichá, která neplatila nic sama sebou, svou sonorností, svým klinkavým echem, ale jedině *tou duší, která do nich byla vdechnuta*, tím *náladovým vnitřním prosvícením a rozehřátím*. A tak vidíte, že Machar jednou řádkou vyvolává více nálady, více vnitřního kouzla, než Vrchlický celými básněmi. Jsou v Macharovi takové zdánlivě šedé, prosté a snad i nedbale složené verše, které zachycují a naznačují více ovzduší, duševní disposici, než celé velkohubé a jalové básně Vrchlického, kde všecko je samý byzantinismus, samá vysoká ekvilibristika slov a frází, virtuosní (po případě virtuosně pokažené) řečnické cvičení . . . a nic více. Všecko pro oko, nic pro duši. U Machara působí na mne slova dojmem skřivanů, malých, šedých, zpěvných skřivanů . . . u Vrchlického dojmem zlatých bažantů, kteří se snad vycpávají a uschovávají jako kusy nábytku, jež si dávají obchodníci snad do výkladních skříní, ale kteří nelétají a hlavně — nezpívají.

Machar je v naší poesii typický představitel proudu Vrchlickému právě protilehlého, proudu *intimního, duševního, vniterného*. Vrchlický není než *ceremonář poesie*. On pojímal úkol poesie antikvovaně: o dekoraci, pompu, efekty mu šlo vždycky. Macharovi zase předem a jen o duši. *Vrchlický je mytholog, Machar psycholog.*

Ale p. Vrchlický má velmi dobrý čich — lepší, ujišťuju p. Zákrejsa, než podle jeho hypothesy p. Karásek — a poznával výborně po celou svou dráhu, odkud vane vítr. Tímto výborným čichem vycítil také, že s mythologií to dál v Čechách nepůjde, a začal tedy po Macharovi psychologii. A poněvadž jest neobyčejně obratný pán, který dovede všecko na světě jen ne být individualitou, dělal to opravdu dost slušně, alespoň tak, že to nebylo na první pohled horší, než staré zrýmované mythologie. Ale konec konců poznává p. Vrchlický sám, že to přece nelze držet . . . poslední jiskra uměleckého svědomí propaluje si cestu k poznání ve chvílích upřímnosti:

Jsem znaven, mdlý — a věru nevím čím,
zda cestou, žitím, prací, nudou všední,
jsem tupý pro myšlenku, *pro ten rým*,

jímž dosud vždy jsem tíhnul z noci ke dni.[1]
Jsem znaven, mdlý a věru nevím čím. Str. 147.

Básník má více svědomí, než tělesný kritik p. Voborník; cítí dobře nemoc, kde ji měl konstatovat tělesný lékař již dávno. Nelze to zapírat: dají-li se snést některá mythologická nebo prostě deskriptivná čísla Vrchlického, lze-li jim přiznat jistou relativnou cenu, jest úpadek p. Vrchlického v knihách *meditativních* jako přítomné zřejmý i slepému. Zde není již nic, co by mohlo poutat. Konec konců každý bengál umdlí oko, a ten je také pramenem únavy, do níž si stěžuje p. Vrchlický. Je to mdloba smyslů zemdlených chladnými, ač pestrými barvami. Mozek nemůže jich už zachycovat, verš je mdlý a nevýrazný, smysl pro rým, tento *po výtce smyslný prvek verše*, mizí. A vnitřní stavy podat básník nedovede. Ukázali jsme, jak je kniha jeho bez plánu, bez konstrukce, bez ústřední ideové stavby. Ale i po stránce ryze formálné konstatujeme týž úpadek. Básník nedovede zachytit již ani určité zcela hmotné jevy; cítíte, jak proti jiným někdejším deskriptivním partiím je mdlý a vyčerpaný. Barvy zaschly, obrazy jsou otřelé, konvenční; nade vším cítíte dech nudy a únavy. Jak hýřivě dovedl popsat jindy p. Vrchlický třeba západ slunce. Byla to jen virtuosita, ale mohli jste se na ni podívat jako na pěkný žonglérský kousek. Stálo to za podívanou a za obligátní potlesk. Ale nyní! Údy ztuhly a těžko se ohýbají. Morosní únava stáří, nehybné nepružnosti leží na tomto popisu z *Písní poutníka:*

Zem se koupá v ohni západu,
žhavá záře nad ní kolem vzplála,
jak by ze slunečných pokladů
velká dlaň vše zlato rozsypala.

Je to jas a sláva vítězná,
až v tom lesku oči přecházejí,

1 - Upozorňuju jen mimochodem na toto přiznání, tak svrchovaně charakteristické pro pana Vrchlického. *Rým, ano rým* — jím opravdu a *jen jím* „tíhnul vždy z noci ke dni", t. j. mluveno bez bombastu: *psal.*

barev stupnice to bezmezná,
která se tu mísí, plete v reji. Atd. Str. 98.

Jaké chatrné, mdlé, dávno vymrskané obrazy, jež svede každý čilejší gymnasista do svého školského pensa! A ten verš „až v tom lesku oči přecházejí", jak ten prozrazuje celou impotentnost umění pana Vrchlického. Jindy, v lepších dobách, *nemluvil* p. Vrchlický o tom, že ze západu slunce přecházejí oči — ale snažil se *nahrnouti, nakupiti takové obrazy, aby skutečně čtenáři oči přešly!* V tom verši leží implicite celé přiznání úpadku!

Nebo jiný příklad:

Melancholii deště, tu teskně zoufalou náladu nudy a kleslosti dovede pan Vrchlický vymalovati jen těmito suchými školskými verši:

Prší, prší, prší tři dny celé,
zaklet jsem tu horské na samotě;
divnou sychravost mám v těle,
cítím, živlům dán jsem v plen i hmotě.
A déšť téci neustává
s víček nebes mlhavých,
lesů, lučin květná sláva
ztápí se v těch ručejích.
U okna již stojím třetí den
zasmušen. Str. 102.

To má být *dušemalebná* náladová poesie! Ani jednoho náladového příznačného obrazu duševního. Básník suše konstatuje: že má sychravost v těle a že je „zasmušen". To je všecko. Ostatek vyplňují strofu tak hlubokomyslné pravdy, jako že déšť pustoší „lesů, lučin květnou slávu". Jak geniální objev! Na to by čtenář patrně nepřipadl. Jediný pokus — jak ubohý a primitivní ostatně — o vzbuzení nálady lze viděti ve trojím opakování slova: prší. Básník domnívá se patrně, že tak vzbudí dojem nudy. Možná, ale té melancholické depresivní tíhy deště jistě ne.

A nyní srovnejte si s tímto číslem p. Vrchlického analogickou báseň třeba p. Karáskovu na stejné thema — a uvidíte, oč je dál naše mladá generace v *náladové dušemalbě* za p. Vrchlickým, oč výš. U p. Vrchlického nic než suché konstatování několika faktů docela samozřejmých a triviálních; u p. Karáska nuda vyjádřená v *obrazech z psychického života*, teskných, kalných a únavných již barvou jako sama nálada, jež se má vyvolat. Nepokládám tuto náladovou dušemalbu *samu o sobě* (bez ideového symbolického podkladu) za vrchol umění — zdá se mi, že má konec konců blíže k virtuositě než k umění —; ale když již virtuositu, tož skutečnou a ne takové ubohé školácké verše, jež mají stejně daleko k myšlénce jako k malebné syté vůni náladové.

A do třetice všeho dobrého.

Chmurný večer, plný stínů
s jizby stropu padá,
zvenčí v mlhy šerém klínu
kmitají se lada;
sem tam vrba nakřivená,
jako v smutku stará žena
nad potok se chýlí;
chmurný večer, plný stínů,
v komíně to kvílí. Str. 95.

Jen tak dovede vystihnout pan Vrchlický dojmy opuštění a samoty, dojmy v *daleké* hospodě v *cizině* v *nemoci*. A nevybírám nejslabší; výslovně konstatuju, že citovaný passus náleží ještě k nejsilnějším partiím přítomné knihy. Čekali bychom splývání tvarů vnitřních a vnějších, náběhy tuch a horečných nápovědí, spletité sítí tajemných podvědomých bažin duše — a ona zatím taková suchá, suše suchá próza, taková střízlivě počestná próza . . . A nic nechci již říci, než aby čtenář vzal si do ruky zase příbuzné některé thema p. Karáskovo a srovnával. Pak pozná, co je to opravdu virtuosní traktování psychických polostínů a polosvětel, co skutečné *sugestivné vyvolání* nálady a co *pouhá řeč o náladě*.

A ještě jednou vracím se k ústřední vadě, k smrtelné chorobě této práce i celého díla p. Vrchlického; *k diletantismu*. Diletantismus je duševní požívavost, je duševní bezzásadnost. Diletant labužnicky užívá všech stylů, ale ze sebe jednotného vytvořiti nedovede. Diletant hraje na všech strunách, převléká se do všech kostymů, mlsá ve všech dobách. Diletant je kulturní antikvář, který vykládá krámek svůj za šera, za soumraku věků, kdy vyžity jsou všecky veliké styly a není žádného nového, životného. Tehdy přicházejí diletanti a paběrkují, co zbylo. *Diletantismus, eklektismus je pravý stav úpadkový*. Je to duševní nestatečnost, lhostejnost, nepevnost, kolísavost, sofistika.

Pan Vrchlický cítí základní nedostatek svůj a polemisuje proti němu v čísle III této knihy. V provençalském klášteře nějakém, finguje tam, dal prý mu opat, s nímž vedl mnohou disputaci, toto naučení:

Uvaž je a dojdeš jistě k cíli:
Tobě chybí pevný názor světa,
proto vždy se krok tvůj v omyl chýlí. Str. 12.

Básník však nepřijímá této dobré rady a polemisuje s moudrým starcem. Tenor vší jeho dialektiky je ten: jakpak můžeme mít *pevný* názor světa, když svět ten a my s ním podléháme *neustálé změně*.

Pevný názor! Pěkná fráze, arci!
Kdo jej může míti, pokud žije?
Zeloti jen a snad mravokárci.
. . . . . .
Čí však ucho *všecko* v světě slyší,
čí však oko *všecko* v světě vidí
a čí křídlo míří v hloub i k výši,

věř, ten za pevný se názor *stydí*,
vždyť jsme všichni *pouhé změny* míčem:
nestálost je první známka lidí. Str. 13.

Jaká sofistika! Jaký circulus viciosus! Což nevidí pan Vrchlický, že sám sebe poráží, když s tak apodiktickou jistotou tvrdí, že *pouhá změna* je zákon všeho? Což není toto tvrzení *pevný názor, nejpevnější?* Což není to nejtvrdší *dogmatika?* Což neví p. Vrchlický, že je to mystika absolutního dění, již vyslovil u Řeků první *Herakleitos zvaný temný?* Pan Vrchlický popírá pevný názor a sám staví (t. j. přijímá) jiný, *ještě pevnější,* ještě *mystičtější* než ten, proti němuž bojuje!! To se povedlo. Není to sice pravda, že *pouhá* změna je základem všeho; víme, že také tu vládne stálost a pevnost — ale budiž, připusťme to p. Vrchlickému. Ale pak nechápeme, jak může jinde, třeba hned v této knize v uvedeném již *Městě Božím* (číslo LXXXIII) a v dobré polovině ostatních čísel, přijímati *účelnost života, pevný podklad jeho, smysl a řád mravní* — slovem celou *teleologii Boží* — celý *mravní optimismus křesťansko-leibnizovský?* Což to není nejhrubší kontradikce, což to není políček do tváře tomu credu, jež přijímá a hájí v čísle III?

A tak není třeba ani vyvracet sofismata p. Vrchlického — on si je vyvrací sám, poněvadž je samý odpor a samý protimluv.

V témže čísle III napsal p. Vrchlický tak čirý nesmysl, že nad ním prostě žasneme. Podle něho totiž, kdo chce *bojovat* ve světě — *nesmí, nemůže* míti pevný názor. Až dosud všichni všudy rozumní lidé myslili, že pravý opak je pravda: že jen pevné přesvědčení může držet bojovníka, že kde není přesvědčení, není prostě příčiny, zač bojovat (rozuměj duševní boj). Pan Vrchlický napsal však zcela klidně tuto absurdnost:

Lacinou ti nechám moudrost tvoji,
s pevným světa názorem *jest záhy*
v koncích každý, kdo se v půtku strojí. Str. 13.

Podle p. Vrchlického tedy nejlépe bojují — diletanti, lidé indiferentní. Možná, ale za svoji mísu. Z toho mluví takový materialismus názoru, až hořko. To je rub eklektického „idealismu", jakým se pan Vrchlický stále ohání . . .

A jak jsme tu daleko od zdravého silného duševního života! A jaká propast, opravdu k nepřeklenutí, mezi p. Vrchlickým a jeho generací a Modernou, mladou generací naší, která nám musela znovu dobýt toho ryzího meče, bez něhož se nevyhrává žádných duchových válek: *individualismu.* Toho meče, k němuž se již znal Havlíček a jejž nám zakramařila generace Vrchlického.

„*Láska se neplatí po penízkách*", píše krásně Havlíček již r. 1841, „a kdo praví, že celý svět miluje, ani pojmu nemá, co láska jest." Ejhle, individualismus, ejhle, českého individualistu, našeho svatého a patrona! Ejhle, zbraň *proti diletantismu, útok na něj* a úplná porážka jeho. *Ne celý svět* milovat, ne rozlít, *rozptýlit se po něm celém* — to není pak láska, to je pak *lhostejnost.* Láska je vřelá, jednotná, sestředěná a jí odpovídá přirozený rub: nenávist, také jednotná, vřelá a sestředěná.

Hřích p. Vrchlického a celé jeho generace soudobé i nohsledů dnešních je v tom: rozlívali se po všem, roztékali se po všem, chtěli lásku svou rozdávat dlouho, dlouho . . . a přirozeně po *trojníčcích* . . . *v mědi,* v takové *rozměněné mědi.* Ale „*láska se neplatí po penízkách*" — ona se dává *celá, najednou, jedné ideji a provždy.*

A jako láska, tak *také bolest se neplatí po penízkách.* To měl jsem na mysli, když jsem pravil, že přišla bolest a našla p. Vrchlického malým, objevila jej malým. Veliká bolest podává se zhuštěna, stísněna, najednou . . . ona není plačtivá, nežebrá na svoje slzy . . . *neplatí se po penízkách.*

Však též nemám hrdou pýchu,
státi sám a zvlášť,
stoicky se halit v tichu
ve mlčení plášť . . . Str. 8.

zpívá p. Vrchlický, a já si pomyslil: *bohužel,* To je každým způsobem

důstojnější, vyšší, ryzejší, než rozlívat svůj nářek, rozřeďovat jej do celé řady lyrických knížek sentimentálních názvů a pustého obsahu, kde na jedné straně vznešeně se deklamuje o tragice osudu a genia a na druhé sprostě a malicherně spílá odpůrcům, odpovídá řemeslnou a paušální polemikou na nějakou nepochopenou kritiku...

Nevím, vztahují-li se poslední verše p. Vrchlického na Alfreda de Vigny, ale každým způsobem nedovede p. Vrchlický, který se také kdysi hlásíval k aristokratismu, dnes již ani pochopit, jaká noblesa duše v tom byla, zavřít se, jako Vigny, do věže mlčení a svou subjektivní bolest ne vylíčit, vypsat v empirické nahotě zdlouha a široka ve vleklé monotonní lyrice, nýbrž *zhustit, sestředit*, a více: *svésti ji v metafysický spekulativný problém a* podati jej pak — vrchol duševní cudnosti: — *v několika málo symbolech a parabolách!*

A tak končím, čím jsem začal: přišla Bolest a nalezla básníka malého. *Neboť láska neplatí se po penízkách a na bolest nevybírá se po penízkách.*

Září 1896

Moderní poesie historická

Glosy k Macharově knize: 1893—1896

[Verse 1.]

Kniha silná, trpká, rvavá jako všecky knihy Macharovy. Kniha od kosti poctivá jako všecky knihy Macharovy. Ale ještě něco k tomu: k těm tónům, jež již znáte, přišly *nové*. A tak tedy k tomu všemu ještě: kniha těžká a zvážená, kniha veliké umělecké zralosti a hospodárnosti, kniha s vysokých hor, kde leží skoupá reserva mlčení. Jsou básně v knize, kde cítíte, že jste několik tisíc metrů nad mořem: tak do šířky a dálky je rozloženo ticho a tak slyšíte, jak bije srdce zavěšené nad propastmi jako zvon.

Básník v lapidárním úvodě vykládá, co kniha je a jak vznikla. Jsou to trosky tří knih, jež spálil a rozbil hněv básníka. Tři fáze života, tři jeho krachy, trojí krach víry v poctivost a rozumnost českého světa. První: básníkovi vyryli na čelo Kainovo znamení, poněvadž r. 1893 vypálil ze své dunajské vedety, jak sám praví, ty úzkostné poplašné signály — Tristium Vindobona — které jsme slyšeli třást se a viset tak dlouho v té podivné mlhavé naší krajině, plné roklí a skal, a které nám tak teskně, odraženy, houkaly nad hlavami. Druhý: roku 1894 uspořádána na básníka štvanice podle všech pravidel dobré vlastenecké myslivosti, které se účastní kdekdo, od zemských potentátů až po okresní a lokální veličiny, od autorit odborných až po vycpané figuranty národní, od knížat umění a žurnalistiky až po najatou nevědomou a ubohou holotu, sehnanou a ozbrojenou ad hoc. A proč? Protože napsal pravdu o Hálkovi, prazdu, kterou každý musel uznat a uznal také — doma o půlnoci, když byl sám v pokoji, při stažených záslonách a dveřích zamčených na dva západy. Třetí: totéž divadlo opakuje se ve vlastním táboře roku 1896. Nové vydání

starého textu, že člověk se ptal s trpkým posměchem: k čemu to, nač to všechno, když nejsme ani o krok dál, když není naše ani ta půda, na níž jsme myslili stát a na níž jsme chtěli vystavět svou pevnost . . . Trojí krach — a smetl také plán tří knih. Vítr zasvištěl a smetl všecko v jednu hromadu. Je tak dobře. Je umeteno pro nové jaro pod novým sluncem.

Kniha tedy, která nehledá *jednotu* a nestará se o ni. A přece je tam, je tam celá, je tam jako to biblické „všecko ostatní, jež vám bude přidáno". Jak již to bývá: ti, kdo hledají, nenacházejí a kdo nehledají, nalézají. Je to zcela prostý vtip: individualita, jednotnost musí být v básníku, nelze ji vydupat, vykonstruovat. Na všecko, co prošlo jeho duší, na každý sen, myšlenku, rozmar musí lehnout její pečeť k nevymazání. Nač se znepokojovat, hašteřit, unavovat a rozčilovat hledáním jejím? Buďto zde je, pak se projeví sama sebou — nebo tu není — pak ji můžeš, stojíš-li o to, jen na oklamání jiných nahradit surogátem. Nač rovnat a řadit knihu, sestavovat z čísel psaných jindy a za jiných psychických disposicí vzorce, které si básník vymyslil později? Není v tom násilí, šablona, macha? Není v tom kus eskamotáže? Vnitřní, opravdový život má mít svůj rytmus, ráz, styl: má-li je, musí být vtištěny do každé básně, jež z něho vyšly jako mince z tavírny. A je to také zkušebný kámen individuality, její *experimentum crucis*. V těch všech kusech, jen chronologicky za sebou postavených, musí se poznat ta jednota *vnitřní methody*, jakou byly roztaveny a slity, musí se poznat vnitřní jednota podle toho, jak lámou světlo slunce a jak propouští jeho prisma. Jak je to prosté, klidné a jasné všecko! Jak daleko jsme tu od scholastických motanic, jimiž si chtějí někteří moderní individualitu vymudrovat, vysedět, vyssát ze sebe jako pavouk své sítě.

Vysoký goethovský slunný klid mluví z této umělecké filosofie Macharovy, klid knížete a granda v říši umění. Slyšte tu nonchalanci tvořivé duše, tu lehkost větru a ohně: „Chtěl jsem míti sbírku, kde jdou za sebou básně *na pohled bez ladu a skladu, bez znatelné spojující* niti, neorganické prvky, disiecta membra — básně vydané v témž pořadu, jak byly napsány, a tím aspoň odpovídající mému básnickému credu — *životu*. Nálady, dojmy, myšlénky třesoucí se a protínající v nervech a duši, promítnuté na papír — to bylo mým snem, mou kapricí."

Tak blízké a příbuzné je to Goethovi, který nyní stává se miláčkem básníka a nastupuje tak dědictví Byronovo (srovnej báseň na str. 21), tak blízké a příbuzné je to i Nietzschemu. Totéž pojetí života, práce, sebe: *jako experimentu*. Týž grandiosní klid sklenutý jako světlé, tvrdé, bezmračné nebe nade vším. Ne egoismus, jak pomlouvaly staré klevetivé ropuchy, ustydlé a oslizlé, ne, pravý opak: veliké bezzájmové vzdání se životu, osudu, tmě — sestoupení lodi do vod a odevzdání se neznámým proudům ženoucím se k neznámým zemím — hození sebe celého na jednu kartu — tak skrz na skrz celého, bez každé opatrnické reservy, bez reservy spíže, zásoby a výslužby.

Takový *heroismus experimentu*. Ten ryze moderní heroismus, který nám na štěstí zbyl ještě, když všecky ostatní již zemřely. Ten heroismus, jenž činí ještě jediný a poslední mučedníky a světce, když již dávno není z mučedníků a světců než podvržený prach a popel. Ten heroismus, v němž silné duše naleznou poslední, nejmladší a nejpřísnější náboženství, když stará se rozpadla a zetlela. Ten heroismus, který vypěl Machar v té zázračné *Improvisaci* (str. 93), jež je zpívaný požár a horkost sžírající touhy, její hned dlouhé a plazivé, hned bodavé a krátké jazyky, a v *Moderní* (str. 65), jež těmi krátkými, silně rozvlanými čtyřveršími tak znamenitě chytá rytmus a tanec hladových rozškubaných plamenů:

Bezkrevná chorá společnost
nás v mukách porodila;
vztek choval nás, kojila zlost
a v žluči je naše síla.
— — — — — — — — — —
Po salvách potlesku, vavřínech
netouží naše nitro —
svým hodným dětem je, světe, nech —
my čekáme jitro, jitro!

A klesnem-li, než rozletí
se obzorem světlé ty střely —
náš let bude hlásat paměti,
že chtěli jsme k němu a spěli.

Kniha nových tónů, řekl jsem: Kniha těžká a zvážená, kniha umělecké zralosti a hospodárnosti, kniha s vysokých hor. Ano. Vysoko vystoupil Machar. Širší je jeho obzor, na východ i na západ se otevřel, v harmoničtější grandiositu se rozpjal. Perspektiva se ujasnila, zrak se zbystřil. Na nejtěžší problémy odvážilo se jeho umění: na sny, jež snili Goethe a Flaubert a Vigny, Hebbel i Ludwig, a tolik jiných po nich, užíraných touhou po nejvyšším. Na problém *historické poesie*. Na to, jak sloučit poesii s věděním a poznáním, jak jí vzkřísit mrtvé, kteří dávno zetleli v hrobech, jak jí vyvolat zapadlé světy, hvězdy po věky pohaslé. Jak sloučit umění a vědu v jeden vrchol, jako se stýkají body, u základny hory rozdělené, v její hlavě. Jak vžít se v mrtvý, zhaslý život, vyvolat jeho teplo, vzduch, tok? Jak hlubší, typičtější, symboličtější obsah vlít do poesie celé a živé, která by nebyla jen pouhou zvadlou slupkou, pouhým scvrklým obalem jádra?

Kolik velikých krásných duší se tu roztříštilo? Jedni prostudovali minulost do posledního detailu všedního života, všecko její nářadí, všecky potřeby denního života, celou tříšť střepů a trosek v museích — ale prach ten nedovedli oživit. Zůstal i v knize mrtvým prachem, jako byl za vitrinou musea, sbírky. Jiní nedovedli chytit ovzduší minulosti, její ráz střízlivý a reálný. *Poetisovali* ji, nedovedli si představit, že i historičtí lidé cítili ve své době malichernost, nudu, všednost, jako ji cítíme my ve své. Každý střep denní potřeby oblili poetickou září ilusionisty. Minulost byla jim tou slehlou vodou, kterou potopené předměty berou na sebe kouzelný a melancholicky teskný a poetický stín ukrývající jich suky, rez a trhliny. Byli jiní, kteří ji konstruovali čiře symbolicky, kterým byla jen záminkou, kostymem k dialektické stavbě urobené a priori.

Macharova historická poesie jde svou vlastní cestou, cestou novou. Je to cesta, řekl bych, *psychologa*. Až dosud nazírali básníci minulost příliš mythologicky nebo na opáčném extrému, skoro výlučně archeologicky a popisně. Básník se vyhnul oběma krajnostem a šel cestou novou, střední jaksi. Proto Machar, myslím, nejvíce chytil to *intimní* kouzlo skutečného života, tu věrnou, poctivou, střízlivou jeho náladu. Je nejvíce *realistou*, myslím, ze všech básníků-historiků. Chytil ten šedý a plynulý tok života, ten *pohyb* jeho jakoby v přítomnosti. Ostatní básníci zachycovali spíše minulost v nehybných momentech, násilných zkratkách ztrnulých a idealisticky zhuštěných — on koupe se v jejím toku, v celé té intimní náladové vůni střízlivého denního ovzduší, podává i tu střízlivost a šeď, již musili cítit a cítili i lidé historičtí. Vezměte jako doklad báseň *Dvě matky* (Husova a Žižkova, str. 38 a n.). Po historickém pathosu, symbolickém kothurnu ani stopy. S podrobnou láskou kreslí básník střízlivé, tiché a teskné, ale tak lidsky živé a jímavé podobizny žen ze XIV. stol., kreslí je v denním ovzduší, s celým kouzlem a celou něhou zapadlého života. Není tu stupňovaných stínů prošlehávaných blesky, rafinovaných kontrastů v osvětlení — veliké historické události jsou tu jakoby procezeny tou šedou atmosférou života, doléhají ztlumeny zvenčí, procházejí sklem duší oněch historických lidí. Vidíme, jak je ti lidé vnímají a pojímají, a odkrývají se nám tak sami — řekl bych chemickým složením, prostupností svých duší. V jakých reflexích dopadal veřejný život za Karla IV. na český venkov, jak tam byl pojímán a jak odtamtud důsledně bylo proti němu reagováno — to je v takových teskně ztlumených a poctivě jímavých tónech chyceno v těch intimních dvou podobiznách žen-matek. Toto umění psychologa-portretisty dostupuje vrchu ve dvou básních z doby bělohorské, v *Důvěrném psaní* (str. 86) a v *Milosrdenství* (str. 88). Žádná prudká gesta, žádné tragické pózy, žádná deklamace. Ale do samých koutů duše císařovy sestupuje básník a vyčítá z ní číhavou potměšilost a bezohlednost suveréna proti vzbouřeným lenníkům, kterou panovník dokládá si božským právem, neslýchanou hříšností rebelie. V té dvanáctiřádkové modlitbě Ferdinandově po exekuci, v tom *španělsko-katolickém* zabarvení této básně je taková síla originality a taková vnitřní tragická ironie, že nenajdete jí ve všech českých tragediích dohromady. Zde

učiníte hlubší pohled do duše člověka sedmnáctého věku než v několikastastránkových monografiích. A jak zachytil básník již dikcí nejjemnější náladovou esenci doby, jak mluví již ten střízlivý, diplomatický, archaisticky podbarvený styl *Důvěrného psaní*, jak ten ceremoniální formalismus *Milosrdenství!* To je vyšší umění historické stylistiky, umění tak subtilní a křehké, tak každým slovem vypočtené, že se neunavíte novým a novým čtením. Jako před starým portrétem je vám, který náhle, jak jste se zahloubali do něho v tichu galerie, oživne a vystupuje z rámce v teskném dešti šera a stínů.

Stejné ticho, stejná stojatá vůně, stejný měkký nesfouknutý pudr ryzí rokokové nálady v *Josefu II.* (str. 84). Ta vise revoluce, před kterou chvějí se feudální knížata ve vídeňské hrobce a která líbá své „enfant", Josefa II., jedinou výjimku celého kmene, dýchá takovou tajemnou duchovou hrůzou, jakou znala jen její doba.

Z této náladové a deskriptivní malby vyrůstají a do *filosofie dějin* přerůstají ostatní čísla historická, čísla, jichž pochopení je mi nejbližší a jež pro persona jsou mi nejdražší. Míním čísla z *antické i moderní dekadence: Nero* (106), *Julian Apostata* (101), *Valerius Asiaticus* (95), *Napoleon* (61) a *Vise* (109). Básně jsou všecky blízky antice svou dikcí, přísnou, ponurou a tesknou, obraty tacitovskými, bez festonů rýmů. Tak a jen tak, cítíte to fatalisticky, bylo možno vyvolat ty zamlklé stíny s těma hádankovitýma tesknýma očima. Jen a jen v *této* formě — v antických rytmech užitých přízvučně — mohl básník chytit náladovou barvu historickou i naznačit symbolicky hned poměr svůj k látce: poměr to historika, filosofa. Básník nepodléhá dekadenci, ale stojí nad ní a mimo ni, vykládá ji. Je mu ne rozkoš a požitek, ale záhada a nemoc. Čtěte *Nerona:*

praděde Baudelairův, dekadente
umdlené doby, jež tvou byla klecí,
jak upoutaný kondor v tlumu dětí,
nepohneš hlavou, nepotřeseš křídlem.
— — — — — — — — — —
nervosní duše, otrávená spleenem,
vždy žíznivá a stále přesycená.
— — — — — — — — — —
Kde bylo co, jež hodno bylo žití?
Kam upnout všechny velké vášně duše? —
A křídla neužitá umrtvěla,
a vášně vyvřely jen v prázdný prostor

a řekněte, znáte-li hlubší psychologické analysy dekadence? Znáte-li náladovější, dušemalebnější básně, která by tolik poznání kulturně-dějinného spojila s tolika umění, s tolika poesií? Jediný sonet Verlainův, *Langueur* z „Jadis et Naguère", nejlepší snad báseň Verlainova, může se srovnávati s básní Macharovou. Ale i sonet Verlainův je ryze náladový bez toho obzíravého cimbuří, bez té věže filosofického pochopení, na níž stojí v „Neronovi" Machar. Všimněte si na konci také, jak maluje básník jeho smrt, jakým ryze antickým názorem a duchem:

a teplým pláštěm krve zahalena
chvějíc se steskem, duše rychle vyšla.

Jak hlubokým studiem je prosycena tato poesie! A jakým zvláštním duševním pokrevenstvím pronikl básník do těch mrtvých dob! Jaká důvěrnost prolnutí v „Apostatovi" i „Valeriovi Asiaticovi", jaký vlažný, vonný vzduch lije se z *této* antiky, jaké slunce, bílé, z klidu a slávy kované slunce, hoří nad *touto* antikou! Takové antiky jsme posud neměli. Vrchlického antika je antika barokní, pudrovaná, s mythologickým aparátem. Je to antika — romantická, sentimentální a galantní. Antika falešná i rýmovanou svou formou. Machar, cítíte to všude, je antický harmonickou svou duší, opilou sluncem, životem a krví. Je antický rasou své duše, jako byli antickými Goethe i Nietzsche. Je antický i tím dusným fatalismem, který tvoří tmavý spodní proud knihy a rozevře se takovým hlubokým strmým vírem v *Napoleonu*, zase v takovém závratném čísle, kde podběhnou pod vámi v několika minutách mílové perspektivy myšlenky, až ztemnělé hloubkou. Měl jsem podobný pocit jen jednou v životě, kdysi při čtení

Vignyho „Osudů". Táž veliká reserva před tmou jako kdysi zadýchala a zamrazila mne z těchto veršů:

Jak mouřenín, jenž vykonal své dílo,
pad' felčar z neuprosně strašné dlaně
Prozřetelnosti. Nepotřebný nástroj
byl vržen v dálku, v dálku.

Na žluté skále v moři beze hranic
sedával v dumách, snil o pacientu,
o horké krvi; jednou k podvečeru
jak prostý šosák zemřel . . .

Myslím, že je to nejhlubší a nejgrandiosnější báseň na toto thema. Ódy Manzoniho, Lamartina i Huga jsou vedle toho rétorické tirády. Nikde ani stopy po tom strašném fatalistickém mysticismu, po tom teleologickém poslání Napoleona. Všude jinde hymna na genia, zde úzkostná a strašná otázka: proč přišel? Byl genius, ano, ale co to je? Výraz nemoci, plod a remedium její, plod i regulativ její. A vedle této smělé konstrukce myšlenkové zase ten věrný realismus historický, ten kolorit doby (obraz s felčarem vlastní XVIII. věku), ta sytost a pregnantnost místní barvy — k jakému jedinému nesmírnému účinu uměleckému se to podepírá a stupňuje v této básni!

Za báseň tuto zařadil bych rád ještě zmínku o dvou neobyčejně sugestivných číslech knihy dotýkajících se našeho posledního problému: smrti. Jsou to *V nemoci* (str. 59) a *Vise* (str. 89). Zde se nedá nic vykládat. Čti a otřeseš se. Tolik visionářství a tolik plastiky při tom — jen ta poznámka zůstala mi ještě v peře.

A stejně tak tomu v jiné *Visi* (Ravachol, Vaillant, Henry str. 109). Jaké abstraktní pomysly a jak plasticky je traduje básník! Je po všem. Jiná je života éra. Jsme v říši Spravedlnosti, mimo čas, mimo prostor:

A mrtvé vody minulosti leží
v liniích horizontu v modré dáli

ztrnule, zasmušile.
— — — — — — — — — —
Ke křížům, hranicím, ke špalkům popraviště,
kde vražděna kdys idea, své rámě
kříž vztáhl z Golgaty a druhým
žehnaje dotk' se guillotin dvou šedých,
pařížské, montbrisonské . . .

A znova a stejně tak tomu ve *Spirále* (str. 51 a n.), která je výslednicí dějinné filosofie autorovy: věčného honu, stále dokola, „bez hloubky, výšky, šíře a délky, v neznámo dál". Pustá marnost a strašná lichost všeho.

Římská, moderní a — *česká dekadence* ještě je sondována v nové knize Macharově, který je nejkritičtější náš básník, nejpřísnější k sobě i k jiným. O obou prvních dekadencích jsem mluvil, zbývalo by o třetí. Počítám tam nejhorčí a nejtesknější čísla knihy: tu *Elegii o umění*, plnou grandezzy snů a výsměchu reality (str. 91), tu satirickou *Radu rodícímu se spolku literátů českých* (str. 28), tu polemickou *Časovou melodii* (str. 99) a tu dvojí kovovou hranu *Kollárovi* (str. 78) a *Nerudovi* (71). Hlavně poslední je zase báseň takové originality a takového širokého dechu, jako na válečnou polnici zpívaná, že marně se rozpomínáte a marně hledáte, s čím ji srovnat. Mnoho by se dalo říci o té české dekadenci, o pitvě její Macharem. Ale struna ta v díle jeho je již známa a bylo na ni častěji ukázáno již v Čase. Proto pro dnešek spokojuji se pouhým odkazem.

Kniha umělecké zralosti a hospodárnosti řekl jsem. Ano. Nedávno v Lit. listech dobře bylo ukázáno na podstatné znaky verše Macharova: je šedý, pružný, zpěvný, reliefní. Kdysi nonchalantní, je dnes sporý a sevřený, venkoncem úměrný a příznačný idejím, jež podává. *Ta aristokratická reserva* leží i na jeho verši, ta reserva, které neporozumí mládež, jež miluje strakatiny a nechápe, že šeď je synthesa všech barev a býti reliefním v šedi že je největší, poněvadž *nejobtíž-*

nější umění. Největší umění je charakterisovati na nejmenší prostoře a nejmenšími prostředky. To je ta *ekonomie velikých básníků*, které se porozumívá až později. Sám bloudil jsem dost, abych měl práva dnes to vyznat. A z této ekonomie je ta domnělá a zdánlivá šeď Macharova verše. Zdánlivá, poněvadž *odstíny* její vyváží víc v charakteristice než *barvy* u jiných a poněvadž tu přesnou, ryzí, graciesní linii kresby Macharovy, připomínající mi vždy ryté profily na římských mincích, nelze srovnat s hlučným křikem příkře nanášených kontrastů barevných.

Šeď je barva aristokratická po výtce — i v umění. To ovšem těžko pochopí literární commis, kteří jednou za týden, v neděli odpoledne, napodobí gigrlata ve strakatinách a křiklavostech. A aristokratická v nejlepším smyslu od hlavy k patě, celou strukturou a stavbou, je nová kniha Macharova.

[Verse 2.]

Trosky tří cyklů, jak vykládá básník ve vysoce zajímavé předmluvě, ale mezi nimi básně, z nichž každá vyváží knihu. Trojí krise přešla duší básníkovou a rozbila tento třícyklový plán.

„V roce 1893, po své knížce Tristium Vindobona I—XX, byl jsem dán v klatbu vládnoucí politickou stranou; v roce 1894, v kampani o Hálka, provedla mi totéž oficielní hierarchie v literatuře; v roce 1895 viděl jsem mladou generaci spojenu v ideách České Moderny; rok 1896 mě přesvědčil, že se ideami nedá pranic spojit, nejsou-li tu paragrafy, stanovy — spolek. Česká Moderna zkoušela špatně pochopený individualismus — na sobě . . .“

„Ztratil jsem několik ilusí během posledních tří let — ale nelituji jich. Zbylo jedno: víra v osoby, v ty, které mám rád. A pokládaje tuto fázi života svého za skončenu, chtěl jsem s ní být hotov i ve své literární činnosti.“

„Můj třísbírkový plán totiž se mi jaksi zprotivěl, zlhostejněl — a když už jsem s lehkým srdcem odkopl popularitu z mladočeských bubnů a vzdal se blahosklonných vavřínů od našich akademiků — cítím — podivná asociace — že nutno pohřbiti i jej: Nun wenn der Purpur fällt, muß auch der Herzog nach . . .“

„Což by tak asi byla nejširší basis přítomné sbírky.“

Trosky tří cyklů, nesrovnané, položené vedle sebe, jak je snesl rozmarný vítr času; ale i na nejmenším úlomku poznáte, z kterých a z čí budov jsou. Poznáte, že nejsou ze skladišť obchodnických ani z pohodlných činžáků ani ze ctnostně obílených škol. Jako kámen z hradební zdi poznáte po zčernalé osmahlé pleti a po zbrázděné ponuré tváři — tak poznáte i na básních Macharových jich provenienci. Cítíte, že jsou z *pevnosti*, poznáváte to s neomylnou jistotou a snadno, jak zahledíte se do těchto trosek, snadno, sama sebou vstává a roste vám v obraznosti bojovná věž o třech patrech, vysoká osmahlá štíhlá věž, vzepjatá jako do skoku, volná a rozmarná se střílnami, galeriemi, odkud jsou rozhledy na míle a míle cest, i s arkýřovými strážnými budkami slunce a hvězd, které vypluly jako lehké čluny mezi oblaka . . . tak lehké jako ona, tak pokojné jako ona.

Toto kamení má na čele nesmazatelnou pečeť, podle které poznáváte neomylně, že je měl v rukou mistr, že je zakrojil a určil k jisté hotové funkci ve stavbě . . . více stylu je v nich samotných než v celých, hotových budovách jiných stavitelů.

Je tu všude Machar, starý Machar, náš nejpřísnější, nejpravdivější, nejtrpčí, nejtesknější a nejsilnější básník. Básník, jehož poesie je sama kritika, bezohledná, přísná, rvavá a tvůrčí jako každá opravdová kritika. Jsou tu verše, staré macharovské verše ostré a leptavé jako lučavka. Jsou tu verše, staré macharovské verše bijící vztekle do nalíčených tváří. Jsou tu verše, staré macharovské verše dusné a zalknuté hněvem a beznadějí. Jsou tu verše, staré macharovské verše lehké jako zpívající světlo a teskné, k smrti teskné jako pršící soumrak a spadávající listí. Ale jsou tu i verše, *nové* macharovské verše, noty, jež jsme posud neznali v té plnosti a sytosti — verše objímavé jako čisté obzory, verše průhledné jako podzimní dálky, *verše duchového ticha a klidu*, verše nejvyšší polohy, verše z *poledne duše*, jak říkal Nietzsche. Není pochyby: v nové knize Macharově přibyly nové tóny,

tóny, řekl bych skoro *klasické*, kdyby to slovo nemělo příchuť mrtvoty a odumřelosti. Ale co z toho, je to zbabělost bát se toho, co lidé vlož do slova, a proto ven s ním: verše klasické, verše vonné jako uzrálé plody, verše těžké a tmavé jako staré víno.

K nejtěžším metám namířil básník tentokrát své kopí: k *poesii historické*. A význam nové knihy Macharovy dá se říci prostě dvěma třemi slovy: *stvořila nám moderní poesii historickou*. Neměli jsme ji dosud, od Macharovy knihy ji máme. To je všecko, nic víc se nestalo. Ale může to stačit každému, kdo zná obtíž tohoto úkolu, kdo ví, kolik umělců a jakých útočilo na tento hrad a kolik umělců a jakých lehlo s roztříštěnou lebkou do příkopu před ním.

Problém historické poesie je stvořit pravdivé náladové ovzduší vnější i vnitřní, *psychologii kulturně-historickou*. Nestačí jen projít musea a naplnit umělecké dílo reálnými detaily; běží o to spojit tuto mosaiku, proniknout ji horkým dechem, slít ji v život a jeho tok, pohyb, plynulost. A to jest úkol nade všecko nesnadný. Je-li nesnadno oživit figury současné, s nimiž se stýkáme denně a do nichž vrážíme lokty na ulici, v divadle, doma v pokoji — tím nesnadnější a obtížnější je to, oživit lidi, jichž jsme neviděli v celkovém a jednotném pohybu, z nichž jsme jen pracně poznali mrtvé trosky, kusy jich oděvů, nářadí, nábytek nebo četbu a malby pod zaprášenou vitrinou musejní sbírky. Z těchto rozstrojených částí sestaviti celek, oživiti jej, dáti se mu hýbati, cítiti, žíti, mysliti — to je úkol nade všecko nesnadný a obtížný. Vymáhá širokého dechu tvůrčího, vřelého dechu, který prochvěje hroby, vzkřísí i mrtvé, rozsvítí i uspalé zornice. Je k tomu třeba silné *obraznosti* — ale obraznosti *zvláštní*, která jde po stopách poznatků rozumových, která je rozborná, analytická i v nejvyšším vzletu a žáru. Kontradikčnost je tu patrna a vykládá četné nezdary podobných podniků. Nejčastěji nedovede básník historický drobné, reálné, archeologické detaily oživit, spojí je jen mechanicky a dílo je pak pouhým hybným panákem, který dost korektně, ale zcela banálně a střízlivě se pohybuje. To jsou ty známé profesorské romány a básně historické, kde musíte říci, že doba je dobře prostudována, detaily pečlivě srovnány — ale umění, poesie chybí, její

sugestivná síla, její náladové kouzlo ilusivné. Jiní básníci zase nedovedli vystihnout *pravou věrnou* náladu minulosti . . . symbolisovali ji . . . viděli minulost jen velikolepou, závratnou, grandiosní, tragickou . . . ale nepochopili, že historičtí lidé ve své době právě jako my v naší musili cítit i nudu, malichernost, hořkost, tíseň života . . . jeho chladný a studený proud zatápějící jako studené podzimní deště iluse života. To je druhý extrém, a na něm ztroskotaly se právě nejmohutnější a nejsilnější duše básnické, ať jmenuji jen Flauberta a Ottu Ludwiga. Nazírali minulost subjektivně, se svého stanoviska, z dálky, a z této dálky nazírána ztratila přirozeně všechnu nepatrnost, hořkost, malichernost . . . Dálka, která idealisuje, která pohltí všecky detaily a dá vystoupiti jen nejhrubším obrysům v celé síle a grandiositě, která zjednodušuje v linie hlavní a typické a přikrývá všecku tříšť, slabost, rozpor empirický a jevový — ta dálka obelhala i je a ukázala jim minulost idealisovanou, minulost vysněnou, do níž se utíkali ze špinavé reality života současného jako do ztraceného ráje. Idealisace tato zvrhla se pak v rukou epigonů v pouhý pathos, kterým oblívali jako bengálovým světlem dřevěné alegorické konstrukce, jež vydávali za historický život.

Úskalí tato, z nichž zejména druhé je nebezpečné, obeplul znamenitě Machar v přítomné knize. Veliká reforma jeho leží v tom, že podal historickou poesii bez kothurnu, bez alegorisace, bez pathosu — řekl bych *intimní* poesii historickou. Vezměte si jen české sujety jeho knihy: básně *Dvě matky* (Husova a Žižkova, str. 39 a n.), které jsou typickým dokladem mého tvrzení. Látka eminentně heroická — a jak šedě, střízlivě, pravdivě, intimně je traktována. Celý soukromý, tichý, typický život XIV. věku je tu namalován, život skutečný, utištěný, šerý, dumavý — život, jak byl žit velikou většinou lidu — život, řekl bych, ve světnici, za zadýchanými skly oken, kterými jen ztlumeně dorážely zvenčí hluché válečné fanfáry, kterými jen matně a ztlumeně lámaly se zvenčí hlučné veřejné události. Nebo vezměte jiné dva motivy z české historie, tentokrát z doby bělohorské: *Důvěrné psaní* píše císař Ferdinand II. hraběti Bukvovi (strana 86) a *Milosrdenství* (str. 88). Jaká arcidíla intimní psychologické malby! Jak

dovedl básník sestoupiti do nejhlubšího nitra dějstvujících osob a z nich vyčísti všecky hybné motory dramatu, celou jeho mravní perspektivu i historicko-psychologický kolorit! Jak chyceno je kulturní ovzduší v té *ztrnulé ceremonielní* modlitbě suveréna za nevěrné lenníky, jak je tu grandiosně touto *přísnou, ponurou španělsko-katolickou dekorací* vystižena nálada skutečně historická. Jak nesnadný to byl úkol, tak liberálně a otevřeně pojmout a pochopit dobu, do níž každý *vnáší* anachronisticky city přítomné, city národního liberalismu — pochopit a vystihnout i tu záhadnou dobu *z ní samé!* Jaká tragická ironie je v této modlitbě podané do poslední pompésní fráze! Jaká mravní tragika rozevírá se v *Důvěrném psaní*, jak ostře chytá profily obou zápasných stran ta stručná, starým, tuhým, archaistickým stylem listovým traktovaná báseň! Právě zde, v těchto sujetech po výtce národních, které s tak impotentním a nabubřelým pathosem, tak umělecky mdle a vodově byly vždy dosud našimi básníky zpracovány, jeví se básnická síla a originalita až drtivě. A jaká českost je v těchto českých motivech — jak jsou opravdu české ne dekorací svou, ale samou *methodou* básnické práce, samým způsobem *charakteristiky* psychologické a umělecké! Jak prosté je to, jak vroucí při všem vnějším klidu a tichu, jak šedé a milé, teskné a srdečné — jak prosto vší pompy, všeho deklamačního bengálu — jak vniterné, duševní a poctivé, od kostí poctivé! Tak chceme rozumět českosti a tak jí budeme vždycky rozumět: jako duševní hloubce a srdečnosti, jako vůni rozlité, tiché a diskretní, jaká se zvedá v duši, když vidíme po letech staré rodinné pokoje z dětství, jako nejjemnější citové esenci, která proniká a nasycuje všecku vlohu, všecko umění básníka — v tichu, mlčky, samozřejmě — která nedá se vykřikovat v jalových a velkohubých frázích — o níž se nemluví, která se rozumí nebo má rozumět sama sebou.

Jiný doklad této psychologické malby historické, tohoto náladového a kulturního vystižení jsou básně z římské dekadence. Jak Machar rozumí hluboce a intimně tomu hádankovitému tajemnému soumraku lidského ducha, té teskné soumračné zoufalé době, kdy všecky životní zárodky staré kultury byly spotřebovány a nové

teprve kvasily, kdy lidstvo cítilo, že tápá ve tmě a hledá nové formy života! Tuto dobu, v mnohém tak blízko naší, vystihl básník zejména v *Neronovi* (str. 106 a n.) do posledního chvěje psychického, rozstrojil ve všech podstatných elementech, vyslovil s celým tím kouzlem teskného, marného smutku. Čtěte si tu charakteristiku dekadenta Nerona:

praděde Baudelairův, dekadente
umdlené doby, jež tvou byla klecí,
jak upoutaný kondor v tlumu dětí,
nepohneš hlavou, nepotřeseš křídlem.

Profánní luza! Stín tvůj dnes jí zhrdá,
jak zhrdals ty jí v květu svojí síly,
nervosní duše, otrávená spleenem,
vždy žíznivá a stále přesycená.
— — — — — — — — — —
Kde bylo co, jež hodno bylo žití?
Kam upnout všechny velké vášně duše? —
A křídla neužitá umrtvěla,
a vášně vyvřely jen v prázdný prostor.

Hle, básníka filosofa, básníka psychologa! Vyznávám, že neznám hned tak druhé básně, která by se s ní dala měřit. Verlainův sonet *Langueur* v „Jadis et Naguère" je *náladově* snad stejně sugestivný, ale sílou a bezohledností charakteristiky, psychologickou hloubkou výkladu zůstává za básní Macharovou. Verlaine *podléhá dekadenci*, mluví subjektivně, kreslí jen náladu ze sebe a podmaňuje pouze její vlažnou rozteskňující a rozčilující hrou, hudbou veršů rozlámaných, veršů v rozkladu, světélkujících jako hniloba. Machar stojí *nad látkou* a právě proto hlouběji zajíždí do základů a příčin, lépe a pregnantněji vystihuje v silných typických liniích charakterisačních. Báseň Macharova je v pravém slova smyslu báseň sociologická.

A všimněte si ještě ryze formové stránky. Jak ta těsně je připjata k obsahu, jak je mu příznačná, jak adekvátní. S jakou genialitou užil

tu básník antické formy veršové — antických meter a strof — přízvučně! Jak by rým rušil náladu citu! Jak napojena je báseň náladou historickou až do posledních obratů slohových, vidíte nejlépe z konce:

Praděde Baudelairův, ve kampanské sluji
meč otevřel tvé choré duši dvéře
v znuděné hrudi. Ona rozhledla se
po všem, co bylo; ona vzpomínala,

co býti mohlo: „Umělec tu zmírá",
rty zasténaly do hluchého ticha —
a teplým pláštěm krve zahalena
chvějíc se steskem, duše rychle vyšla.

Tak pojmout smrt dovede jen člověk antický. Ty obrazy jako „teplým pláštěm krve zahalena" jsou tak typicky antické, tak prosáklé názorem starých, že člověk žasne, jak moderní básník dovedl se vžít — vcítit tak hluboce v svět dávno mrtvý.

Valerius Asiaticus (str. 95) je celý také antický ponětím té lásky ke stromům, dikcí i stavbou a celým tím klidným slunným vzduchem, který chvěje a tetelí se v bílých pruzích nad touto básní.

Julian Apostata (str. 101 a n.) je filosofická báseň širokých, klidně vržených kontur, apotheosa dnešní renesance pohanství. A zase ta kovová antická dikce bez titěrného filigránu a malicherných piplaností, zase ten těžký kov, z něhož se lijí sochy. Tolik plastiky a tolik nervů nespojil hned druhý básník dohromady. Jaká ekonomie ve všem, jak je vypočtěno každé slovo, a jak malými zdánlivě prostředky dosahuje se velikých, nezapomenutelných náladových účinů. Čtěte jen první dvě sloky:

Zakrslá tráva sluncem v hnědo zprahlá
se krčí spoře v žlutém moři písku
jak plachá stopa kroků bezmocné zde
přírody tvůrčí.

V ohromný oblouk nebe rozpjato je
nad pouští mlčící . . . A v dáli Eufrat
své sivé vody valí beze hluku
jak řeka smrti.

Jaká grandiosita, jaká plastika výrazu, jaká pevná ruka kresby! A jak je chycena ta silhueta vzdoru a odboje Julianova, jako vleptána do tmy — tak stojí před vámi v té strofě:

Sem zahnalo v kraj posupný a mrtvý,
jenž vzdorem dýše k všemu, co je živo,
jej, jenž plál vzdorem ke všemu, co žilo,
tajemné Fatum.

A jak hluboce, opravdu filosoficky je pojata apotheosa Julianova, dnes, kdy křesťanství a askese neuspokojily lidstvo hladové po realitě.

Tvůj den je tady, vyjdi ze své pouště!
Vstaň, filosofe, zapomeň, co bylo!
Vstaň, trůn tvůj zvrácen, říše rozmetena —
však *bratry* najdeš!

Josef II. (str. 84) je zase originelní ryze filosofickou invencí, příbuzností Josefa některým ideám Revoluce francouzské a tou zvláštní tajemností této výjimky v zkostnatělém tuhém pravidle rodu konservativního.

U *Napoleona* (str. 61 a n.) chtěl bych se dlouho zastavit. Je to jeden z vrcholů knihy, filosofie jeho je tak specificky macharovská a přitom tak grandiosní, že ztajíte dech a na chvíli proletíte duší nejtěžší záhady bytí. Báseň zase má antické metrum přízvučně užité a zase ten neoklasicismus stupňuje tolik historickou náladu, poněvadž je příznačný stylu napoleonské doby, césarismu v politice i výtvarných uměních. Postup myšlenek je nade všecko originelní. Revo-

luce je básníku nemoc, horečka, a z ní vyléčit lidstvo poslán je Prozřetelností Napoleon — felčar (zase obraz po výtce vlastní XVIII. stol.). Všimněte si té historické silhuety jako do ocele vleptané :

A felčar malý s ocelovým zrakem,
třírohý klobouk na antické hlavě,
masité ruce vzadu založeny,
všel k lidstvu trpícímu.

A odhodlaně zajel ostrým nožem
do žhavých žil po starodávném zvyku,
a nemocná krev vystříkla hned tryskem
a zbarvila mu ruce.

A pouští dále žilou lidstvu rozohněn zvolna „jak to bývá zvykem u mužů odborníků" (jaký realistický a psychologicky vystižený zase detail!), pouští stále, až lidstvo je vyléčeno z horečky a vráceno do kolejí a řádů věky ustálených. Lidstvo je zdrávo, felčara již nepotřebuje, a ten je vržen nyní do starého železa.

Jak mouřenín, jenž vykonal své dílo,
pad' felčar z neuprosně strašné dlaně
Prozřetelnosti. Nepotřebný nástroj
byl vržen v dálku, v dálku.

Na žluté skále v moři beze hranic
sedával v dumách, snil o pacientu,
o horké krvi; jednou k podvečeru
jak prostý šosák zemřel . . .

Napoleona není, ale tajemný osud jeho stojí stále před námi jako krvavá otázka ve tmě. „Lehtá nás mrazivě jeho jméno", jak praví výborně básník, mrazí nás ta hádanka a — — mermomocí chceme si ji přiblížit nějak, odkoukat něco lidského na té sfinze — — a odtud

ta záplava pikantních knih o láskách Napoleonových atd., jichž příval před dvěma roky přímo zase zaplavil evropský trh.

Se zvědavostí prostoduchých lidí
si šeptáme dnes pikantní klep o něm
a šťastni jsme, že postřehli jsme na něm
slabůstku jakous lidskou.

A finale této básně? Zase ryze macharovské — zdánlivě ironické a ironicky pokorné — ale vtom již šlehá a bije vám do očí originalita jeho ponětí novým útokem.

Básníci větší pěli jemu hymny.
Já, člověk prostý, suchou prostou ódou
mu děkuji za naše skalopevné,
střízlivé pevné zdraví!

To je kus dějinné filosofie, která nás vybouří z klidu. To je báseň, po jejíchž vlnách každá těžší duše tančí jako loď zmítaná na moři. Srovnával jsem báseň tuto se stejnými sujety světových básníků: Manzoniho, Huga (má jich řadu), Lamartina, Byrona — — — a Macharova se může postavit vedle nich, a nebojím se toho slova a píšu je po zralé úvaze — nad ně. Manzoni i Lamartine jsou nedokrevní filosofové resignace a pathosu, první básnicky mohutný, druhý básnicky titěrný. Hugo je jen poetický malíř, Byron stojí na nižším stanovisku afektu. Namítne se nám a to snad pravda, že tu ohromnou dějinnou perspektivu mohli sotva najít básníci, kteří psali pod bezprostředným dojmem, a že Machar do jisté míry vylušťuje moudrost, kterou přinesla logika času. Sit, ale tím není nic víc řečeno, než že byla dána *možnost* k tomuto objevu Macharovu (a je to objev v plném slova smyslu, tento koncept Napoleona) — objev je a zůstává stále jeho. A jak ryze macharovský je ten mystický nihilismus, jaký dýchá na vás z této básně a pod nímž se zachvějete jako pod ledovou vlnou, jako před pohledem do hlubokého pustého nebe, hloubkou až černého.

Jiné básně věnovány jsou přímo metafysice historické, tak *Spirála* (str. 51 a n.) malující v krátkých, opravdu spirálovitých verších (zase ten symbolismus formový!) marnou bezúčelnost rozvoje, tak i do jisté míry *Vise* (*Ravachol, Vaillant, Henry*, str. 109) s konceptem *absolutní* Spravedlnosti nadhistorické, mimo čas a prostor, v mrtvé říši vod minulosti.

V nich není míry prostoru; v nich není
vzdálenost času; velká Spravedlnost,
jež vyštvána vždy od příbytků živých,
jak psanec prchla v tuto mrtvou říši
a vládne klidným vodám.

Ke křížům, hranicím, ke špalkům popraviště,
kde vražděna kdys idea, své rámě
kříž vztáhl z Golgaty a druhým
žehnaje dotk' se guillotin dvou šedých,
pařížské, montbrisonské . . .

Jak plasticky a určitě traktovány jsou tu abstraktní pojmy, jak duchově ryzí a veliká je tato *Vise!* V básni té je takový duševní *aristokratismus*, taková noblesa a smělost myšlení, tak od základu opravdová a prostá vší koketnosti a jarmarečnosti, že ji doporučuji všem, kdo aristokratismus spletli si se snobismem a literárním gigrláctvím.

Přítomnost patří jistě také historii, a báseň *Památce Nerudově* (str. 71) je kus takové přítomnosti nazírané s vysokého cimbuří budoucnosti a nazírané proto filosoficky a historicky. Je to báseň, kterou musí každý číst. Básník, který v poznámce k *Zimní kosmické písni* (str. 74) legitimuje se — zcela správně — jako pokračovatel a dědic Nerudův, zahrál tu na polnicích vítězný, teskný a posměšný paian. Jsou tu verše, které se nezapomínají, verše slavné a prudké jako zpěv rohů před bitvou, jsou jiné plné grandezzy a vědomí superiority. Jsou verše, kde to blýská jako při útoku bodákovém. Nemohu si odepříti citovat druhou sloku a upozornit čtenáře na ty rýmy vracející se pozdě — ale vracející se přece — *prosekávající se přece* a prosekávající se *hrdě, vítězně a sytě* jako bataillon po těžkém, hutném útoku:

Už za ním život . . . jaký dar!
Vždy zvyklý jenom vzhůru stoupat,
tím okem svým zřel na svou zem,
vždy král, svou nohu nedal spoutat
kramářům k budce řetězem;
když bil se, bil se s protivníkem
zrak v zrak a proti spáru spár,
a nebyl nikdy zákeřníkem.
Syn vzduchu rád měl metelici,
tu kovový hlas jeho hřmící
tak rád se mísil v živlů svár.

Přečtěte si poslední tři verše nahlas. Slyšíte ten dunivý timbr, ten těžký rozrážený timbr bitevní?

Vedle historických čísel několik čísel subjektivních, ryzí psychologické analysy nebo vise. V prvním směru všimněte si básně *La bête humaine* (strana 67), která maluje procitnutí primitivního hrubého vražedného pudu v civilisovaném člověku — jak sytě, jak nervově! Jak znamenitě navázána tu ta krvavá atavistická fantasie na smyslnou představu krvavého pruhu oděvu jízdy, která se náhle objeví a útočí na baterii básníkovu. Z visí jsou tu dvě *V nemoci* (str. 59) a *Vise* (str. 89) neobyčejné sugesce a hrůzy, zvláště druhá, která pocity a pomysly na samé hranici života a vědomí chytá v tak teskném určitém strachu, že cítíte vnikat jeho duchový ledový hrot jako ve snu přímo do srdce a tam zastudit jako kus ledu.

V šíř, dáli kolem
kraj plochý byl a makovým kryt polem,
květ na květu, a jen květ vedle květu,
hladina samý květ.

A nikde ruchu.
Nic nehnulo se. Ve stojícím vzduchu
ležela mdlá a těžká jakás vůně,
jíž v životě jsem nikdy neucítil
a jíž teď nezapomním.

Tu mě chytil
úžasný pocit: přestává krev bíti
a všemi póry prchá moje žití,
tma v hlavě, v očích — jen to pole vidím,
tu bledých máků pláni bezútěšnou
a padám, padám v ni —

vtom jízdou spěšnou
v chabnoucích nervech prohřměl život celý,
má minulost, jak proud kýs rozkypělý,
ty činy, slova, pocity a fáze,
co žil jsem, trpěl, snil a doufal kdysi —
ba, detail každičký.

A v nervech křísí
se lítost nesmírná: ne toho líto,
kde klid byl, štěstí, — ale chvíle tyto,
kdy trpěl jsem, ty žel mi opustiti . . .
Ten stesk mi ještě vposled hrdlo stáhnul.
A to byl konec. —

Všimněte si také formy, jak je příznačná, ilusivná svou stavbou, jak rýmy z počátku určité a blízké vždy dále se rozplývají a nakonec zmizejí a se slehnou jako do země, roztají jako v prázdnu — právě jako se děje vědomí a představivosti.

Umělecké filosofie Macharovy dotýkají se přímo hlavně tři čísla *Elegie o umění* (str. 91 a n.), *Moderní* (str. 65) a *Improvisace* (str. 93). První je hořká kontradikce vysokých snů a nízké špinavé reality, vnitřní bolestné parodie, která je zase symbolicky již vystižena ve formě dvouřádčí, prvního verše vypjatého a rozestřeného a druhého krátkého a suchého jako výsměch a skrčená blamáž . . . Druhé dvě podávají charakterovou esenci Machara básníka a člověka — plamennost a horkost jeho touhy, celou smělost a hotovost duše, jež se vzdala celá velikému cíli, bezzájmovost a hazardnost tohoto ideového posvěcení. *Moderní* — to je celý Machar, nejlepší podobizna zvláštního štětce.

Třpytivých veršů sladkota
je hozena kams v hloubi,
chcem slyšet hymnu života,
kde oheň s krví se snoubí.

Po salvách potlesku, vavřínech
netouží naše nitro —
svým hodným dětem je, světe, nech —
my čekáme jitro, jitro!

V *Improvisaci* (str. 93) maluje se básník jako milenec nedostupného slunce — zase tak věrné a správné a nanovo potvrzené celou touto knihou.

Ty slunce moje, nekonečný ohni,
planoucí v nekonečnu
a nedostupnu!
— — — — — —
Ať jiní mají
louč blikající, vonnou voskovici,
či pochodeň, jež pryskyřicí páchne,
ať dovolí jim Osud
je chápat rukou
a při jich svitu sedět v teplé jizbě
a šosatět a stárnout,

plést punčochy a vypravovat bajky
zvědavým dětem —
já letěl k tobě,
k věčnému ohni,
k životu, zmaru!

Ano, to je celý Machar, především v této knize. Básník, který nenáviděl vždycky měsíc, zsinalou mrtvolu, zpívá dnes slunce. Básník, který byl vždy lehký, je dnes žhavý. Mnoho jasna je v této knize, mnoho slunce leží na této knize. Básník přiblížil se touto knihou poledni duše, bezmračnému, harmonickému nebi Goetha a Nietzscheho. Je jim blízký *rasou duše*, tou odvahou experimentu, tou bezzájmovou celostí a hotovostí, které spílali egoismu, tvrdosti a dandysmu nechápaví klevetníci a pomluvači. V rekovnosti duše, která má klidné, světlé, pyšné čelo a která nekoketuje sentimentálností, vždy viděly dandysmus a tvrdost naivní děti, které mají pohádkové představy o filosofech a básnících jako starcích s plesnivými vousy a zkormoucenou tváří a nechápou, že pod maskou takovou vězívá docela klidně trávící a přežvykující mozek. Světlý, lehký, horký a hluboký básník je Machar v této knize uzrálé, vlažné a vonné jako jižní ovoce, silné jako tmavé staré víno. Cítíte, jak Macharovi vlastní je antika i moderní její renesance, a jaký je tu rozdíl mezi ním a Vrchlickým. U Vrchlického *episoda* v diletantní honbě po všem možném, u Machara *methoda jeho duše*. Takový je látkou své duše, takový rytmem své krve, lomem svých myšlenek. U něho to není kostym, u něho je to rasa duše, jako bylo u Goetha, jako bylo u Nietzscheho. U něho to není pasivnost diletantní, u něho je to užírající touha, tanec plamenů, rekovnost ducha: *dobýt* si slunce, vyjet za ním, projet mlhami a dešti, uhořet v jeho ohni. Je to bez fikcí, bezzájmová dobrodružnost Hledání a Zkoumání na tom leží. Je to totéž, co praví básník v úvodě o uměleckém svém snu komposičním: „chtěl jsem míti sbírku, kde jdou za sebou básně *na pohled* bez ladu a skladu, bez znatelné spojující niti, neorganické prvky, disjecta membra — básně vydané v témž pořadu, jak byly napsány, a tím aspoň odpovídající mému básnickému credu — *životu*. Nálady, dojmy, myšlenky třesoucí se a protínající v nervech a duši, promítnuté na papír — to bylo mým snem, mou kapricí". To je pravá tvůrčí objektivnost, pravý individualismus, jak rozuměl mu také Goethe. Tak stává se umění opravdu *psychologickým deníkem*, tak dostává ten *autobiografický ráz*, jaký od něho právě Goethe požadoval. Umělé fikce padají — zůstává a roste umění. Jak klesá *umělost* — tak roste *umění* — maxima, o níž by měli přemýšlet naši nejmladší, a není hned knihy, která by jim k tomu poskytla více látky, než přítomná sbírka Macharova, aristokratická aristokratismem nejryzejším a nejlepším.

J. Vrchlický: Poslední sonety samotáře

Je mi těžko říci něco nového o p. Vrchlického *Posledních sonetách samotáře*, co bych nebyl již řekl nebo naznačil při příležitosti referátu o jeho *Písních poutníka* (Lit. l. XVII, str. 348).[1] *Poslední sonety samotáře* jsou stejně pustá, únavná a mdlá kniha, jako byly *Písně poutníka*. *Poslední sonety samotáře* jsou stejně bez komposice, jednoty, stylu a charakteru, jako byly *Písně poutníka*. Táž roztříštěnost, táž jalovost, táž zoufalá snaha šutrovat a vycpávat to zející hluboké prázdno, jaké jsem již zjistil a vytknul u *Písní poutníka*. Je-li rozdíl, je to jen ten, že tu vycpanou nabubřelost a dutou prázdnotu lze v *Posledních sonetách samotáře* ještě snáze hmatat — příčina toho je právě ta pevná forma sonetu, jež žádá stručnou celost, hotovou určitost a logickou členitost samým svým stavebním plánem. V této formě vyjímá se nabubřelý pathos teprve zoufale — nemá rozletu, láme si stále vaz, vyčuhuje z řádků jako nezastrčená tyč, každý čtenář před ní hned klopýtne. Sonet žádá také, nemá-li být pouhým rétorickým cvičením, slepeným kartovým domkem, zoufalou honbou za známými rolničkami rýmů — veliký jasný zcelený charakter básnický, básnickou individualitu, která by se dovedla projevit i přes tu vnější předepsanou ráž a stříž mince. Běží o to, být silnější, než ta uložená vnější forma, ten tuhý její korset. Běží o to, aby básníkovo tělo i pod ní podrželo svůj tvar, aby se korset přizpůsobil jemu a ne on korsetu. Jsou mistři, kteří toho dovedli, kteří vtiskli svou pečeť i této ulité již a tuhé minci, kteří i *v pevném, nejpevnějším stylu měli svůj styl*, kteří

1 - [Viz zde str. 90—106.]

svůj styl projevili i v tak úzkých mezích, i v tak tuhých vyměřených kolejích. Každý sonet má čtrnáct řádků, každý má dvě čtyřverší, která jsou proposicemi logickými a náladovými, a dvě terciny, které táhnou důsledky a závěry z oněch čtyřverší — všecko čtrnáct řádků, čtyři a čtyři, tři a tři! A přece poznáte bez podpisu sonet Dantův a sonet Petrarcův — odlišují se od sebe právě tím *vnitřním* stylem, tím *charakterem* básnickým, tím, co lze velmi těžko definovat, co se však cítí tak určitě, jako vůně nebo chuť. A stejně tak určitě rozlišíte sonet Foscolův od sonetu Alfieriho, sonet Goethův od sonetu Rückertova, sonet Artura Grafa od sonetu Carducciho, sonet Soularyho od sonetu Joséa de Heredia. Všichni tito mistři sonetu našli si svůj styl sonetový, a všechny sonety, jež vyšly z jejich dílny, nesou jednu a tutéž ražbu, jeden a týž řez.

Pan Vrchlický nenašel si svého *jednotného charakteristického stylu* v sonetu. Jeho sonet je stejně eklektický a stejně bezcharakterní, jako celé jeho dílo. Jsou v přítomné knize sonety *ryze herediovské*, kde exprese, způsob juxtaposice barev, leptavý tón ryze technických detailů je přímo odkoukán až do interpunkce (jako nejtypičtější doklad *Amfora*, str. 11, dále *Náhrobní nápis cikádě*, str. 27, *Epigraf na buk bleskem zachvácený*, str. 28, jenž chce vystihnouti bukolickou náladu sicilské poesie, žaponerie *Chrysanthemy* str. 40, *Předsevzetí* na str. 142, zase již hraničící na poloplagiát), jsou jiné *soularyovské* zvláště z milostných čísel v cyklu *Eros v smutku* (tak zvláště *Metamorfosy*, str. 148, *Víc nežli jindy*, 133). Jsou jedny zřejmě i inspirovány Carduccim (tak předem zoufale hněvivé a rozjitřené *V sled zbude* . . . str. 111, *Suspiria* na str. 155, kde zvláště obrat: „V posměch jest mé dílo, jímž nekoupil jsem ani — rakev svoji," je ryze carducciovský právě jako pointa *Sonetu do památníku*[1] a celé náladové ovzduší moderní, u Vrchlického nezvyklé prozaičnosti, dále konečný obraz antické vůně „vstříc hvězdám cizím na chatrné lodi" ze sonetu *Spát* na str. 154 a dokonce již polemický a satirický sonet *Na konci století*, str. 161, plný

1 - Proč žít a k čemu? — A přec v citu svatém
dál pouta líbáš, výčitka co bolná
vře horkou slzou. *Nech ji, ať je blátem!*

invektiv na kritiku, je neberná mince carducciovská), jako jiné ukazují na Leconta de Lisle (*Pod relief assyrského bojovníka*, str. 9).

Sonet p. Vrchlického je kříženec různých vlivů a proudů, nemá své určité marky, svého ovzduší, své dikce, své struktury — právě jako nemá kniha jeho sonetů své myšlenkové plánové stavby. Sonety ryze deskriptivné a archeologické stojí vedle charakteristik umělců a myslitelů, ztuhlé mythologické dekorace vedle meditativných a reflektivných čísel, jež chtějí si zodpovědět poslední záhady života. Pestré pêle-mêle, které nevyrostlo organicky z vnitra básníkova, nýbrž bylo snešeno z různých cizích vlivů a dílen a srovnáno jako do musejních vitrin do odstavců a příhrad, na nichž nalepeny sem tam také etikety cizího původu, jak byly přineseny s cizím zbožím a z opominutí snad . . . neslepeny, nesmyty. (*Hořké* znělky četl jsem ku př. jako název oddílu v Richepinově knize *Blasphèmes;* neobyčejně sugestivný a náladový název *Ultima Thule*[1], jejž ostatně p. Vrchlický již několikráte opakuje, je majetek, tuším, Longfellowa . . .).

Sledujme tento neorganický postup a růst knihy, která je zcela volně sešita z nejrůznějších látek, neboť p. Vrchlický přenáší se superiorně přes zcela rozumný požadavek symbolistů, že kniha má míti vnitřní logickou členitost, jednotnou architekturu ideovou. Pan Vrchlický, jak je v jádře improvisátor, vede si zcela po improvisátorsku, jako ten hudební skladatel, který improvisuje na pianě . . . ve dne v noci . . . v létě v zimě . . . za slunečna a jasna . . . za všech nálad a okolností a když má dostatečně velký balík papírů, sešije z něho operu. U p. Vrchlického také kniha je jen věcí . . . pouhé obálky.

Po bezvýznamném *sonetu-prologu*, kde přikládána umění známá smírčí moc „spojovat sporné světy", první oddíl: *sonety heroické.* Orient, řecká mythologie, řecké umění, kus řeckých a římských dějin, římská dekadence, dva středověké legendární motivy. — Ten jest obsah tohoto cyklu. Jistě dost látky, aby básník v ní mohl říci něco *svého, individuálného, charakterního.* Jak se dívá p. Vrchlický na antiku, jak na středověk — ty vážné otázky kladou se samy sebou. Odpověď na ně je těžká. Myslím, že lze odpovědět: *nijak.* To jest nijak určitě, pevně, po svém. To, co nám pověděl o antice, jsou nejkonvenčnější a nejfádnější poznatky, které jsou hotovy jako housky na krámě. Antika: to je slunce, světlo, síla, víno, plastika forem . . . atd. atd. Zrovna to u p. Vrchlického. A vlastně ani to ne: ani té synthesy tu není — všecko, co podal, je, přesně vzato, jen několik antických anekdot a vyloupená mythologie. Té je tu až bůh brání . . . celá suchá nudná její scholastika, jak ukazuje *Osm reliefů ze života Jacchova* (str. 16. a n.). A jak suchá studená je ta mythologie, jako pudrované balety ve Versaillích, jako střízlivé partie školských učebnic . . . Nový důkaz, jak *rokoková* je všecka antika Vrchlického. Jména bohů a bohyň, polobohů a heroů a věčná stafáž faunů a jiné čeládky . . . pak jména hor a řek a lesů . . . a dost . . . tomu se říká antika. „Vom Geiste keine Spur und alles ist Dressur". Na takový čin, jako podnikl Nietzsche v oboru slova nebo Boecklin v oboru barvy . . . podat smysl antiky ryze lidsky, náladově, citově . . . prožít jej znovu v sobě a vyvrhnout ze sebe s celou teplou vonnou živelnou silou . . . s celým tím drsným chaotickým skřekem, s tou tajemnou hrůzou *nového, mladého, gigantického, sobě neznámého* a sobě nevyjasněného života bez pevných usedlých forem a stylisovaných kontur . . . o tom se p. Vrchlickému ani nesnilo. Jeho antika je zcela *schulgemäß* antika . . . krotká akademická antika, která zcela dobře ví, kam šlápnout a kdy zvednout pravou a kdy levou nohu, kdy tancovat a kdy sedět . . . která ví, že jednou přijde do čítanek a že usnadní mládeži memorování různých kostrbatých božstev. Poznat antiku jako veliké dobrodružství ducha, vážně a cele jako rozřešení moderní nemoci a slabosti spiritualistické, utéci se do ní jako do dílny a kotle silného a krevného života — vzít ji tak opravdově jako Nietzsche ve své koncepci *ideálu dionyského* — o takové duševní práci p. Vrchlický nemá ani ponětí. Chová se k antice jako ke všemu, s čím se potká: *koketuje s ní.* Ale je pravda, že koketuje stejně dobře nebo špatně (jak se to vezme) i s dekadencí a středověkem, ano i s moderní technickou a sociální kulturou.

Pan Vrchlický ztrnul na poetice osmnáctého století: mythologické

1 - Starý název ostrova Islandu jako posledního a krajního bodu staré vědy zeměpisné.

abstrakce, alegorická dekorace, poetická ceremonie a etiketa. Pro něho neplatí moderní hnutí, které theoreticky hlásal *Lessing* a *Herder* a jež první realisoval, počal realisovat *Goethe* ve své lyrice, a jehož první paragraf zní: *umělče, nevykrádej mythologii starou*, nevypůjčuj si od ní dekorace a rekvisity, *ale stvoř sám ze sebe mythologii novou*. Při každé básni musíš mythologicky *cítit* t. j. *cítit tak nově, tak svěže a udiveně jako divoch, který mythologii tvořil* . . . tak *tajemně, silně a nově musí na tebe působit svět a příroda*, tak *užasle* musíš je vidět a nazírat, tak *čerstvé a kypré a hutné* musí být tvé dojmy, vněmy, představy. Vidět jako divoch, vidět jako dítě, vidět *nově starý* svět, vidět jej, jako by byl včera teprve stvořen a vykoupán po prvé ve vlažné lázni dojmů a pudů a krve... to jest úkol básníka a ne oprašovat antiku, rozuměj gypsovou, kterou obkreslují školáci v kreslírnách. Mythologická poesie p. Vrchlického je však antikvářské museum právě jako historická poesie jeho sbírkou anekdot . . . Filosofickou synthesu, *kulturní psychologii*, náladovou barvu historickou, tu vůni doby a lidí — to intimní kouzlo, které dovede vzkřísit portréty starých, prachem pudrovaných galerií a síní — oživit hroby a provanout mrtvoly — p. Vrchlický vyvolat nedovede. Všimněte si třeba těch několika sonetů jeho z doby římské dekadence: *Heliogabala, Eponiny, Pauliny* — jak jsou suché, škrobené a pusté. Jak nepodávají nic z té podmračné, hádankovité a šeré doby, tak psychologicky syté, tak nervově nám blízké! Jak tu není zachycena nic ta *kulturní psychologie*, kterou zhustil v jednom sonetu Verlaine (*Langueur z Jadis et Naguère*), v jedné, dvou básních (*Nero, Julian Apostata*) Machar! Vrchlického *Heliogabal* zřejmě je dělán podle sonetu Verlainova, ale oč slabší, mdlejší, frázovitější, chudší je to, než Verlainova báseň. Tam vypočteno každé slovo, celá psychologie doby, celý kulturní ráz. A všecko podáno *dikcí opravdu úpadkovou, přebroušenou* a zase *mosaikovou, nesouvislou, rozkládající se již* — všecko roztěkáno v roztržitosti — vedle sebe kladeny věty nedbale a roztržitě v těch myšlenkových skocích, které charakterisují nesouvisle, nepřesně fungující mozek. Báseň Verlainova již příznačně podává celou vůni, celé naladění dekadence, její esenci vůně a hudby. Vrchlického sonet je proti tomu korektní a dřevěné lešení.

A ještě poznámku. Poslední číslo cyklu, *Tannhäuser*, toto tak po výtce symbolicky středověké thema, jak je traktováno bez pochopení středověké psychologie . . . jak pointa jeho[1] je *rokoková*, je *voltairovská*. To je tak disharmonická nota, to skřípne přímo člověka, který jen trochu zná středověký způsob myšlení a cítění. To dokazuje, jak základně nepochopil a neuvědomil si pan Vrchlický problém *kulturní psychologie* v poesii, *poesie historicky pravdivé a náladové*, o níž snil Flaubert jako o uměleckém ideálu. Jediný p. *Machar* u nás v několika básních historických z římské dekadence a z českých dějin, husitských a pobělohorských, roztroušených po časopisech posud, pochopil tento problém a dovedl jej řešit.

Druhý cyklus *Alma Mater*. Nálady přírodní a filosofie přírodní. Moderní poesie krajinářská je impresionistní, dojmová, po výtce náladová. *Stručnými* údaji, nápovědmi, *rozptýlenými* barevnými skvrnami, *rozhozenými* odstíny, jež si sepřede divák, působí to důvěrné teskné kouzlo, které chybí úplně velkohubé dikci p. Vrchlického. V přítomném cyklu jen dvě tři krajiny podzimní, držené v ztlumeném tónu, jsou lepší. Přírodní filosofii, o kterou se tu p. Vrchlický (v sonetech *Člověk přírodě* a *Příroda člověku*, str. 52 a n., v *Darwinismu* str. 50, a *Kosmických rozhovorech* str. 57) pokouší, nerozumím. Zejména poslední báseň je vzorem absurdnosti. Duše tam totiž po smrti očištěna „*vzletí*", tělo zetlí v zemi — ale všecko nadarmo: duše vzletěla jen proto, aby „vzduch vzplál", jako tělo shnilo jen proto, aby „země kvetla".

Dí Vesmír: Stíny, rostte, bujte, mizte!
Vy těla hnusná i vy duše čisté,
by *vzduch můj vzplál*(!), by země moje kvetla!

Sedím nad tím půl hodiny a hádám, co si *mohl* myslit p. Vrchlický,

---

1 - A Venuše jak Světice — vždy žena!
Ta ctností a ta hříchem nás vždy svádí,
a kdo je vinen posléz? — Pouze Mládí.

když to psal. Duše tedy vyjde z těla a působí nějaké vzplanutí vzduchu! Ale to je pak epochální objev, který může, myslím, prospět znamenitě meteorologii! To ať nenechává p. Vrchlický jen tak ležet! Jinak jej ujišťuji, že tak mystický pomysl (nebo nesmysl!) nečetl jsem ani u nejnejasnějších symbolistů, jimž p. Vrchlický nemůže právě pro tu nejasnost a nesrozumitelnost přijít ani na jméno. Ostřílenější kritik p. Vrchlického se nad tímto nesmyslem ani nepozastaví; klopýtá se přes ně často. Jen v jednom směru je to charakteristické: jako doklad až groteskní toho *ryze materialistického pantheismu*, jehož je poesie Vrchlického plna a jež je jedinou jeho soi-disant filosofií. Themata na koloběh života, na mythickou a ryze primitivní představu kruhu, v němž se všecko vrací (v této knize *Sonet didaktický*[1], jenž má být patrně p. Vrchlickému výlupkem vší moudrosti, posledním slovem filosofie) a věčnost a výlučnost změny, na metamorfosní a metempsychosní procesy po smrti, které pojímá jako ryze hmotné a chemické změny a které ukazují, že nemá ponětí o tom *vlastním centru* lidské bytosti, o *jednotě* jeho já, *vědomí a svědomí* . . . Doklad k tomuto *zkarikovanému již materialismu*, který p. Vrchlický a s ním snad hejno jeho ctitelů berou vážně, je poslední sonet oddílu „Eros v smutku": *Metamorfosy*. Básník překonává tam *strach před smrtí, strach před zhynem hmotné rozkoše v lásce* — čím? jak? Úvahou, že se po smrti setká se svou milenkou v říši fysické, v říši hmoty.

Co budem pak, až duch dá „sbohem" hmotě,
až rety polibků se zřeknou blaha?

A odpovídá si: snad *břečťan* se objímající, snad *vzduch* rozvířený v témže záchvěvu,

Snad *kámen* — spolu budem ležet kdesi,
Snad *vlna* — těkat budem mezi lesy (!),
Snad *ptáci* — jedné zpívat na haluzi!

1 - *Jen vyčkat*, synu, to je moudrost pravá, *vše vrátí se zas, co dnes mizí v dálku* . . . Str. 169.

Ať změnou v změnu, míti budem sebe,
dlít v *jednom* vzduchu, zříti v *jedno* nebe:
Tak, co zvem „smrtí", nemá pro nás hrůzy. Str. 148.

To je ovšem nejpohodlnější způsob, jak překonávat smrt. Vyznávám se, že ho závidím p. Vrchlickému. Mně by nestačil, právě jako by nestačily ty všecky chemicko-mineralicko-botanicko-zoologické metamorfosy. Tolik snad by mohl i p. Vrchlický ve svém pantheismu pochopit, že stupeň vědomí bude jiný v kameni, jiný v břečťanu, jiný ve zvířeti a jiný ve člověku, že právě ta *sestředěnost a intensita vědomí* je podstatným kriteriem rozvoje. Problémem je přece, jak může pochopit nejprimitivnější mozek, *zachovat toto vědomí*, jež procitlo v člověku, *zachovat a přenést je do jiné sféry, zachovat duchový kapitál dlouhou prací a dlouhým utrpením nashromážděný . . . stupňovat a rozšířit jej v nové sféře činnosti*. Bylo-li by jen to, co líčí p. Vrchlický po smrti, znamenala-li by smrt rozptýlení vědomí, klesnutí, zeslabení jeho . . . nový život v hmotě bezvědomé nebo polobezvědomé... pak má pro mne celou hrůzu a pak nechápu radosti p. Vrchlického, že ji překonal, že ji *může, dovede* překonat . . . —

Třetí cyklus: Masky a profily. Charakteristiky básníků, filosofů, malířů, hudebníků. Většina z nich je pustá a prázdná, tak především *Nietzsche*, jejž pan Vrchlický naprosto nepochopil, pokládá-li jej za dekadentního diletanta — Nietzsche znamená *silný* pokus o překonání dekadence a nervové romantiky — nerozhoduju tu ovšem, jest-li *správný;* — a stejně o *A. de Vigny*, tomto velikém ideovém symbolistovi, básníku oklamané touhy k životu, uzavřeném do věže mlčení a pýchy, nedovedl p. Vrchlický napsat než splašky frází o genialitě a pod. *Lamartine a Musset* charakterisováni také mdle a zcela konvenčně, *Renan* jednostranně podle svých *Dialogů filosofických*, *Zola* zcela po novinářsku. Zdařilejší je dánský romanopisec a novelista a zároveň přírodopisný badatel *Jacobsen*, nevyrovnaný básník hořké marnosti a lichosti každé touhy, satirický moralista osmnáctého století, Ital *Parini* a hlavně ztrnulá a přísná pesimistka francouzská *Mme Ackermann*. Poslední tercina je zejména pěkná, protože správná, charakterisující:

Ne pouze lidé, žádný tvor jím (totiž: šťastným) není,
svět v zmar se řítí jako koráb vratký,
svou vědou svítí svoje na zničení.

Tu pochodeň ty pozvedla jsi v pýše
a chladná v úsměv lásky čarosladký
své řeklas: Ne! a zahynula tiše. Str. 67.

Pesimistický feminista *Bourget*, národní mystik katalonský *Verdaguer*, německý silný kypící symbolik-naturalista, malíř *Boecklin*, střiženi jsou dost korektně, ale také šedě a ploše. O *Beethovenu a Leonardu da Vinci* neřekl p. Vrchlický nic než fráze. *Darwinovi* (str. 73) přes několikeré čtení jsem neporozuměl: chaos frází . . . Opisuju jej tu, abych nebyl viněn ze stranické zloby:

Jeť celé lidstvo jak pes na řetěze;
by neutrh se v svojí zuřivosti,
je občas třeba jedné tučné kosti,
na kterou jeho žravost se pak sveze.

Své jinak brzy překročil by meze
a hýřil, trna nad svou vznešeností,
by v horším pádu vlastní ku lítosti
pak zřel, jak směšno hrát si na vítěze.

Ty na prahu tak dvacátého věku
jsi kost mu hodil vydatnou a tučnou,
ať ohlodá ji, slintá, když ji hryze.

Snad navrátí se opět ke člověku,
svůj pád obrátí v povzlet rukou zručnou,
by duchem stal se v ohvězděné říze! Str. 73.

Čtvrtý oddíl *Glosy a reflexe* parafrazuje hlavně různé obrazy, tak zcela mdle anglického praerafaelistu Danta Gabr[iela] Rossettiho, Němce Boecklina a daleko nepatrnější krajany Em. K. Lišku a Beneše Knüpfera — všecko plno nabubřelých meditací o trkém osudu genia, blahotvornosti umění a jiných *loci communes*. Celkem nic, co by stálo za zmínku.

Pátý *Hořké znělky* dojal mne hlouběji na dvou třech místech svou upřímností. Cítíte, že zde vyslovil básník svou zoufalost, muku, vědomí úpadku, bídu, vinu. Jsou to *Dnové* (str. 103), *Jen momenty* (str. 110, kde je charakteristická hlavně první tercina zajímavým passem o *vině* — pokud jsem postřehl, první jasnější narážka na vlastní záhadu bídy — *vinu*) a *V sled zbude* . . . (111). Ale to jsou jen passy, jen chvilkové záblesky . . . a hned zase tone všecko v mlhách zcela obecného neformovaného pesimismu. V tom je právě kardinální vada poesie Vrchlického, že nedovede nic *formulovat, zachytit jasně v jádru*. U něho není *žádného určitého* problému rozvinovaného pevně a důsledně, krok za krokem. To zabíjí také tyto *Hořké znělky*. Jste jako v mlhách . . . Víte, že to někde vězí, tušíte, že to sem tam jde doopravdy, ale roztříštěný diletantismus autora nedovede nic ujasnit ani sobě ani vám.

Stejně nejasný a záhadný je cyklus následující *Eros v smutku*. Erotická poesie pětačtyřicetiletého básníka — ale nevědět to, nepoznali byste, že *ty* verše psal člověk, jejž pokládají za genia. Tak zcela konvenční, ploché, známé, opakované — tak bez hlubší psychologické motivace. Je těžko charakterisovat *tuto* erotickou poesii, nemá žádného vyslovenějšího charakteru. Smyslné záchvaty — a těch nejvíce, díkučinění lásce, chvála milenky, staré otřelé komparace s Musou, Psyché, Madonnou — to všecko tak známé, tak všední dnes, tak otřelé a nota bene . . . bez výrazné noty, bez stigmatu duchového, bez té zvláštní hloubky perspektivy, jakou *musí* a *má* velký zralý duch vložit do starého obrazu. Všecko, jak stojí a leží, mohl napsat dvacetiletý člověk, který by měl jistou zásobu obratů, nabytých sečtělostí, a veršovnickou [bravuru].

A ještě jedno bije do očí v této erotice *podzimkové* již přece, kdy krev má býti již tišší a duch hlubší, silnější, jasnější: ne její *vášnivost*

— ba ani ne *smyslnost* — nýbrž, všimněte si prosím rozdílu, *vilnost*. Nemluvil bych o tomto thematě, kdyby p. Vrchlický neskandalisoval mladou poesii ve sprostých parodiích ve *Švandovi*, kdyby p. Sládek v Lumíru nemluvil o ní jako o mravní rakovině, kdyby s kateder nebyla cejchována za obscenní. V tomto puntíku je se třeba dohodnout a je třeba ukázat jasně, co je v poesii obscenní a kde obscennost začíná.

Musset u Francouzů, *Machar* u nás, v prvních knihách, mají sem tam silnou smělou scénu, plamennou, ohnivou, prudkého dechu, a přece nenazval žádný poctivý moralista poesii tu *vilnou*. Ne, je pouze *vášnivá* nebo *smyslná* — rozdíl to kardinální. Cítíte, že básník tu byl poctivý, že psal s horkou zapálenou hlavou. Ten divoký žár, ten bouřný afekt mají na sobě *poesii grandiosity, aureolu hrůzy* . . . nehledě k tomu ani, že jsou založeny na citu *odboje společenského*, že bijí starou morálku do tváře vědomě a úmyslně, poněvadž znají její pokryteckost a vylhanost. Jejich porušení morálky je zdánlivé jen, ruší *starou*, poněvadž chtějí pojmout morálku *novou, vyšší, lidštější a čistší*, než je kupecká a křivá morálka dnešní. (Tak Musset v Rollovi, tak Machar v Confiteoru). Ani *Baudelaire* není vilný v poesii, i u něho jasně vyniká všude tato revolta citu, to citové napětí, ta veliká vážnost, osudnost, tragičnost: perversity jeho nelehtají a nedráždí, nýbrž *děsí* . . . jsou metafysickým problémem zla. U všech těchto básníků nenajdete *labužnické požívavosti, klidného požitkářství, líného epikureismu*, s nimiž se často shledáváme u Vrchlického. Tak ku př. v sonetu *Cos dala mi* (str. 122), jenž je celý prosáklý klidným požitkářstvím vilnosti, plný toho materialismu *tupého a klidného*, který požitek se *studenou hlavou* klidně měří na metry a váží na centy . . . V tomto sonetu jsou detaily přímo *bankéřské*, řekl bych, vilnosti, tak hned tyto dva verše:

Ať říza, která s plných prsů padá,
ať prs to sám, *jejž neobsáhnu dlaní* . . .

Zde je *vilnost bonbon, který se žvýká* . . . zde jsme na míle daleko od vší vášně . . . *zde* a *jen zde* je pravá obscennost. Tyto partie, nikoli vzácné v poesii Vrchlického, zdůvodnily výborný epigram p. Váňův: „Ňadra, ňadra, ňadra jako Sněžka — musí míti má [milá] Anežka", který přikrývá úplně tuto poesii Vrchlického a přejde do příštích literárních dějin spíše, než celé knížky Albertovy a Voborníkovy.

Sedmý cyklus, *Ultima Thule*, chtěl podat patrně extrakt autorovy filosofie. Nebudu ho zde rozebírat; ukázal jsem o něco výše, jaká ta filosofie je a k čemu ústí . . . Diletantismus z diletantismu, víc to není. Ale co jiného chcete od autora, jemuž *sestředění života v jednotu* je – nemocí?[1]

---

1 - . . . Jak cíl pojmeš jeden,
a k němu spěješ silou, vlohou, prací,
v němž vidíš spásu, vykoupení, eden,
již churavíš . . . *(Zdraví a nemocní)*

M. A. Šimáček: Chamradina

Třetí číslo povídkového cyklu pseudonyma Martina Havla *Chamradina* není a nechce být, jak poznáváte hned z velice zamotaného a mnohomluvně rezonujícího úvodu, prošpikovaného samými „jakkoliv" a „nicméně", dílem ryzího plastického umění, jež v sestředěných liniích, v zhuštěném a světelnějším ovzduší náladovém vyvolává hru citů, snah a vášní *ryze a obecně* lidských. Ne. Je to práce zřejmě a otevřeně *tendenční, politická.* Je silně skloněna k *traktátu, epištole, thesi.* Nepodává nám svět a život postižený v *objektivitě* tvůrčího individua, básníka, nýbrž zprostředkovaný názorem člověka třetího, zabarvený jeho mlžným, vznětlivým mediem: v knize Havlově nemluví autor za sebe přímo, nebere k světu duševnímu i hmotnému určitou jednotnou posici své individuality — ne — dává mluvit jedné ze svých osob — filosofu Filipu Kořínkovi — a celá povídka konstruována je na základě fikce *zápisků Kořínkových.* Autor činí si násilí a hledí vidět, cítit, líčit všecko očima svého reka, průměrného, „dobromyslného" (jak sám praví), elementárně vznětlivého mladíka svěže lidového původu ze severovýchodních Čech.

Fikce tato již působí na mne dojmem trapným, *dojmem malé umělecksti.* Člověk prohlíží zřetelně právě ten fakt, že je to *fikce,* že je to *hříčka virtuosity* — a odtud ten trapný dojem. Autor dává si záležet, aby se mu ta *virtuosní hračka* povedla, — a *umění, opravdové, seriosní umění* nechá běžet k čertu. Je to úmyslnost, k níž zavedl autora *krajní naturalismus,* — a to je ta pojmová mez (a jen ta jediná), kde přestává umění a začíná hračkářství, podivínství, baroknost a schválnost. Autor předpokládá, že dění knihy jest od *a* až do *ž čiročirá faktická skutečnost,* že on *skutečně* jen uveřejňuje *skutečné* zápisky *skutečného* filosofa Filipa Kořínka, — a žene tu domnělou objektivnost až tak daleko, že v úvodě svaluje zodpovědnost (to je přes všecku přímo kaučukovou obojetnost a pružnost, přes všecka ta „jakkoli", „nicméně", „ovšem" a „přece" smysl onoho úvodu) za názory Kořínkovy se sebe — na Kořínka. Právě jako kdyby ten Kořínek byl živý a bydlil tam a tam, číslo to a to, patro to a to. Věru, jen adresu Kořínkovu měl p. autor udat a odkázat čtenáře, aby si šel své spory a pochyby vyřídit s p. profesorem Kořínkem k němu do bytu. Autor nic — autor muzikant — autor jest jen ubohý, poctivý naturalista, který kreslí lidi, jak jsou, jak mluví, jak píší. Že mluví a píší hlouposti, pošetilosti, nesmysly — za to *on* nemůže. To je věc Pána Boha, který je tak stvořil. (A má pravdu: neboť takový autor sám opravdu *nic netvoří).*

Na takovém starém, ošumělém, naturalistickém vtipu je založena *Chamradina* páně Havlova. Autor řekl si: podívejte se jen, jak dovedu být *objektivní, realistický!* Ani špetku svého *já,* ani krapet *subjektivity,* ani ždibec *individuality* nenechám v knize. Holá, pozor! To bude kousek! Posud nevídané! Unikum! Já, ten zajímavý, temný pseudonym, za nímž budou hádat babští kritikové všechny bohy českého Parnasu, od Svatopluka Čecha po Ignáta Herrmanna, *já se zapru úplně!* Budu stejně šedě, líně, unavně a obšírně popisovat a pozorovat, stejně zapáleně cítit a hlavně stejně hloupě myslit nebo nemyslit jako takový nějaký filosof Kořínek, chudák naivní, třiadvacetiletý studentík protloukající se bídně universitou v Praze. To bude *kus umění,* co? Tak úplně se zapřít, tak dalece se přelít do druhého, do takové ubohé průměrné duše, do takového typického venkovského hocha z lidu. Bude to konečně již jednou hodně okatě vidět, jaký jsem *realista,* jaký *objektivní umělec,* jaký básník *sociální a demokratický?*

A skutečně, hejlové se chytili.

Četl jsem alespoň v kterémsi listě, jaké ohromné umění je to zapřít tak zcela, ale tak zcela svou spisovatelskou individualitu, jak se to podařilo autoru *Zápisků phil. stud. Filipa Kořínka.* Člověk myslí opravdu, že to jsou opravdovské zápisky Kořínkovy — tak bez spi-

sovatelské masky je prý styl *Chamradiny*. Klam jest úplný — Täuschung ist vollkommen! čte se na známých reklamních plakátech. A co námahy prý to asi autora stálo tak se zapřít, tak docela se vyzout ze svého *já!*

Ale, drahý pane, namítal jsem v duchu, jakpak to víte, že jej stál ten bezbarvý, vleklý, povídavý, nudný a šedý styl *nějaké sebezapření?* Že jej to stálo *námahu?* Možná naopak, že byl úplně *ve svém živlu* ten pán, že nijak nezapíral svou individualitu, nýbrž naopak podal se jednou doopravdy celý, jak je v domácích nedbalkách, bez pozlacené divadelní helmy, v níž vystupuje s plným jménem a v níž se možná zcela zlotřile potí, a jež jej možná zcela ničemně tlačí na hlavě . . . Ale nosí ji možná, jak již bývá, *pro čest, aby se zdál něčím jiným, než jest. Hraje* si snad na soi-disant umělce, stylistu, básnickou individualitu atd., třeba jej ty rytířské škorně stylu, výrazu a malby sebe více mozolily. Případ častější, můj drahý pane, než se vám zdá, případ zcela obvyklý a běžný v literárním životě.

A tak možná, že to, co vy mu pokládáte za nejvyšší sebezapření, jest u něho naopak *přirozená, nezfalšovaná expanse*, zcela přirozené, upřímné a snadné rozlití svého charakteru.

To, co pokládáte za nejvyšší námahu, bylo mu možná *zcela snadné.* A jsem o tom plně přesvědčen, jak pročítám tuto knížku: ne, ten pán se do té šedé, do té povídavé tlachavosti, do toho pseudomudrování nijak nenutil . . . šlo mu zcela rovně od srdce . . . koupal se v tom s touž přirozenou snadností, jako kachna v rybníčku.

Vidíte, také *diletantismus*, proti němuž se tolik vzpíráme. A jak vyložený diletantismus! Nemít žádného charakteru — to je takový poslední zoufalý pokus o charakter. Toho se tím sice nedosáhne — na *charakter* to nestačí — ale snad na *charakteristiku* . . . Mně jest alespoň člověk, který tak virtuosně a *tak k nepoznání* dovede se vysvléci ze svého nějakého, ať takového či makového, charakteru uměleckého, někdejší veřejné t. zv. individuality své, zjev venkoncem trapný. Ptám se: co mu byl tedy *starý dosavadní způsob, styl umělecký?* Zajisté ne *nic jeho, nic z nitra obtížně a pomalu vyrostlého*, nic jemu *podstatného*, když dovedl tak lehce, kvůli vtipu, kvůli schovávačce se z něho vysvléknout! Převlékací virtuosita — to přece není umělecký charakter. Rychle a snadně měnit masku —to je snad herecká *virtuosita* — ale to není *umění*, to není charakternost básnické individuality . . .

A tak opakuju: ta celá fikce, ta celá mysteriesní *changez-passez hra*, na níž stojí pseudonymní schovávačka *Chamradiny*, jest otřepaný naturalistický vtip. Trapné na věci jest jen, že autor jej vzal vážně, a s ním řádná část české kritiky. Spočívá to všecko na takovém špičatém slovíčku, které je docela naťuklé právě jako ono Kolumbovo vejce. *Zapřít sebe, svou individualitu, svůj charakter — to přece není charakterní. Zapřít svůj styl — to přece není stvořit styl nový.*

A takové absurdnosti chtěl dokázat autor *Chamradiny*. A v možnost takových absurdností chtěla věřit česká kritika.

A odtud mám ten trapný dojem neseriosnosti již z komposice a struktury celé knihy. Na tak seriosní thema, jaké chce formulovat a řešit *Chamradina*, nejde se takovým titěrným fikčním hračkářstvím... takovými skrývačkami a lapačkami . . . Na tak těžké thema mělo by co stačit celé plné umění . . . Ale takto jde hlavně o kousek povrchního žonglérství. Autor dává si záležet, aby se mu ta *virtuosní hračka* povedla: — ale po umění, opravdovém seriosním umění, kterému jde ne o fráze a these a maškarády, ale o duši, nitro, jejich krise a záhady a muka, není tu mnoho stop.

Thema *Chamradiny* je *proces odnárodnění*, který se hraje na spráskaném romantikovi a ilusionistovi, na popáleném komáru, na duši vznětlivé, prudké, ale nestálé, dnes již zrazené, zhořklé a vystřízlivělé, povalené ochablostí a kleslostí, rozleptané v jádře ironií, jíž se tvrdošijně a urputně trestá za někdejší naivní důvěřivý ilusionismus a optimismus.

Jaká škoda, že není tento člověk traktován *přímo* autorem, že se nám podává teprve v zabarvení a pojetí mladého naivního mělkého človíčka, jenž — třeba philosophiae studiosus — nemá ani dost málo objímavého širokého klidného ducha filosofického, aby mohl volně liberálně pozorovat, soudit a malovat tohoto člověka! Jaká škoda, že

je nám zprostředkován z druhé ruky a z jaké ruky, z ruky obmezence, fanatika a sektáře skoro! Jakou psychologickou malbu byl by tu mohl podat autor, jakou příležitost tu měl vysvětlit a znázornit tu roztříštěnou chorobnou duši, vyčíst ze všech jizev jejích všecky krise, jimiž prošla. Škoda, že se této příležitosti široké klidné psychologické analysy a malby tak úplně, tak naprosto vyhnul!

O Janu Svatopluku Kobosilovi, kandidátu odnárodnění, dovídáme se tedy všecko z druhé nebo dokonce třetí ruky: úryvkovitě, zlomkovitě, bez vysvětlení, zcelení, z několika širokých epithet, z několika skrovných, holých, vnějších faktů, jejichž *vnitřní motivy* zůstanou nám utajeny a jež lze psychologicky vysvětliti si nejrůznějším způsobem. Celý rozvoj jeho až do čtyřicátého roku, kdy nám jej p. autor či správněji p. Filip Kořínek uvádí samotného před oči, je nám podán v dětských vzpomínkách Filipových, přirozeně nejasné a mlžné perspektivy, a ve velice sice stručných, jadrných, ale asi venkoncem stranných a subjektivných kritikách venkovského jakéhosi strejce Jakoubka, jenž má být asi podle Kořínka typický představitel tuhého národního jádra, lidové podstaty národní (viz str. 212). Nápad venkoncem nešťastný: Jakoubek je tradován v *zápiskách Kořínkových* jako venkovský hloubavec, kmotr rozumec *konservativního jádra* po vzoru ku př. známých figur Šmilovského, člověk primitivně hrubý, těžký, nehybný. Jak může *takový* člověk míti smysl a pochopení pro složitou hybnost života městského? Jak může být tento člověk rozumným a správným soudcem Jana Svatopluka Kobosila, člověka *jiné* společnosti, než jest on sám! Neodsuzoval by ten kmotr rozumec svou konservativně nedůvěřivou a nehybnou letorou (a nic jiného ta domnělá jeho moudrost a znalost světa a života není) každého člověka větších rozběhů a agilnější povahy — i kdyby to byl jinak člověk zcela vyrovnaný, zcelený a zdravý, i kdyby to nebyl náhodou vratký, nestálý Kobosil? Co může platit soud takového člověka? A má to smysl brát jej jako autoritu pro minulý rozvoj Kobosilův?

Ve čtyřicítce asi nebo spíše před čtyřicítkou jest nám Kobosil představen přímo: mluví, jedná před čtenářem. Autor maluje jej jako člověka vznětlivého a dráždivého (str. 61), nehospodárného „divousa“ utiskujícího plachou, povolnou, skrčenou svou ženu (str. 144), rozervaného a nespokojeného vším svým životem, posmívajícího se ilusím a zápalům svého mládí, jež mu pokazily slušnější hmotný byt (str. 67, 121 a j.), nenávidícího svého mrtvého slabošského, zdá se, otce, jenž jmění promarnil ve falešném neplodném vlastenčení, zabil v národních podnicích bez smyslu a užitku, v pustém spolkaření a bratříčkování s vynikajícími českými politiky a žurnalisty (str. 108, 109), a přenáší tuto roztrpčenost, posměch, zlobu, nenávist ze soukromých podnětů, příčin a osob na celky veřejné: národ, vlast. Odsuzuje šmahem a naprosto všechen národní život český, všecky projevy českého života veřejného: život hmotný, obchod, průmysl, i život duchovní: umění, literaturu, publicistiku, vědu. Všecko naše jest mu „chamradina“, všecko cizí veliké, nedostižné, jediné. V dnešním období našeho rozvoje vidí úpadek proti době t. zv. buditelské. „Kde máte, prosím vás,“ pokračoval opět po takovém návratu ode dveří a zastaviv se u mne, „dnes nějakého takového velikého pracovníka, jako byl Dobrovský, Šafařík, Purkyně, Palacký? Kde člověka takových vysokých cílů, takových obsáhlých programů duševních? Kde je máte?“ (Str. 97.). Doba buditelská byla jen přechodné vzplanutí krátkého trvání — nyní hasneme. „Sílit?“ přerušil mě Jan Svatopluk. „Copak vy myslíte, že my sílíme? Naše snahy odumírají, naše práce se menší, naše půda slábne. Tehdejší zrodila Šafaříka, Pressla, Jungmanna, Palackého, Purkyně s jejich vysokými cíli a obrovskou prací — kdežto naše? — Slabé stromy jsou důkazem slabé půdy — a my máme stromy čím dál nižší a slabší. Stačili by naši bojovníci dnes vzkřísit národ? — A pokolení, které roste, je ještě chabější. — Věřte mi, já nemám naděje žádné a pohlížím na věc střízlivě. Doba Šafaříků, Jungmannův a tak dále byla dobou vzplanutí — ale teď hasnem a zhasnem.“ (Str. 105.)

Zdálo by se vám podle citovaných vět a názorů, že Kobosil je duch střízlivý, analytický, zkoumavý, chladný. Ale chyba lávky! Tento člověk má minulost dobrodruha a větroplacha: prodělal polské povstání, sloužil na vojně, vystěhoval se do Ameriky . . . a všude se ztroskotal. Tento člověk opíjí se vlastními slovy jako opiem, jitří své rány

z chorobné rozkoše, shromažďuje kolem sebe v hospůdce „u Koubů" kruh lidí, jež opíjí jako sebe... a víc... opíjí se tam i zcela hmotně... alkoholem... Dají se ty dva kontrasty tak snadno srovnat? Dá se jen tak beze všeho položit vedle sebe skutečně kritičnost, jakou projevuje Kobosil na několika místech, široký rozhled po umění a literatuře evropské (str. 133), chladná zkoumavost a analytičnost (on sám vyciťuje a uvádí Kořínka na jednu z příčin svého odnárodnění: úpadek své rodiny) — a na druhé straně jalový pathos a hazardnost citová a myšlenková? Netvrdím, že ty protivy jsou nesrovnatelny v jednom člověku, — tvrdím jen, že v Kobosilovi nejsou *vysvětleny, spojeny,* — že působí dojmem slátaného kusu. Zajímavý člověk, opakujete si, jen škoda, že padl do rukou člověku, jako je Kořínek, který jej nedovede jednotně osvětlit a vyložit. Jaký zajímavý kus *ryze lidské* a *ryze psychologické* práce by to mohl být! A pak: takto vypadá úmysl p. autorův velmi *neloyálně:* skutečně seriosní námitky pronesené proti našemu národnímu životu, literatuře, umění, zdůvodněné kriticky a dokazatelné každému rozumnému a poctivému člověku, vložil do úst existenci velice pochybné a chatrné... To není loyální způsob boje: věšet vážné argumenty na nevážné a problematické lidi — to je trochu starý nezpůsob a trochu stará chytristika...

Stejně neloyálně jako s figurou Kobosilovou točí p. autor se svou *thesí.* Kobosil směřuje k odnárodnění podle p. autora z důvodů *ryze hmotných, zištných.* U české pojišťovny je postavení jeho bídné; — aby si polepšil, přejde ke společnosti německé. To je celý případ Kobosilův — zcela průhledný, zcela běžný a opakující se v pohraničných krajích českých tuším en gros. Případ jistě vážný a těžký, — ale zcela typický a běžný. Ale je to rozumné, důvodné a loyální činit z něho filosofický problém, ozbrojovat velmi necvičené a neohrabané lidi spekulativnými zbraněmi, provést venkoncem ubohý dialektický a schematický šerm a podezírat několik zcela ryzích, bezzájmových duší z nedostatečného vlastenectví? Má to smysl mluvit o „filosofických stromečkách", jimiž si prý vysazuje cestu Jan Svatopluk, když Jana Svatopluka žene do německého tábora — hladový žaludek, roztrhané boty a otřený oděv? Je loyální pomlouvat pak s čirým nepochopením individualismus (str. 176 a 177) a vkládati tomu *ubohému* Janu Svatopluku do úst zásadu, že člověk má nejen právo, ale i povinnost rozepnouti své síly do nejvyšší míry, do všech směrů — a nelze-li v jednom národě, tož v druhém. Což neví, že zemřelý Schauer (ostatně jen v jedné nejstarší fázi svého rozvoje a ve formě hypothetické) vztahoval ji jen na *sílu ryze duševní,* na poslání, *celý směr* svého *duševního* poslání a *jen* pro případ, kdy poslání to *nemůže* být splněno v mezích vlastního národa? Je to logicky zdůvodněno formulovati si *theoreticky,* schematicky otázku odnárodnění — na těchto *ryze hmotných* předpokladech? Což není panu autoru jasné, že odnárodňuje se řada českých lidí, které nevehnaly na tuto cestu ani zklamané aspirace a neukojená ctižádost, ani cítění v sobě úpadku nebo hynutí rodiny, ani neryzí původ — nečeský živel v krvi, — sumární to výpočet, autorovo schema příčin odnárodňujících — nýbrž prostě tíseň a tlak hmotný? A že to nebyli nijak lidé lhostejní *k lidu,* naopak lidé z lidu? A nestačí k vyložení případu Jana Svatopluka prostě ten hmotný tlak?

Je pravda, Kobosil filosofuje, vystihuje nedostatky, vady, vředy národního našeho života, chytá se jich, *maskuje* se jimi, jak praví autor; ale není to zjev konec konců přece jen sympatický, sympatický tím, že *chce, snaží* se alespoň najíti ideový myšlenkový důvod pro své odpadnutí, že *cítí alespoň,* že fakt ten je závažný, že je třeba jej podepřít, zdůvodnit, ospravedlnit, že vymáhá *myšlenkové sankce?* Není vám alespoň sympatičtější, než ten ryze vznětový, naivně emfatický filosof Kořínek, jenž při slovech vlast a národ celý hned hoří, opíjí se jich zvukem, zaklíná se jimi, — ale přitom ani se nepokouší konec konců rozumově si je osvětliti, ozřejmiti, zdůvodniti, nýbrž odkazuje je velice pohodlně jako *hotová fakta* do *podvědomé končiny citu a krve?*

Mně není pochyby o tom, že *skeptik* nebo i *nihilista* Kobosil jest i *národně uvědomělejší,* než naivní blouznivec a mystik Kořínek. Kobosil pochybuje, popírá národnost — překročuje ji — nemá pravdu, chybuje — ale přece přemýšlí o problému, cítí jej, uvědomuje si jej. Kořínek jej však vůbec necítí — neobsahuje — nevystihuje. Jemu je

všecko jasno, a právě proto jsou pojmy jeho tak mělké a povrchní. Právě proto, že ani žádné nesnáze, obtíže, námahy myšlenkové nevidí. Není zajisté náhoda, že všichni snad naši buditelé prošli pochybami mnohdy velmi vážnými a těžkými — fakt ten má svůj plný sytý psychologický význam.

Víra, která neprošla zkouškami, víra neuvědomělá je matná a třeba se zaříkávala stále a stále, nespolehlivá.

Kořínek odvolává se stále a stále *na cit*. To jest jeho ultima ratio. „Zde (t. j. při pochybnostech národnostních) nemůže býti ani přesvědčování, zde nemůže býti nijakých důkazů, přirovnání, tvrzení. Ničím z toho se cit netvoří. A citu toho je třeba — vždyť v citu jen (??) kotví pojmy (!!) vlast a národ" (Str. 177). Argumentace ta je rozhodně nesprávná, holý a pošetilý krajní mysticismus. U moderního člověka není již toho elementárního citu, na nějž by se dalo stavět tak pevně a nevývratně — u něho již dávno, rozvojem kultury, nastupuje uvědomění a rozumovost na místo citové spontánnosti a samozřejmosti. Stavět povinnosti k národu jen na cit bylo by velmi riskantní. Cit u moderního člověka bývá dosti měnný a zeslabený; na něj spoléhati se může jen velmi málo lidí *neobyčejných*, rozených mystiků. Jen ti dovedou *snad* v citu najít direktivu a plán života. U ostatních však, neposvěcených, stavět na cit je spekulace rozhodně pochybená, a vede k úplnému nezdaru: k jalovosti, frázovitosti, ke konfusím. A to zcela přirozeně: pravý, ryzí, hluboký, obsažný cit je převzácné koření a proto nahrazuje se padělky, surogáty: frázovitostí, slovy, zaříkadly. Vysoký jasnovidný cit jako habituelní stav duševní je nejřidší výjimka a odvolávat se na něj, činit z něho předpis a pravidlo, jak činí p. Havel v Chamradině, je manévr venkoncem hazardní. Jím otevírá se přímo brána frázovitému slovnímu impostorství. Největší většina je neschopna tohoto trvalého povznesení citového, a poněvadž se přesto od ní žádá, je nucena tak přímo nadšení to vylhávat: pravý ryzí cit nahražovat uměle vyvolaným *smyslným rozčilením*, jež jediné — a nic jiného — je vlastenectví davů a hromad.

Proto, opakuju, je mi daleko sympatičtější ten skeptik a snad nihilista Kobosil: on *chce* alespoň rozumově si uvědomit otázku národnosti, vlastenectví — on chybuje sice a nemá pravdu — ale stojí u mne nepoměrně výše než filosof Kořínek, jenž má o vlastenectví názory tak falešné, lživé a zhoubné a přitom vykramařuje je se slepotou dogmatického fanatika . . .

Ale jiná věc ještě: což nechápe p. Havel, že kdyby tomu bylo opravdu tak, jak tvrdí Kořínek, kdyby opravdu vlastenectví nebylo než *temný cit, nic než hlas krve*, — že by pak Kobosil musil být naprosto osvobozen, poněvadž není to jeho vinou, že citu toho necítí, hlasu toho neslyší? . . .

Filip Kořínek pojímá národnost zcela mylně, zcela hrubě po materialisticku . . . ryze statisticky, demograficky. Poslední odvolání jeho jde ke *krvi a kostem lidu*. Rozumím-li dobře té pathetické tirádě na str. 213 dole, chce tu prostě říci, že národnost je v poslední příčině *fakt anthropologický*. To je takový falešný materialistický mysticismus, až stydno. Dovoluju si prostě k p. Havlovi otázku: myslí opravdu, že krev a kosti a mozek a srdce Čecha — chemicky a fysiologicky — jsou jiné než Němce? Což neví, jak subtilní, křehká a pochybná práce je to postavit anthropologický typ slovanský proti germánskému? Neví, že jedna a táž *národnost* je výsledkem, směsí začasté *různých plemen*, jako ku př. národnost tak určitá, jednotná a typická, jako jsou Angličané? Jaké falešné, byzantinské, nepokrokové názory o národnosti, a oč výše stáli jsme již za Havlíčka! Ten zcela jasně pochopil, že princip národnosti „*není princip krve*", ale „samostatnosti, rovnosti, cti a *všeho toho, co člověk na světě za nejvyšší pokládá* a svobodou jmenuje." (Národní noviny, 1849). Problém národnosti nejde řešit ani kostmi ani krví — to je problém *svědomí*, problém *povinnosti a odpovědnosti, problém mravní, problém názoru světového*. A ten nám měl podat p. Havel, rozumově jej vyložit a zdůvodnit a ne pohodlně se ohánět operetovým aparátem, „srdce, mozku, krve a kostí", zaklínat se citem a nadšením a přitom velmi chytrácky a důvtipně — k radosti těch našich starovlasteneckých *pseudo-idealistů*, kteří, jak jsou již slepí, tleskají tomuto falešnému *materialismu* — pomlouvat poctivé lidi, kteří problém národnostní ethiky chtěli rozumově formulovat a řešit.

Na konci *Chamradiny* uvádí p. Havel schematický přehled příčin odnárodnění. Jsou prý to: „buď zklamané aspirace a neukojená ctižádost, buď cítění v sobě úpadku nebo hynutí rodiny nebo neryzí původ — nečeský živel v krvi" (231). V Janu Sv. Kobosilovi jsou všechny tyto příčiny shrnuty — pravý pathologický preparát... Myslím, že příčiny, jež tu p. Havel vyjmenoval, jsou velice sporné a problematické. Tak poslední z nich — že by neryzí původ měl za následek zeslabení národního sebevědomí a tím vratkost a kolísavost — je rozhodně nepravá a dá se zcela empiricky vyvrátit: veliké množství fanatiků národnostních při čáře pohraničné bývá neryzí krve. A také theoreticky je to zcela důvodné: kde se protivy zblízka stýkají, vykrajují se určitě, determinují se určitě, nutí k rozhodnutí se mezi nimi a nepřipouštívají kolísavou neurčitost.

Také první dvě příčiny zdají se mi velmi pochybné. Nesetkal se p. Havel ještě s lidmi, kteří v individuálných dráhách a snahách svých ztroskotali a za to opíjejí se rádi laciným vínem úspěchů *všeobecných*, zapíjejí své vlastní *individuálné* nezdary nadšením *hromadným, kolektivným*, do něhož rádi se vrhají, v němž rádi tonou, v němž zapomínají na vlastní slabost a bídu? Nesetkal se ještě s těmi, jimž pýcha *hromadná* nahrazuje pýchu, sebevědomí a sílu vlastní a individuálnou? Myslím, že jsou neobyčejně četní a právě z nich že se rekrutují skuteční *fanatikové* hromad — fanatikové přirozenými psychologickými podmínkami.

Celé ponětí národnostního problému v *Chamradině* je vůbec neobyčejně nejasné, nepropracované, mělké, koketující okázale a vypočtěně s běžnými domácími předsudky a nesoudností. Hrot její má být obrácen proti *individualismu*, tuším, ale jak uboze vede si tu p. spisovatel, jak ani ponětí nemá, co individualismus jest. Důkazem toho je prostě ten křiklavý fakt, že p. *autor ztotožňuje jej — s egoismem.* Ne, p. Havle, váš Kobosil není individualista, to je prostě ubohý, malý *prospěchář, ubohý sobec!* To je buď taková nevědomost nebo zlomyslnost, že činí každou diskusi nemožnou.

A ty vaše názory o lidu, jak falešné a nepravdivé jsou! Jak by vám tu bylo třeba poučení a jak by vám tu mohl pomoci právě ten individualismus, s kterým tak nešlechetně točíte. Poslyšte si velmi rozumný citát — a to ne z nějakého moderního básníka dekadenty — nýbrž z učence zcela odborného, z francouzského sociologa Gabriela Tarda: „Náš duch velmi živě brání se tomu názoru — velmi pravděpodobnému přece — že v minulosti jako přítomnosti lidé lišili se od sebe povahou, duchem, náklonnostmi, fysiognomií; že mezi nimi byli vždycky vynálezci nebo smělí novotáři, již měli velikolepé sny, neobyčejné ctižádosti a lásky. Jsme příliš vedeni k tomu pokládati společenské tvorby provedené v předhistorii za útvary bezvědomé. Zdá se nám paradoxním mysliti si, že lidé oněch dob věděli, jako my, co činí a co chtějí. A tento předsudek je po mém názoru jedna z ilusí, jež co nejvíce zadržují příchod pravé vědy sociálné. Brání nám pochopit formaci řeči, náboženství, vlád, průmyslu, uměn."[1]

A umělecká, formová, stylová cena *Chamradiny?* Po mém soudu: zcela průměrná. Mnoho se psalo o dokonalé umělecké formě *Zápisků stud. phil. Kořínka*, o intimním teple umělecké realistické drobnomalby, o plastické objektivitě maupassantovské. Neznám ostatních dílů *Zápisků*, ale jsou-li jako tento, pak je to lež. Věty šedé, střízlivé, mnohomluvné, rozkládající dlouhými suchopárnými popisy a výklady, co by měly sytě, barevně v rytmu a vůni obrazů sugerovat. O věcech samozřejmých, postřezích všedních a známých hovoří ten pedantický fanatik Kořínek, jako o objevených Amerikách. Ta směs pedantičnosti a fanatismu — moment tento je charakterističtější psychologicky, než se komu zdá — mohla dát autorovi novou originelní, myslím uměleckou intonaci, ale musil by býval chytit celou věc právě na ruby: ne z té *bahenní, žabí*, jak říká Nietzsche, nýbrž z lehké *ptačí perspektivy.*

---

1 - G. Tarde, La logique sociale, [Paris 1895], předml. XIV.

Zasláno Času

Odmítáme rozhodně domnění, jako by poslední „Kronika" pana T[řebického] v „Rozhledech" byla pokáním *celého* časopisu a jakousi Canossou České Moderny před triumfujícími obličeji našich starých.

Užil-li p. T. slov „nostra culpa" a křidoval-li boje v „Rozhledech" vedené, směl tak činiti jedině za sebe a nanejvýše ještě p. redaktora Pelcla.

My, kteří jsme v „Rozhledech" kritisovali, bojovali, útočili, se bránili, byli jsme si vždy vědomi dosahu a významu svých slov a dnes neodvoláváme z nich ani litery. Odmítáme rozhodně i ten nejmenší stín slov „gladiátorský zápas", „Rozhledy" nyní užitých. Nesdílíme nikterak touhu a volání jejich po staré a sonetní „caritas". Taková caritas, rozlitá po všech a cítěna všemi, je ropuší *lhostejnost*, indiferentnost, mdlé podzimní slunce, volání přemožených a křivocestníků. Je to ta česká *falešná sentimentalita* — sentimentalita, kterou se dělala v Čechách vždycky *diplomacie a politika*. Je to ten falešný liberalismus a falešný diletantismus, proti němuž jsme namířili manifest České Moderny.

Z celé duše poctivě a přímo nenávidět — pak se naučí člověk z celé duše silně milovat — a výron nenávisti *takové* je pak stejně úctyhodný jako výron lásky.

Osoby, věci a zásady, proti kterým jsme stáli, jsou tu dosud a nezměněny — nevidíme ani nejslabšího důvodu k metamorfosám a zpovědím.

Co jsme v „Rozhledech" uveřejnili *my*, patří *nám*. Dnes „Rozhledy" mohou přinésti snad jakési pozdní rozželení pana majitele a redaktora, že dal takovým projevům, bojům a p. místa — *jiná kasace je nepřípustna*.

V dubnu 1896.

J. S. Machar — A. Sova — F. X. Šalda — V. Mrštík

P. S. Toto prohlášení je projev *spontánní*, ne *verbířský*. Neucházeli jsme se úmyslně ani o podpisy většiny Modernistů, abychom spontánnost projevu tohoto neporušili — tak nám běží o chemickou slučivost idejí a principů — a ne osob.

Rozumí se, že z téhož důvodu čekáme zřejmý nebo mlčelivý souhlas ostatních Modernistů — souhlas daný právě logikou idejí a myšlenek.

Odpověď p. F. V. Krejčímu na list ze 7. čísla brněnské Nivy

Konečně tedy! Vznik a význam mysteriesní kroniky „Pollice verso" je vysvětlen! Vysvětlen poloúředním alespoň dopisem p. Krejčího, t. č. premier-ministra „Rozhledů" brněnské „Nivy". Bohu díky! Nikdo z toho nemá větší radosti než já, kritik a vykladač ze řemesla. Bohu díky! To byl perný kus práce, a čest a sláva p. Krejčímu, že do něho kousl! Velkolepý výkon p. T. měl totiž jednu věc společnou s největšími výkony světové literatury: *temnost*. Ano, bylo to hluboké a temné, temnější snad než Dantův Nový život nebo Goethův Faust, a mnoho vykladačů a glosátorů ubrousilo si do tupa svá dravčí (= analytická) spářata na tomto balvaně.

Věděl jsem, že i osoby nejzasvěcenější jako p. Pelcl jsou v nejistotě o smyslu tohoto opusu. Není divu, genius, jak známo, nechává si rád svá tajemství pro sebe a ani nejbližší nevědí, co ukryl do své práce. Proto přijímal jsem s nedůvěřivou reservou výklady p. redaktora, do koho to vlastně bylo střeleno. Pan Pelcl sám *nedržel jednu výkladovou theorii*, naopak *postavil a pokácel* jich několik, než došel k té pravé — čemuž se zajisté nepodiví nikdo, kdo zná obtíže takové práce z otázky homérovské nebo dantovské. Jen příklady: mně psal, že kronika šla proti *politické* (jen té prý!) rubrice „Času" a „České stráže", prof. Masarykovi řekl zase, že proti *politice* (zase jen té) listů: *Vyšehrad*, Česká stráž a — — *Radikální listy!* („Čas" vyjmul zcela zřetelně.)

Opakuju: těmto interpretacím jsem nevěřil a to již proto, že šly proti *liteře a textu* díla; v kronice p. T. totiž výslovně je jmenováno i *umění a literatura*.

Byl jsem již polozoufalý, když vyšla „Niva" s famosními objevy a výklady p. Krejčího. Nevím sice, je-li výklad jeho *autentický* (mluví strašně ceremonářsky a opatrně, jako by prozrazoval státní tajemství [1] — výklad jeho má také zabíti *mne* — ale nicméně nezištně se raduju. Záhada rozluštěna, co na tom, že tě to bude stát třeba krk! Sláva důvtipu! Moriturus te salutat!

---

1 - „... domnívám se do stanoviska, s něhož jsou dnes vedeny Rozhledy, *na tolik* (aha!) býti zasvěcen (slyšte!), že se *mohu odvážiti* (jak bystré!) vysloviti domněnku, *která jest více než domněnkou* (pravá perla diplomatické obezřetnosti!), komu platilo ono „nostra culpa".

Tedy proti mně bylo namířeno „pollice verso".

Pan Krejčí zeširoka vykládá, jak je to možné.

Poslechněte si, zcela dobře.

Pan Pelcl smluvil prý s p. T. kroniku proti pěstování *osobních pikanterií* některých listů, ale jakož oba, p. P. i p. T., jsou bezohlední a transcendentní individualisté, duchové zapálení pro absolutní pravdu, jež zchvátila horlivost pro ni, „kteří se nedají terorisovat ani zprava ani zleva," musili obrátit plamenný meč i do vlastních řad, ach! i do vlastní minulosti. Jaký heroismus! Kdo ho dnes pochopí, kdo ocení! Pan T. s rekovným sebezapřením orteloval nejprve sebe, nějaké své mrtvé minulé zbujnické *já* a pak — mne. Já takový nadlidský heros, myslil si patrně, mám k tomu plné právo! Spálil moje polemiky s p. Šimáčkem o *volnost umělecké individuality v listě*[1], vyškubnul je z Rozhledů, rozhodil po větru do čtyř úhlů světa. A k tomu podle p. Krejčího měl naprosté právo. Boj můj s panem Šimáčkem byl prý „prostý osobní souboj", „gladiátorský zápas"; já sám jsem prý zradil svou posici krajního individualisty „vstoupiv" do N. doby, kde se *škrtá*, stav se „divadelním referentem" v téže Naší době, jež se se mnou diametrálně rozcházela v aféře slečny Pospíšilové[2]. Kdo prý může mít za zlé *dnešním* (pozor!) Rozhledům, že odvrhují *minulého* (pozor!) Šaldu!

Bravo, sofisto, dělal jste opravdu, co jste mohl! Čest zbraním! Tak tedy puntík za puntíkem:

1. Jak se díváte na moje polemiky s p. Šimáčkem, je mi lhostejno. Škrtají-li je Rozhledy ze své minulosti, bon — je mi také lhostejno. *Já jich neškrtám, já je držím.* Pohazujete-li je blátem „osobního boje" — také dobře: tak se dá pohodit všecko. Každá báseň je *příležitostná*, řekl známý pán, každý boj *osobní;* každý oheň horký, každý led studený. To je pravda a nic víc.

Můj boj s p. Šimáčkem byl boj *věcný*, boj *jadrný;* byl to boj o šetření *stylu uměleckého.* Význam stylu byl tu konkretně po prvé tak demonstrován jako u nás posud nikdy. Vy víte velmi dobře, oč tehdy běželo a dnes překrucujete thema sporu. Neběželo o to: neškrtat *vůbec*, jak píšete; běželo o to: neškrtat *styl, výraz slohový, obrazy básníků-umělců* a *jen těch.* Já zřejmě pověděl: *kdo nemá stylu, tomu se nemůže kazit* — bojuju za ty tři čtyři mladé lidi, kteří k němu pracovali a jimž byl otloukán. Tak je věc a ne jak ji figurujete dnes.

Může se škrtat v *novinářském článku?* Ano. Může ve *vědeckém pojednání?* Ano (netrpí-li tím jinak smysl a obsah). Forma novinářského článku nebo pojednání vědeckého má být jen *přesná, jasná, ekonomická.* Vědec (který je jen vědcem) nemá stylu, nemá obrazů — má jen logiku. Tu musí být vidět, proti té se nesmí hřešit a hřeší-li se, je nutno opravit.

Pan prof. Masaryk škrtá prý, jak píšete. Nevím, mně neškrtal. Ale má k tomu

[1 - Viz Kritické projevy 2, str. 335—357.]
[2 - Viz Kritické projevy 2, str. 176—182 a 188—189.]

jako redaktor *vědecké* revue (ne *beletristického* listu) plné právo, v jistých případech i *povinnost;* má povinnost upozorniti autora, kde je nejasný, nelogický, kde špatně demonstruje. Zde je možna *debata, průkaznost, oprava.* V *uměleckém básnickém stylu,* v novém *osobním obraze* — ne. Zde je jen náladová vůně duševní, kterou někdo chutná nebo nechutná, na které je jen její personálnost, odvážnost, zvláštnost.

2. Píšete, že jsem „vystoupil" z „Rozhledů" a „vstoupil" do „Naší doby" a p. dr. Roháček v doslově mluví dokonce již o „přeběhnutí".

To jsou *falešné fikce*, jež zde rozhodně vyvracím.

Já psal do „Rozhledů", právě jako jsem psal do „Lit. listů" nebo bych psal do jiného listu, jenž se nezavírá novému hnutí a novým snahám. Já psal do „Rozhledů" a *nebyl jsem pokrokář*, píšu do „N. doby" a *nejsem realista.* Píšu tam, kde mi dají místo. *„Vstoupení" do „N. doby" není v žádné logické vnitřní souvislosti s vystoupením z „Rozhledů".* Vy souběžně jste psal do obou listů a podobně mohl jsem činit již dříve i já. Psal-li jsem výlučně do „Rozhledů", má to tento jeden *pouze vnější* důvod: v „Rozhledech" stáli o moje práce; p. redaktor Pelcl žádal jich více, než jsem mohl napsat; *pro jiné listy nezbylo mi přirozeně látky ani času.* Přestal jsem psát do „Rozhl.", až když jsem vycítil, že moje práce nejsou tam tak vítány, jako byly druhdy. Prosil jsem o *pohostinství* p. prof. Masaryka v „Naší době" a on mi ho popřál právě jako *pohostinství.* „Chtěl jsem mít dříve *jednotný list,*" řekl mi, tuším, doslova, „dnes vidím, že to není možné; dnes již mám v „Naší době" práce, jež bych nepodepsal."

Prosím tedy p. Krejčího, aby byl zcela beze strachu o moji individualitu v Naší době. Prosím, aby byl přesvědčen, že bych ji projevil v jiném listě nebo konečně v samostatné knížce, kdyby pohostinství N. doby mi bylo odňato. Myslím, že mi může tu laskavost prokázat tím spíše, že já neprojevoval jsem bázeň o *jeho* individualitu ani *v situaci daleko kritičtější:* když totiž v létě a na podzim 1895 psal p. Krejčí články a kritiky literární — *do Nár. listů — do těchže Nár. listů, jež stály zásadně proti mladému hnutí, do těchže Nár. listů, do nichž nejednou p. Krejčí v Rozhledech bil a pro jejichž literární přílohu měly Rozhledy* (a to právem) *jen opovržení.* Tenkráte bylo mnoho dobrých lidí pobouřeno a z četných stran projevovány důvodné pochyby, „vejde-li se plná individualita" p. Krejčího do Národních listů. Já tenkrát zůstal však zcela klidný a beze strachu o individualitu p. Krejčího, snad proto, že soudím, že styl a individualita dá se kazit jen tomu — kdo ji má.

3. Z téhož důvodu je nesprávné tvrzení p. Krejčího, že jsem „divadelním referentem" Naší doby. Nejsem; s prof. Masarykem jsme ujednali, že nebude v N. době *stálého referátu* o divadle, pouze *od případu k případu o větší, myšlénkově a literárně obsažnější hře.* Poměr můj k N. době je *volný*, opakuju; nechtěl bych tam ani pevného referátu *divadelního* — již proto, *„abych nepohoršoval maličkých"*, jak ukazuje taktika p. Krejčího, jenž po mně hází aférou sl. Pospíšilovy. To je efekt *pro druhou galerii*, p. Krejčí! Či žádáte snad, aby spolupracovník — jenž dbá individuality — měl se svým redaktorem nejen stejné názory filosofické, společenské,

literární — ale aby se jim oběma stejně líbily ta a ona herečka, ten a onen límec — aby měli stejný vkus v kravatách a stejně vyšité šátky? A to rozumíte individualismu, to jste podepsal v České Moderně: „individualita nade vše", to chcete tamže „rozbít lenivost tupé, netečné přilnavosti, všecku tu pohodlnou zbabělost?" Vám vrcholem individualismu jsou patrně dvě cihly v jedné peci.

4. Píšete mnoho o principielních rozdílech mezi mnou a p. prof. Masarykem. Nepatří to sice k thematu a nemá to významu pro naši při. Nemusil bych se o tom šířit. Ale bolí mne, že Vy, jenž si hrajete na filosofického a literárního kritika, můžete tak žalostně nefilosoficky psát. Jsem prý *individualista*, p. prof. Masaryk *sociál*, v úvaze o „Naši krisi" *překonal* nebo *zapřel* prý jsem svůj individualism a aristokratismus. Jak žalostné a nepravdivé!

Mezi individualismem a socialismem *není ani* té propasti, kterou vidíte vy: ta propast existuje jen *v mozcích slovíčkářů* a dnes je již stydno, kdy tolikrát byla odbavena, znova a znova jí hypnotisovat (jiného to nic není) lidi. *Individualista není sobec (egoista)*, individualista, co chce pro sebe, chce stejně *pro jiné*. Jsem aristokrat, chci jím být, ale to znamená mi: chci aby *všichni lidé* povznesli se a vychovali se na ně tuhou *sebekázní osobní*. Věřím jen, že pokrok neuskuteční se *hromadami*, nýbrž *jedinci, každým jedincem*. To není spor o *cíl*, to je spor *o cestu, o methodu*, jak jej realisovat.

A já právě jako *individualista* přijal knihu p. Masarykovu a *zcela zřetelně s toho hlediska* ji přijal: Prof. Masaryk nechce *abstraktního* vlastenectví, rozčilení mas — on chce lásku bližního a tož *určitého* mně *nejbližšího* a *nejznámějšího* bližního. On čeká úspěchu od *sebeopravy* každého z nás, každého jedince: *já, ty, on*, každý z nás musí se opravit a jako člověk opravit. To je můj individualismus; kniha Masarykova mi jen jasněji, určitěji, *soustavně* pověděla, co jsem cítil před ní a vyslovoval i porůznu a zlomkovitě. Kniha Masarykova hlásá *humanitu* — ale to není *falešná tolerance materialistického XVIII. stol.*, kterou čpí kronika p. T. v Rozhl. a Váš list v Nivě — to není *sentimentalita* — to je *duchový boj a zápas, stálý boj a stálá práce na sobě i o sebe*. To je *pravý, skutečný duch evangelia*, které není knihou *sentimentální*, ale *bojovnou, zapálenou, rozhorlenou, krajní a určitou*. Prof. Masaryk bojuje s *diletantismem* — který je vaše falešná tolerance a váš falešný liberalismus — on žádá rozhodnost, určitost, plnost — *pevně vyhráněný bojovný tvar* — ne mdlobu a šero dřímoty. To je ústřední problém jeho knihy, ten je mi blízký, ten jsem přijal, to je můj *individualismus*.[1] Nebylo u mne ani *zapření* ani *překonání*, bylo jen *úplné vyjasnění a pochopení*.

5. Ne já jsem se změnil, ale *Rozhledy se změnily, vy jste se změnil*. Není otázka, co p. T. *chtěl* psát nebo *nechtěl* psát (snad to jasně neví sám), fakt je, co *napsal*. A co napsal, dosvědčí vám všichni lidé, kdo se o ty věci zajímají, dosvědčí vám

1 - V Rozhledech 1895, článek „Těžká kniha". Předtím již v úvaze „K otázce dekadence" (č. 7 a 8) problém individualismu stejně jsem pojímal. [Viz Kritické projevy 2, str. 267—301 a 206—222.]

„Lumír", který kroniku p. T. otisknul, dosvědčí „*Světozor*", který v ní vidí *obrat ve směru*, obrat *v pojímání kritiky, obrat zásadní*.[1] To je mně rozhodné, s tím počítám.

Rozhledy zapřely starší zásady kritické, zásady, v nichž byly dříve vedeny a jež *byly recipovány a kodifikovány* v České Moderně. První artikl její mluví o *bezohlednosti* v kritice, mluví *o recepci všech bojů kritických*. Doslova tak: „Chceme v kritice to, zač jsme *bojovali* a *co jsme si vybojovali:* míti své přesvědčení, volnost slova, *bezohlednost*." A výše mluví se s exaltací „o nejprudším a nejvášnivějším boji, jaký česká literatura vykazuje." *To je zcela zřejmá recepce a sankce vší minulosti každého podepisatele.*

A dnes po šesti měsících píší se sentimentální kroniky, škrtá se z listu práce a boj o *umělecký princip* jednoho z členů Moderny odvrhuje se jako balast a člověk ten stigmatisuje se jako gladiátor — jiným druhem! Dnes druhové, kteří podepsali s ním a vedle něho, lidé kteří o jeho podpis *stáli*, dnes titéž lidé *pohazují jej blátem terorismu!*

A k tomu se má klidně přihlížet?

Ne já zradil Modernu, ale *Vy, pp. Pelcl* a *Třebický*, kteří jste ji patrně pokládali za reklamní plakát do prvního čísla, který se nalepí na rohy a za týden bez obtíží smyje hadrem každé služky.

Vy jste ji zapřeli, docela *slovně, hmatavě*, jak pochopí každý duševní slepec, kdo přečte si manifest Moderny a nynější kroniku p. T. a Váš list Nivě.

Tedy mlčet jsem měl?

Proč?

Z vděčnosti alespoň, jak řekly plnými ústy *Rad. listy* a obaleně p. Krejčí v Nivě.

Jaký zlý člověk ten Šalda! Pelcl se za něho exponuje, do všelijakých pochybných dobrodružství se spustí, tiskne mu — horribile dictu — všelijaké jeho, velmi málo gustirované názory a myšlénky a nyní ten člověk — nevděčník — podepíše proti němu a Rozhledům ohražení!

Neslýchaná nevděčnost!

Tak se chovají ti mladí lidé ke svému dobrodinci, který tak heroicky jim opatřil list, který jen „s největším napětím sil a prostředků" . . . atd. — zcela jako v tklivém provolání, jež má hýbat a táhnout, jak zní fráze.

Zajímavé a dvojnásob zajímavé, že píše tak *literát*. Tu je kus naší české — *sociální otázky literární*.

Člověk bez jména, bez literární tvořivosti, bez konexí literárních založí ve venkovském městě několikalístkový měsíčník.

1 - Nebyla-li tato interpretace p. Šimáčkova správna, byla-li skutečně kronika p. T. bezhlavým a nepochopitelným nedopatřením, měly *Rozhledy zaslati p. Šimáčkovi vysvětlení* a žádati jej za *odvolání jeho domněnek*. To se však nestalo, nýbrž hleděla se celá věc — až když se pochopilo, že neprojde bez odporu nás ostatních — zakřidovat nesprávným a nejapným *obmezováním* jí na — politiku.

Kdo mu jej vyplní?

Staré uznané kapacity snad slíbí, ale nepošlou. Co zbývá? *Je nucen přímo* ohlížet se po schopnějších mladších silách, je *nucen* dát list pod vliv *mladých*. Snad to učiní dobrovolně, snad se zálibou, snad veden obchodním čichem; chápe, že listů starého směru je plno, že se dusí vzájemně, že v obecenstvu je půda pro nové proudy a zájem pro nové otázky.

Tak jsem se dostal hned do prvního ročníku Rozhledů a psal tam odtud pravidelně (zvláště od 3. ročníku).

Pan redaktor tisknul ode mne snad všelicos, co by leckde neotiskli. (Nepravím: *nikde*. Já po celou tu dobu, kdy jsem psal do Rozhledů, měl *k disposici Liter. listy*, jichž p. redaktor mnoho se dožadoval mých prací a tisknul všecko zcela volně.) Ale p. Pelcl činil tak *dobrovolně*, poněvadž prohlašoval vždy, že je *přesvědčen* mým článkem, že s ním *souhlasí;* článků mých sám se dožadoval, a když několikráte jsem chtěl opustit Rozhledy, vždy mne *zadržel*.

Taková je tedy situace.

Příspěvky mé do Rozhledů mohly býti takové či makové — jisto je, že z nich učinily, pomáhaly učinit to, co jsou, že jim zjednaly tradici, význam, barvu, pozornost v obecenstvu. A stejně bylo s ostatními mými kolegy — secesionisty.

A nyní, když z listu něco je, když loď je obrněna, *změní* redaktor *směr*, uhne o takový a takový stupeň. Opovažte se nyní něco namítat: jak? on, redaktor, majetník nemá práva s listem si dělat, co chce? Vždyť je to *jeho list*. Všecko může dělat: i shodit nebo dát shodit vás s lodi a předtím třeba dát natřít kolomazí.

Nevděčníci, vy tak?! Vy chcete protestovat proti listu, i když *vás zrazuje*, váš směr, názor, snahy, práci?

Nevděčníci! Svůj papír vám dal k disposici a ještě vám zaplatil tolik a tolik stříbra a mědi. Jste odbyti přece, rozumíte? Že vy jste dali do listu nejlepší, co jste měli, svůj mozek, svou krev a své srdce, že jste *svou prací dobyli* listu na burse duševní *ten kurs*, jaký nyní má a že redaktor může nyní s tím kursem dělat, co chce, postavit se i proti vám — co je komu do toho?

„Vyplatil jsem vám přece mzdu — jděte tedy."

Já se dívám zcela jinak na heroismus p. Pelclův. *Já v něm žádného heroa naší moderní myšlénky nevidím.*

Heroismus, skutečný heroismus bych viděl v tom, kdyby někdo *dobře situovaný list*, list zakořeněný v obecenstvu, list *starý* (jako „Květy" nebo „Světozor" a p.) dal otevřeně, zásadně a s plným důrazem do služeb moderních idejí. Ten by riskoval existenci listu. *Ale p. Pelcl neměl čeho ztratit. Proto mi není heros, proto je mi nejvýše obezřetný a bystrý — podnikatel!*

Ještě slovo o pathetických pointách vašeho listu.

Vypravujete patrně hrůzostrašnou pohádku duševním a literárním dětem, starým, hodným a hloupým vlasteneckým dětem — tam, kde líčíte s takovým černým

uměním ty zakrvácené teroristy, tu otrávenou rozjívenou mládež, ty loupežníky „až po zuby ozbrojené nevraživostí a smrtícími zbraněmi kritiky", „věčně rozdrážděné a navzájem se bodající", plazící se tmavými hlubokými lesy Nenávisti.

Bravo! Povedlo se vám znamenitě. Umíte to lépe než nejstarší a nejzasloužilejší národní pedagogové. Jak vy umíte pouštět bubáky! A jaký beletristický talent! Ten nenechte ležet. To je skoro Maeterlinck.

Všecko pěkné, ale spletl jste si role.

Tam do toho lesa a do té tmy nepatříme *my*. Tam patří *toleranti, sentimentálové a diletanti, Vy a Váš kroužek*. „Diletantům se nejlépe sedí ve tmě; ach, jak krásně se jim to sedí ve tmě a za žádnou cenu nechtějí ze tmy na světlo," napsal již Hercen.

Ne — nám patří *plné polední slunce*, slunce *rozhodné a tvrdé, které ostře vykrajuje každou hranu*. My nejsme ozbrojeni ani hněvem ani nevraživostí ani záštím — jen klidem, veselým, jasným klidem a *smíchem*, vítězným a širým smíchem, jak vidíte. V naší t. zv. „*nenávisti*" (užili jsme toho slova, že není jiného vhodnějšího) je více *slunce, více života a tvůrčí síly* než ve vaší „lásce", než ve vaší „caritě", která se dá přeložit pochopitelně a hmatavě: „člověče, nerozehřej se, nerozpal se, nepřipal se; dej všemu pokoj, vyjdi se vším, smiř se se vším." Jen člověk, který umí silně a poctivě nenávidět, umí také silně milovat. Jinak je studený, lhostejný *diletant; nemiluje, jen koketuje;* nedovede *nenávidět*, dovede jen procítit *zášti a zlobu. Jeho láska nehřeje, jeho hněv nestudí*. Ale o tom dost. Mně je jen trapno, že vy, který jste četl Nietzscheho a dokonce o něm přednášel, dovedete tak nepochopit lásku i nenávist, *tak filosoficky jich zlepochopit*. Názor, který tu rozvíjíte, je opravdu názor dítěte, jež věří v čerta a tak po komicku názorně: s jazykem, rohy i chlupy. Ale možná, že je to jen zase Vaše pedagogická methoda: pouštět bubáky, a že se přetvařujete. —

Konec je právě zase takový efekt pro poslední galerie. Bijete se do prsou, až to duní, mluvíte o „svatém zápalu mladosti", s jakým prý jste bojoval pro Modernu a teď prý z toho všeho — taková čertovská stvůra.

Jaká póza!

Nezneužívejte tak velikých slov jako „umění", „pravda", „zápal mládí" etc. Nesluší vám to. Každý, kdo vás zná, ví, že jste velmi *střízlivý, rozumný a opatrný pán*. Takové *justemilieu* čili *zlaté středocestí*. A celé předešlé, neobyčejně opatrnické partie tohoto listu vyvracejí ten pathos, jenž se tváří, jako by byl nadšený. Víte, kolik máte takových opatrnických, obmezujících a drobivých spoječek ve svém listě? Takových: jest *sice* pravda, *avšak* také... *nicméně*... *byť by i*... *ovšem*... *možná že*... a podobné havěti. Napočetl jsem jich několik tuctů. A proto selhal, *musel* selhat ten efekt o „svatém zápalu mladosti". Tak nemluví „svatý zápal mladosti" — tak mluví střízlivý a opatrný — diplomat.

[Nové boje]

Na konci svého Zaslána v Radikál. listech z 30. května dotýká se i mne p. Pelc způsobem zcela tajemným, úryvkovitým a lživým. Nejmenuje mne ani, přikrývá mne pláštěm anonymity. Jsem mu jen „člověk, jenž . . ." Děkuji za milosrdný úmysl, ale nepotřebuji ho. Hlásím se o své dobré právo plné veřejnosti a plného světla. Chci vyjasnit ten chaos, který shrnul p. Pelcl do osmi, deseti čertovsky sešmodrchaných řádků a v němž by rád pochoval mne i moji aféru. Tedy uzel po uzlu!

1. Pana Pelcla obviňoval prý jsem „*z nečestné* diplomacie a politiky". (Cituje sám jako přímou řeč a slovo nečestné prokládá.) — Kde? Nikde. Pan Pelcl prostě falšuje. V protestu, jejž jsem podepsal s Macharem, Sovou a Mrštíkem, mluví se o diplomacii a politice, ale nikde ne o nečestné diplomacii a politice. To slovo si pan Pelcl sám vsunul, sám vyfantasoval; dělal jím od začátku, jak jsem pozoroval, náladu pro sebe. V našem protestu toho slova není. Stojí tam pouze doslova: „To (totiž Kronika Třebického) je ta falešná česká sentimentalita — sentimentalita, kterou se dělala v Čechách vždycky diplomacie a politika. Je to ten falešný liberalismus a falešný diletantismus, proti němuž jsme namířili manifest České Moderny." Politiku, literární politiku jsem ovšem v Kronice Třebického viděl, musil vidět, jako ji viděl každý, kdo měl oči. Lidé zcela neutrální upozorňovali mne na Pollice verso jako na změnu programovou, změnu směru Rozhledů. Přesto jsem mlčel, až vyšel Lumír a hlavně Světozor, kde přímo Kronika tak byla pojata a proti mně výslovně obrácena. Teprve pak jsem se rozhodl promluvit, poněvadž nyní mlčet znamenalo — souhlasit a kát se. Ale ani v protestu našem není hrotu osobního. O osobní nečestnosti p. Pelclově ani slova v něm. To je jeho fantasie a dnes ji opakují slepě jeho stoupenci, kteří nemají ani té slušnosti, pročísti si text našeho protestu.

Protest ten je *ryze věcný*, kus naší filosofie a ethiky, kus charakteristiky naší, kus našeho názoru světového. Připínáme se v něm na náš Manifest a zaujímáme z něho důsledně posici k falešné sentimentalitě p. Třebického.

2. Na manifestu dohodli jsme se skoro spontánně s p. Macharem a Sovou. Spontánně, opakuju. Promluvili, dopsali jsme si a po několika větách poznali, že na věc nazíráme stejně, že se dojmy z Kroniky odrazily v nás pod stejným úhlem, vzbudily stejný soud. Tušil jsem, že tomu tak bude; znám je z jich prací, v kterých podali svou duši, své svědomí. Aplikovali jen důkladně tuto svou duši jako celí lidé, promítli ji důsledně ve vnější. To je náš protest. Měl zůstat a zůstal spontánní. Úmyslně, poněvadž nám všem ta nesmluvenost, to sejití se důsledkem pouhých principů je nade všecko drahé a cenné. Poznamenal jsem to pod náš manifest: nejsme žádná klika. Vyňal jsem, chtěl jsem tím výslovně vyjmout boj ze sféry osobní.

3. Já chtěl, ale pan Pelcl ne. Ten jen tam jej chtěl strhnout. Za nějaký den po protestu napsal totiž mým třem soudruhům podle předlohy listy, kde mne docela podle receptu, jaký podávají v úvodním článku „Čisté zbraně" Rad. listy ve třetím sloupci, chtěl rozeštvat s nimi. Takové špinavé listy dlouho sbíraných a střádaných klepů a pomluv, zkroucených a úmyslně zfalšovaných faktů postavených do lživého psychologického osvětlení. Listy zcela podomecké, jak jsem řekl p. Pelclovi do tváře před svědky pp. Mrštíkem a Hladíkem 14. května t. r. v jeho bytě.

To učinil *21.* dubna.

Předtím o tom nevěděl. Nevěděl o tom půl roku nebo tři čtvrti roku. Nevěděl o tom, když jsem podepisoval manifest Moderny s uvedenými druhy; nám všem dal jej k podpisu jako čestným lidem a literátům; my všichni vespolek byli mu přáteli, nás všechny tak oslovoval, nám všem tak psal.

Nevěděl o tom ani 7. dubna t. r., čtrnácte dní po Kronice Pollice verso. Toho dne psal mi totiž zcela uctivý list, do něhož může každý v redakci „Času" nahlédnouti, v němž mne ujišťuje, že nemám příčiny býti nespokojen s tímto článkem, že „myslí posud, že není třeba mne ubezpečovati", že mne se nedotýká. Slovem: list omluvný, list z vlastní iniciativy omluvný, poněvadž já již několik měsíců předtím s Rozhledy i p. Pelclem definitivně se rozešel. List, z něhož vyznívá prosba, abych nevystupoval proti článku p. Třebického.[1]

— A 21. dubna špinavé, hnusné, sprosté, nejsoukromější a nejklepavější listy, a 27. května člověk, který „špiní blátem pohany a urážlivých podezření"!

A závěry z toho všeho?

Opisuju je z Rad. listů z 30. května z článku Čisté zbraně. Přikrývají úplně celou mou aféru. Dodejte je na pravou adresu a jsme zcela vyrovnáni. „Jsou lidé

---

1 - Já odpověděl p. Pelclovi, že otázka je principiální, že se musí veřejně diskutovat po glosách Světozoru; že výklad jeho, jako by se vztahovalo Pollice verso jen na politiku, je nemožný z litery a textu článku; že v článku tom vidím pravý opak celého ducha i litery manifestu Č. Moderny, jejíž první artikul je bezohlednost kritiky, její samoúčelnost. — Při této příležitosti usvědčuju také ze lži jedno místo z rozmluvy Pelclovy s prof. Masarykem (dle fikce jeho z Radik. listů č. 22). V rozmluvě té diví se totiž p. Pelcl, proč se „bouří" i Sova. — „Sova? Nechápu, proč Sova?" Údiv ten je fikce, poněvadž Sova příčiny svého nesouhlasu s Kronikou p. T. vyložil p. Pelclovi den, dva předtím listem: list ten obsahoval v jádru totéž, co náš společný protest. Pan Pelcl tedy o nesouhlasu právě dobře věděl a více: znal i jeho ryze věcné, filosofické, literární příčiny.

mezi ‚mladými', kteří dělají si registraturu ze zlých skutků (vynechávajíce všechny dobré skutky) svých odpůrců i přátel, aby mohli tyto skutky vyčísti odpůrcům kdykoli, přátelům teprve tehda, když se tito ‚opováží' míti jiné mínění než oni. Jsou lidé mezi mladými, kteří vedou si celé protokoly o soukromých rozmluvách a zařaďují je do své soukromopolicejní registratury, aby jich užili stejným zákeřnickým způsobem. Klepy roznášené po hospodách, kavárnách, soukromých bytech i dýchánčích, pomluvy nejhoršího kalibru roznáší přítel a sděluje je příteli, který nemá tolik mužnosti, aby zakázal si toto klepařství, aby donutil ho k tomu, by řekl obviněnému přímo do očí, co proti němu má, ba neudělá ani to, aby za dob svého přátelství oznámil pomlouvaným, co o nich ‚přítel' roznáší, nýbrž zůstává přítelem klepajícího ‚přítele' i po klepech a pomluveným oznámí pomluvy teprve tehda — — když se s nimi rozhněvá."

„A všechny tyto ošklivé, nečisté zbraně byly užívány v tomto boji o lásku, caritas, jako by se chtěl provésti mermomocí důkaz, že gladiátorství je v kruzích těchto bojovníků soustavně vypěstováno."

4. června 1896

Zasláno Času

In-di-vi-du-a-li-ta a in-di-vi-du-a-li-sta — to je rozdíl, p. Krejčí! Kdybyste si jej byl uvědomil, nemohl byste býval nikdy napsat v *Rozhledech* tu strašnou hloupost na konci svých glos o „Volných směrech". Je pravda, já posuzoval p. Hilbertovu „Vinu"[1] a řekl něco podobného tomu, že je *umělecká individualita* — ale z toho nenásleduje, můj zlatý filosofe, že je i *individualista*. Jakživo ne, můj hluboký filosofický kritiku! Podívejte se, ať Vám to názorně a na příkladě vyložím. Tolstoj nebo Dostojevský, to přiznáte, jsou umělecké individuality — ale přece ne individualisti, nýbrž pravý opak: altruisti, socialisti nebo jak chcete. Vidíte tedy, že umělecká individualita se může zcela dobře srovnat s caritou. Pamatujte si to, a až Vám zase napadne otírat se o mne, nečiňte to tak bohopustě hloupě, jako tentokrát. Já kritisoval, můj filosofe, *drama* p. Hilbertovo, ale ne jeho *feuilleton*. Jeho feuilleton nemohl jsem kritisovat, poněvadž jsem o něm ani nevěděl tehdy. Vy jste ale tak hluboký filosof, že kdyby p. Hilbert zítra se šel utopit, vyvodíte z toho, že má kritika je špatná a můj dialektický aparát na hromadě. Tedy s tím „dialektickým aparátem" pozor, pane filosofe! Nechte ho laskavě na pokoji, když neumíte v ruce držet ani obyčejný kuchyňský nůž a když i jím jste se, jak ukazuje až groteskně můj případ, pořezal tak žalostně. Item platí o těch kartových domcích různých theorií přes noc slepených, které se žalostně sesypou. Zde zvláště buďte opatrný. Ještě pár takových nesmyslů jako dnešní a poznají i Vaši nejhorlivější partisani, jak pevné jsou ty Vaše domky.

[1 - Viz zde str. 82– 89.]

Zasláno Času

Pan Krejčí drží se křečkovitě v předposledním čísle Rozhledů nesmyslu — lituju, že slovo zní tvrdě, ale je to pouze přesný a věcný název — jímž na mne útočil v glosách k Volným směrům a jejž jsem mu vyvrátil v 47. čísle Času, dost názorně doufal jsem. Mýlil jsem se. Panu Krejčímu to nestačilo, a jsem nucen tedy znovu vrátit se k věci, třeba byla sebe primitivnější, samozřejmější a třeba mi to bylo sebe odpornější. Neboť pan Krejčí dnes ke všemu ještě *dokazuje* svůj nesmysl s velice obšírným, zamotaným a učeným aparátem a přímo příšerně vtipnou dialektikou — horrbile dictu — jako logický! A proč ne? Je přece známo, že i k největším nesmyslům dojde se cestou docela logickou. Ano, *formálně* je smýšlení p. Krejčího, jež div nenamaloval, docela v pořádku. Logická formulka klape — chyba je jen v tom, že její premisy jsou *materielně, obsahem* nesprávny.

1. *Nesmísil jsem nikdy a nikde a nejméně v bojích o kroniku Třebického individualitu s individualismem.* Ani v protestu v Čase č. 16, ani v odpovědi Krejčímu v České stráži č. 20. *Pan Krejčí mluví nepravdu*, prosím, aby jinak mi dokázal citáty z obou listů své tvrzení. Já rozdíly ty dávno, dříve než se snad panu Krejčímu o nich zdálo, si uvědomoval a ve svých článcích o nich jednal, já jich „neukul přes noc", jak pan Krejčí tvrdí, já jich neukul „pro potřebu polemiky". Mohu p. Krejčímu, kdykoli mu libo, doložit své tvrzení citáty z *nejstarších* svých statí — ale myslím, že je to zbytečno, poněvadž p. Krejčí *dobře, předobře* ty články zná a *přehorlivě* je četl . . .

Já v obou protestech proti kronice Třebického dovolával se *individualismu* t. j. rozhodného, bojovného, zásadného projevu myslícího já, poněvadž individualismus ten byl podkladem České Moderny, poněvadž byl její alfa a omega, poněvadž první její článek byl „právo *bezohledné* kritiky".

2. Pan Krejčí buď úmyslně, buď z nevědomosti znova mate a směšuje individualitu *uměleckou* s individualitou *ethickou*.

Já jej již minule na rozdíl upozornil a naznačil mu jej slovy: individualita (rozuměj: umělecká) a individualista (ethický). Myslil jsem, že pochopí a uzná svůj blud. Zatím nic. Pomáhá si křivým a komickým manévrem: co jsem já první tvrdil a nač jsem já jeho upozornil, obrací, pokouší se obrátiti proti mně. Tváří se, jako by on to objevil a nyní mne poučoval.

Tedy znova, p. Krejčí, ale tentokrát již naposled!

V Liter. listech naznačil jsem (slova „individualita", tuším, jsem ani neužil), že p. Hilbert *formou* svého umění, *dikcí a stavbou* svého dramatu přináší něco nového, čím se odlišuje od normálu, od běžného našeho uměleckého ústředí — že je tedy individualita — ano, ale prosím, *umělecká*, ne *filosofická*, ne *ethická*, pane Krejčí. *Je individualita* (umělecká), ano, ne *individualista* (filosofický). Zde je to, zde otevřte oči a dávejte pozor, pane Krejčí!

O ethických jeho principech, o filosofii jeho nic jsem nerozhodoval. (Konstatoval jsem sice, že Mína v jedné části dramatu filosofuje individualisticky — ale to přece není charakteristika *autora* — filosofie autorovy. Mína je přece pouhá *osoba* dramatu p. Hilbertova, který k ní stojí v uměleckém *objektivném* poměru. Z jejích názorů, které ostatně se radikálně přemění krisí dramatickou, nejde soudit přece jen tak zpříma na filosofii autorovu, a nejméně v dramatě, genru po výtce objektivném. Moje úzkostlivost je snad čtenáři komická, ale člověk neví již, jak se obrnit proti vražedné sofistice p. Krejčího.)

Nyní napíše p. Hilbert *feuilleton*, kde sentimentálně komicky útočí na kritiku a spojuje v nejstrašnějším logickém kotrmelci, právě jako pan Třebický kdysi, rvavost s mystickým kvietismem a sentimentalismem.

Ale co je mně po tom? Jak *mne* to vyvrací? Nemohu pochopit. Já přece o *ethosu* pana Hilberta nikdy nic nerozhodoval, nikdy nic netvrdil. Já ho nikde neprohlásil za filosofického individualistu, ba ani ne za slušného *člověka* (za *umělce*, ano!).

A více: já nikdy a nikde nepopíral, že by umělecká individualita nemohla být sentimentální, mystická, kvietistická, hrubá, nemytá, nečesaná, nelogická a čerty ďábly, cokoliv chcete.

Co je *mně* tedy *po feuilletonu* p. Hilberta? V čem *mne* usvědčuje ze lži, když já nic netvrdil?

3. Ale ovšem tvrdím proti p. Krejčímu, že zapálený *individualismus* a sentimentálně kvietistická *caritas* jsou protivy — zato však nikdy: individualismus a *humanismus*, poněvadž, jak prof. Masaryk široce vykládá, humanismus není sentimentálnost, nýbrž práce, a tedy i práce kritická, boj kritický, revoluce duchová.

4. Velmi žertovná je pana Krejčího definice individualismu. Individualismus je mu = „vědomé programové uznávání cizích individualit, dnes individuality A, zítra B, pozítří C atd.".

Tuto definici dejte si, pane Krejčí, patentovat a dříve, než se s někým po druhé pustíte do polemiky o individualismus, odvolejte se na ten svůj patent. To zde opravdu ještě nebylo. Tomu, čemu vy říkáte „individualismus", říkali totiž až dosud všichni ubozí kritičtí copaři jako Bourget, Lemaître a j. a já po nich *diletantismus* a pokládali jej za pravý opak *individualismu*. Tomu, čemu vy říkáte individualismus, říkali až dosud všichni filosofové *historismus*.

Vaše definice obrací všechno na ruby, a mne z ní pojímá přímo hrůza. A jak vtipná je! Opravdu tak vtipná, jako kdybyste řekl: *největší charakter je vlastně být*

bezcharakterní — a je to „vlastně" také pravda, pane sofisto, viďte? Víme přece, že bezcharakterní ničemové jsou dramatickými a hereckými *charaktery* prima kvalita, není-liž pravda? Nu, tedy!

Vidíte, vy jste vlastně učinil hlubokomyslný a dalekosáhlý objev. Gratuluju vám k němu. Mám z něho obrovskou radost. Vidím, že je to in nuce celý váš *synthetismus*, jehož program slibujete v Rozhledech v několika článcích. Jsem tak šťasten, že jsem se zakousl hned do jádra.

Jen recept je k němu trochu starý a vypadá v prostonárodním humoru trochu prostoduše: vezmi špek a mandle, uzené a hrozinky, maso a hrušky, zadělej to vejci a mlékem . . . atd. atd. . . . a dostaneš nakonec salám, jehož název: *synthetický salám* čili *filosofické quodlibet*.

Výborná strava v hubených letech a nikomu po ní nebylo ještě špatně.

5. Gratuluju vám ještě jednou, ale po *této* definici „individualismu" nedovedu vás již brát vážně. Za nic na světě nechci se spustit do boje s tak *pružným* duchem, jako jste vy.

Vy jste jako ten filosof, který se přel se sedlákem, vejde-li se svět do pytle. Sedlák, že ne. A přinese pytel ze sýpky a ukazuje, že ne. Ale filosof odpoví mu klidně: do *tohoto* pytle se ovšem svět nevejde, ale ušij pytel tak široký jako svět a svět se pak do něho zcela jistě vejde!

A vaše filosofie a vaše dialektika, to je právě takový nekonečně pružný imaginární pytel. Roztáhnete ho — v myšlenkách — na miliony mil a pak klidně řeknete: země je tak a tak velká, můj pytel také tak — tedy všecko je v pořádku — mám zem ve svém pytli! Sláva mi!

Já jsem proti vám ten ubohý prasprostý sedláček, který míní, že lepší než váš imaginární individualisticko-caritativní světo-pytel je docela reálný, hrubý, režný pytlík, v kterém leží několik hlávek zelí a několik žejdlíků krup. Čili mluveno bez obrazů, soudím po Havlíčkovi, že „*lépe jest méně lidí, ale důkladně a vřele milovati, než každého trochu*" — což je tak nejširší basis mého individualismu.

6. Nepochyboval jsem ovšem ani dost málo, že po té velikolepé, zázračné definici „individualismu" půjde vám všecko již jako na másle. A jde také. Nedivím se nic, že *tento (Váš)* „individualismus" je „nejlepší" cestou ke „křivocestnictví" a „ropuší lhostejnosti", že si při něm člověk „zvyká na toleranci a z té že je malý krok k netečnosti a lhostejnému všehopřipouštění" (ipsissima verba p. Krejčího). Bravo. To já také říkám.

Vyhrál jste. Vidíte, vy naivní hlupáčkové, jak je to na světě všecko prosté a hezké, jak lze snadno — má-li člověk jen trochu důvtipu — všecky jeho protivy smířit a srovnat. „*Individualismus*" (ovšem, dodávám já, konstrukce a patentu p. Krejčího) a sentimentálně kvietistická *caritas* nejsou „vlastně" žádné protivy, ony jsou „vlastně" — inu, jsou vlastně jedno a totéž.

Kořím se zde hluboko před p. Krejčím. Učiním, co chce, uznám, co chce — jen jedno nepodstoupím již za nic na světě: polemiku s ním o „individualismus!"

1897

Jan Neruda: Zpěvy páteční

[Verse 1.]

Vyznávám se kajícně, že *vlasteneckou* poesii velice chatrně a slabě gutiruju. Má to na svědomí ta řada vlasteneckých sbírek veršovaných domácího i cizího původu, jež jsem pročetl. Jaké slabé, bídné, vycpané plody! Jaký jalový pathos, jaké falešné tirády, jaká naivní až groteskní emfase! Jaké slabé, churavé, neduživé uměníčko, jaký pustý vyvětralý cit! Falsum, nejhorší falsum, nejbídnější importérství je veliká většina t. zv. vlastenecké poesie. Cit samozřejmý, hluboký, jímž je proniklý celý člověk jako strom šťávami své černé země, v níž kotví, ten primitivní, samozřejmý, naivní, teskný a tichý cit — jak bídně, zlotřile a rafinovaně je tu šroubován! Jak bídně a hříšně se tu s ním *spekuluje!* Jaká hříšná, zbytečná, lichá a prázdná je to hra. Jaké znesvěcení se tu tropí. Jak hříšně, necudně a vilně si vedou ti lidé.

Ano, *necudná* — to je pravé slovo. Ano, necudná je největší část této vlastenecké poesie. A rafinovaná, vylhaná, koketní a perversní.

Láska k vlasti — ale je třeba vůbec o ní mluvit? Nemá se to rozuměti *samo sebou*, jako že dýchám a vidím a žiju. Má to smysl vyjít na náměstí a vykřiknout do všech čtyř úhlů světa, že dýchám! Chválit vzduch, jak je vlažný, vonný a sytý. Vyjít na ulici a lepit na rohy tučnými písmenami, že mi běží krev a žene se a tepe a že ji miluji jako život, jako jeho podmínku a předpoklad?

Nevím, ale zvláštní nedůvěra mne jímá k těmto lidem, kteří hlasitě tváří v tvář obecenstvu, před plným parterem — nikým nevyzváni, nikým nežádáni — skládají slavně a ceremonářsky v nabubřelých tirádách své vlastenecké a národní credo. Můj Bože, nač se mi dušujete stále svou láskou k vlasti a národu — nač se zapřisaháte

— nač se bijete do prsou — vždyť mě ani nenapadlo pochybovat o vás, můj drahý. Cítíte, jaký necudný, nediskretní dojem v tom leží? Vystrkovat ostentativně něco *zcela samozřejmého*, co každý hlubší člověk cítí jako poslední podklad a základ svého života, svého bytí— násilně stavět to do popředí — vypínat a vychloubat se tím — není to nezpůsob, drzost a pustota duševní?

Že jsem Čech, to je mi tak hluboký, těžký, ale i úžasně *prostý* fakt, jako že žiju. Jsem Čech a žiju, mezi ty dva pojmy kladu =. Nemohu žít přece jako Nečech, jako Němec, Ital. Celá souvislost věků a věků, celé plynulé moře času je v tom. Pluju na něm, nemohu jinde. Obklopuje mne, nese mne. Žiju prostě, jako loď plove. To je zcela hluboké, pokojné a prosté.

O tom není třeba ani zvlášť mluvit. Nemá to ani smyslu. Nezáleží na tom, že žiju; záleží na tom, *jak* žiju. Žiju, ano, dýchám vzduch, ano, krev běží, ano, srdce bije a padá, ano. To všecko je samozřejmé. A stejně je tomu s národnostním citem. O něm nemá se ani mluvit — rozumí se sám sebou — bez něho nelze žít. Jiný je však ten ohromný problém: projevit jej, podat jej v typickém tvaru, v ideálné hraně krystalu, v typické esenci. Převést jej prací v myšlenkovou hodnotu, v duchový čin, v mravnou ideu, umělecký tvar a ráz.

Hic Rhodus, hic salta.

Mluvit o národnostním citu — to je málo, umělče. Lépe uděláš, když čas, jejž takto ztrácíš, věnuješ — umělecké práci, umělecké tvorbě. Pracuj, piš — ne o národnostním citu — ale *s ním, jím, v něm, z něho, skrze něj*. Nemluv o národnosti — ale stvoř díla, z kterých ji každý pozná, vycítí — v nichž bude formována, a více ještě, jimiž bude rozmnožena a v nichž bude rozmnožena. Máš-li ten cit, cítíš-li jej v sobě, jsi-li jím celý naplněn — jak mi přísaháš a jak se zaklínáš a jak se dušuješ — pak jej přeneseš jistě do svých děl a prací. Budou muset být národní studiem svým, skladbou, průsvitností, prostupností, složitostí chemickou, systémem květenství. To není nic těžkého psát o národnosti a vlastenectví a češství — to se rozumí, že pak každý pozná, že jsi národovec, vlastenec a Čech. (Vždyť jsi mu to řekl hlasitě, plnými ústy, až mu uši zaléhaly). Ale to je těžké, psát třeba o houbách a dříví v lese, o štěrku na silnici neb o komínech na střechách neb o lakotě, lenosti, zlodějství a jiných nízkých, špinavých, nedůstojných a podlých krámech — ale psát o nich tak, aby každý poznal, že to psal Čech a jen Čech že to tak a *nejinak* mohl popsat.

Příklad vypadá paradoxně, ale je to jen zdánlivé. Platí doslova. Národnost není, neleží *v látce, v předmětu* — ty jsou obecné, světové. Tytéž přírodopisné, týtéž chemické, tytéž biologické, tytéž psychologické, tytéž ethické, tytéž logické zákony platí pro Čechy jako pro svět. Duše lidská zmítána je tu jistě stejnými vášněmi, úpí pod stejnými bolestmi, zápasí a očisťuje se stejnými procesy jako jinde. V látce, předmětu, sujetu nemůže tedy ležet národnost, češství. Ale ve *způsobě*, jak je ten obecný, všem vlastní předmět — ten obecný, všecky lidi jímající cit, ten obecný, všecky lidi mučící problém — traktován, zpracován, podán, nazírán, řešen.

„Jsem Čech" samo o sobě neznačí mi docela nic ještě. *Češství není jedno, češství je mnoho.* To znamená: každý z našich velikých lidí obecné lidské úkoly, záhady, utrpení a očisty jinak pojímal, cítil, myslil, řešil. Je mnoho různých psychologických typů lidských mezi Čechy. Jiný psychologický typ byl Mácha, jiný Čelakovský — praví antipodi jako psychologické formy, jako individuality — a přece oba Češi, oba v samé esenci své bytosti vyjadřující duši českou, (historický) typ český. Ani jednoho ani druhého nelze vylomiti z češství. Oba jsou projevem české duše, každý jinou versí, každý s jiného hlediště, pod jiným zorným úhlem. Nebo Kollár a Havlíček — táž antipodie — táž protivnost psychické polarisace. A jaký dlouhý řetěz by se tu dal sestavit!

Každému, kdo jen minutu myslí o problému, je jasno, že češství není žádný jednotný vzorec psychologický, žádná pevná jednotná formulka, žádné dogma, které se dá vyznávat a hlásat. Češství je sama plnost a měnnost života, je pojímání a řešení jeho jednotné, zásadné, hodnotné. Znamená: žít plný celý život světový, ale žít, zpracovat, přijmout a reprodukovat jej *po svém*, po novém ideovém typu, po pevném, určitém, silném a krásném typu, který — bez ohledu na svou českost, na svou provenienci — ten světový ryze lidský

problém řeší nově, silně, hluboce, krásně, takže musí svou *ryze objektivnou a věcnou cenou* zajímati každého člověka — i z jiné národnosti a právě z ní.

Není třeba nikomu říkati: buď Čech — tím jest a nemůže být jiným — ale je nutno říkati: buď člověk, t. j. žij život vážně, opravdově, duchově. Žiješ-li jej tak, jsi Čechem, zpracováváš si život po česku, poněvadž jinak ani nemůžeš. Pojímej, poznávej, zpracovávej, řeš životem svým — celý život — nemůžeš zpracovat, rozřešit, zodpovědět — než po česku.

Kdo nevěříš, pohledni, viz a přesvědč se, jak *látka* nedělá nikoho českým, ani myslitele, ani básníka. Pohlédni na tu řadu našich básníků a povídkářů, kteří zpracovali české látky, české děje, český venkov. V čem jsou čeští? Kde je jaký jejich (tedy: český) způsob žít a umírat, kde jaká česká ethika, kde jaké české nazírání záhad životních? Kde *jinak* než ku př. Němci myslí o Bohu, o vině, o utrpení, o radosti, o ceně, o hodnotě člověka, kde *jinak* než na př. Němci dívají se na ženu a na manželství, kde *jinak* než ku př. Němci pojímají spravedlnost, lásku a vykoupení lidstva? Vezmi si třeba vlastenecké a české — stojí to všecko černé na bílém — verše slečny Krásnohorské. Kde je na nich co českého? Táž limonádovitost, šablonovitost, jalový pathos, velkohubá troufalost a nevražitost, táž dřevěná emfase jako v každé průměrné knížce kteréhokoli obskurního patriotického básnička německého. *Umělecký* ráz, *myšlenkový* ráz, *ethický* ráz — *světový názor obou* — docela stejný, do posledního puntíku stejný. Oba říkají totéž a stejným způsobem — stejnými slovy — jenže jeden německy, druhý česky — jeden volá: Jsem Němec a miluji Německo, a druhá: Jsem Češka a miluji Čechy. Jinak je to však stejně pusté, prázdné, bezcenné a — *nenárodní*. Zde nečeské, tam neněmecké. V obou případech ani stopy po psychické typičnosti nějaké. V obou případech kosmopoliticky-ploché, setřené, rozplizlé a nicotné.

Nesoudím tu, že cit národnostní, vlastenecký nemůže být *přímo, bezprostředně* látkou poetické tvorby. Může být zajisté jako každý jiný, právě jako nenávist nebo láska individuálná. Jen nedůvodná idiosynkrasie mohla by jej vylučovat. Říše umění stýká se co do objemu s říší života, a všecko existující má právo na básnickou formaci. Takový není tedy problém. Ale na to chci zde upozornit, jak *obtížný, nesnadný, křehký, subtilní* a *sporný* je to úkol. Jen největší básníci byli s něj.

Cit národnostní je mi nejspodnější základní temná vrstva duševní. V něm je chycen kořen bytí individuálného. Kdo sestupuje k němu, sestupuje k posledním věcem člověka. Jak lehce se tu stává člověk — bezděky — frivolním. Neboť působí to jistě frivolním dojmem, mluví-li se o posledních věcech lehce, snadno, frázovitě — nemá-li se o nich říci cosi podstatného, jadrného. Působí frivolně, mluví-li se o nich mnoho, velkohubě. O těžkých převážných předmětech neradi slýcháme mnoho řečí. Přirozeně. Víme, jak jsou temné, a víme, že nelze o nich mnoho říci. A právě proto chceme, aby se mluvilo stručně, jadrně, úsečně, obsažně, pokud možno. Velkohubost, frázovitost, pompésnost jsou nejnebezpečnější nepřátelé poesie národnostní. Pravý opak musí být poesie národnostní a vlastenecká: teplá, živelná, slehlá.

Cit národnostní je temný, pokojný, prostý a obecný. Nová překážka: jak jej individualisovati, jak jej vysloviti s *personelním* přízvukem, s osobním individuálním reliefem uměleckým. Dovede to přirozeně jen ten člověk, který opravdu *cit* ten vášnivě žil, který byl rozeným *mystikem národnostním*. A těch je velice pořídku. Ukázal jsem na to již u příležitosti referátu o Havlově Chamradině v 1. čísle těchto listů. Starší periody, mladší národové, mladší kolektivné celky cítí *cit* ten intensivněji — tam je vlastenecká, národnostní poesie opravdu organická. U národů starších, v kulturách pozdějších cit ten přeměňuje se v uvědomění a rozumovost, v mravní povinnost a rozumovou práci. Národnostní *cit* — obecný, živelný a temný — rozlišil, diferencoval se tu ve starších společnostech dávno s jednotlivými individualitami v různá *rozumová* ponětí, v rozličné druhy práce myšlénkové, v různé cesty a methody snah národních. Sestoupit v toto temné dno psychické, v tento *cit* kdysi obecný, teplý a temný — není

[1 - Viz zde str. 144—155.]

dáno každému. U obyčejného průměrného člověka jsou to vzácné duševní svátky, chvíle inspirace, vigilie, jež se nevracejí často v životě. Žít tímto *citem* — žít z jeho podzemních, hluboko v nitru ukrytých vod — nalézt v něm direktivu a plán života — žít cit ten tak hluboce a opravdově, aby dovedl nahradit práci rozumovou — to je případ převzácný. Je to případ mystika národnostního.

Neruda byl tímto vzácným a řídkým zjevem, alespoň ve svých chvílích, jak ukazuje přesvědčivě tato sbírka, vlastně pouhé zlomky, pouhé torso její. Poesie národnostní i vlastenecká, libo-li — ale jak opravdová, celá, grandiosní *poesie* přitom! Jedna z výjimek nejvážnějších a nejřidších. Poesie těžká, slehlá, jadrná, poesie stručná a sevřená jako jizva, poesie opravdová, temná, náboženská.

Náboženská mystika — mesianismus — to je základní tón Pátečních zpěvů. Mysterium utrpení, smrti, svobody, vykoupení lidského — pašijové mysterium — to je podklad *Matky sedmibolestné* (str. 9) parafrasující starý církevní verš:

„Vy všichni, kteříž božím světem jdete,
krok zastavte svůj a sem pohledněte,
zda jesti bol, jenž tomu roven bolu."

To je podklad básně *Ecce homo* (str. 11), kde básník trpce vyznává zklamání svých liberalistických ilusí světových, teskného a k srdci sahajícího čísla *V zemi kalichu* (str. 13), kde jsou pojmuty Čechy jako země neustálé a věčné oběti a utrpení, i *Ukolébavky vánoční* (str. 15), která je nábožensko-liberalistickou elegií neobyčejného kouzla, se starým církevním koloritem mistrně užitým:

Spi, Jezulátko, spi!
Za Tvé o bratřích naučení
svět vezme Tě zas do mučení,
a než se lidstva pouta zdrtí,
je třeba ještě velkých smrtí —
spi, Jezulátko, spi!

Jaká zvláštní, neobyčejná, vzácná poesie národní! Jak hluboce a vroucně, teskně *nábožensky* zabarvená, *náboženstvím* prosáklá a proniklá! Jak daleko jsme tu od slavného rétorického vlastenčení! Cit vlastenecký, národnostní jak je tu očistěn citem náboženským, jak je prost egoismu, pýchy a výbojnosti! Jak je tu zabrán jen do muk a utrpení a jak je v podstatě jen láska, soucit a hoře — náboženství bolesti. Čtěte si *V zemi kalichu:*

Věru, nemohla snad ani jinde povstat báj ta truchle krásná:
Kdesi v temné hloubi lesa kaplička prý stojí jasná,
kaplička prý bílá, se křížovou lodí,
Kristus Pán mši svatou denně číst tam chodí;
zvonek sám mu zvoní, vítr píseň duje,
když Pán Kristus denně sebe znovu obětuje.

Ach, vždyť nemohla ta báje jinde povstat skor,
nežli v kraji, kde se denně naděj s smrtí snoubí,
v zemi trpké, jižto tvrdý kámen hor
jako kalichem by kol dokola vroubí.

Cítíte tu bolest, to *náboženství bolesti a utrpení?* Jak jsme tu daleko od běžného patriotismu, který je nabubřelé, zpupné sobectví a vyzývavá pýcha! A ještě na něco chci tu upozorniti. Všechny tyto jmenované básně mají v sobě zalehlé utištěné echo *liberalismu*, toho mladoněmeckého liberalismu, k němuž se Neruda znal od počátku, který byl pak oklamán a jehož teskná, dusná elegie zní nyní z „Ecce homo" a z „Ukolébavky vánoční". Tedy *světový* — „kosmopolitický", jak říkali u nás — podklad — ó hrůza! — *národní poesie!* Horribile dictu, páni starovlastenci! A přece pravda, a právě proto tak hluboká *národní* poesie, že byla dříve ve *světě, v cizině* oklamána a rozplakána...

A jak čistý, obsažný je ten národnostní cit u Nerudy. Jak lidský, jak umravňující, jak *ethický*. Čtěte *Anděla strážce* (str. 7). Jaké hluboké ryzí confiteor. Lásku k lidu zachraňuje tu, jak se vyznává básník, před špatným, nectným, obojetným životem, před mravní zkázou.

Že přece nejsem skvrnitého čela,
že život nezkován meč na dvousečný,
že duše v propast zhouby nevhučela,
jen Tobě jsem, Ty anděle můj, vděčný.

Jak je to blízko humanitní filosofii Masarykově, jak blízko jejímu podstatnému a základnému ponětí: národnost, vlastenectví jsou a musí být prostředky k *lepšímu lidskému.*

Hluboce srdečně a lidsky motivována je *Láska* (str. 19) k národu jako sám podklad bytí básníkova, poslední ratio jeho bytosti.

Přežil jsem matku svou, žiju jen památce,
přežil jsem lásku svou, měl jí tak nakrátce —
všechno jsem oplakal, zase se osvěžil —
Tebe bych, národe, Tebe bych nepřežil!

Jak to jde do hloubky, jak je to *individuálně* zabarveno, jak to srostlo s nejposlednějšími kořeny bytí básníkova!

Nedivte se pak, že tak opravdový *individuálný* cit dovedl diktovat ty dvě básně, jež jsou z nejvyššího a nejsilnějšího, co máme v poesii, *Ve lví stopě* (str. 21) a *Za srdcem* (str. 17). První, neobyčejně grandiosní a sugestivní obraz husitské doby, jejího pro věky nesmazatelného dojmu v našem kraji, v naší zemi, je vrcholem knihy po stránce plastiky a sugesce umělecké; druhá myšlénkovou tíhou a hloubkou perspektivy. *Za srdcem* je variace starší Nerudovy balady *Se srdcem rekovým* z „Knih veršů". Tam podána je ryze dějově jako historická anekdota, zde jako ethický symbol, báseň po výtce historické filosofie. Jako Douglas vhodil Robertovo srdce do středu nepřátel a družina jeho byla nucena prosekat se za ním — stejně přeje si básník, aby se vedlo jeho srdci po smrti.

Já nejsem Robert král, ne Douglas, jeho rek,
však srdce moje samo ryčně letí
již napřed v plně vzešlý, ve budoucí věk
tam, kde se nejvíc shemží nepřátelé kletí —
nuž, za ním, kpředu, věrné české děti!
— — — — — — — — — —
A až je vysekáte, zas jím mršťte dál
přes věků rozhráň, za kynoucí leta
až tam, kde nepřátel nám nový vzroste val:
nám Čechům z žárných mečů věčná dána meta —
rád byl bych při vás do skonání světa!

Jaký velikolepý grandiosní koncept: být vzpruhou, ostruhou pokroku, věčně nabádajícím ostnem práce a zápasu — takový by si přál úděl básník. A jak ryze moderní individualistický pokrokový názor z toho mluví! Jako kdyby básník vyslovil, co dnes vře v duších nejlepších našich opravdově mladých lidí. Stejně jako v poslední plesné kanzoně plné hybného ohně a dechu *Jen dál* (str. 23) nechce znát klidu a odpočinku, nechce hledět do minulosti a hypnotisovati se jí, nechce zastavení rozvoje a ztrnutí.

Kde přítomnost jak dítě pozastesklá,
vše dávná sláva, byť v ní démant hrál,
je za korábem jenom brázda lesklá —
napněte lana — vzhůru plachty — dál!
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Však byť měl Čech již všechno ve svém klínu,
čeho si v nejbujnějších snech svých ždál —
to lidské moře nezná odpočinu,
Ty též ho neznej, stále měj se k činu,
dál, Národe náš drahý, věčně dál!

Vlastenecká národnostní poesie — ale jakého obzoru, jaké hloubky, jak pádná, jadrná, slehlá — nejvzácnější, nejryzejší. Před takovou vždycky klobouk dolů a až k zemi dolů.

Není nejmenší pochyby: Neruda je veliký básník a veliký duch

a ryze moderní a ryze náš přitom. K němu se musíme, my mladí, připnout, na něho musíme navázat. Ejhle, náš patron a svatý.

Chtěl bych to dokázati i po stránce umělecké, formové spíše. Jak v jádře moderní je ten verš Nerudův! Nerétorický, nebombastický, nevycpávaný, nenadívaný. Slehlý, jadrný, sporý. Jsou v něm slova, která řežou, tak sehnaný, zjizvený, zrnitý je. Člověk v základě vniterný nestaral se o chocholatá slova, o malované fráze, o duhové pěny. Ale při tom má nálady — při vší zdánlivé šedi — tak teskné a rvavé, tak kovově dusné a zadrhlé — ovzduší tak vyvoláno a takovými na pohled prostými prostředky, že je nenajdete hned tak u druhého básníka našeho. Neruda je pravý antipod pompésní a rétorické dikce Vrchlického. Machar i po této stránce je přímý jeho dědic.

Národnostní, vlastenecká poesie — jediná sbírka tohoto thematu za celý život — a ani ne celá, fragmenty, pár lístečků, deset krátkých čísel, pětadvacet stránek ve vydání p. Topičově a dobrá třetina ještě skoro nepotištěných! A jiní napsali fascikly, stastránkové břichaté fascikly. (Ovšem, vypadají také podle toho.)

Pár stráneček je té vlastenecké poesie Nerudovy. A ještě ani ty nenapsal rázem. Ve čtyřech lhůtách, v letech 1881, 1883, 1886 a 1887 vzniklo těch deset sporých čísel. Tolik lásky, tolik duše, tolik síly, tolik hloubky — a jak pomalu rostlo těch pár stráneček. A jiní v několika měsících vyrobili stastránkové fascikly! Jak to šlo těžce z duše toho drahého člověka, jak vážně mu šlo s každým slovem, jak to bylo žito.

Sporá, slehlá, zjizvená poesie.

A proto tak k smrti teskná a jímavá.

[Verse 2.]

Moderní poesie vlastenecká — nejen u nás, ale snad všude jinde také — je, až na nejvzácnější výjimky, chatrná a padělaná. Jak svěží, hluboký, jasný a pokojný — samozřejmý — byl ten cit člověku antickému a jak pokojně a samozřejmě jej vyslovil ve svém písemnictví! Vzpomeňte si jen na známá místa z Homéra nebo Sofokla. Tak teskně poctivá a prostá, tak lidsky samozřejmá a proto tak skoupá jsou tam ta místa, jež se vztahují k tomuto thematu. A srovnejte s nimi kterýkoli moderní plod vlastenecké poesie. Jaký zásadný kořenný rozdíl! Taková nepříjemná, drzá, necudná, řekl bych, *tendenčnost* leží na takové moderní poesii vlastenecké. Nabubřelé, velkohubé tirády, křečovitá, šroubovaná, pathetická dikce, udychaná a vytřeštěná exaltace, deklamace a rétorika, až je slušnějšímu člověku stydno. Tam hluboký pokojný cit, oddychující krásnou plnou a klidnou hrudí, zde rozbředlý jalový surogát, náhražka a padělek. Tam cit motivovaný ryze lidsky — teplem rodného domu, rodiny, obce, města — tichá, naivní, samozřejmá láska k rodině, příbuzným, druhům mládí, čeledi — všecko psychologicky jasné, plné, konkretní — zde abstraktní scholastika, řečnické thema, nejpříšernější a nejstudenější motivace historické, starožitnické, politické a bůhví jaké. Tam, v antice, rozumělo se lásce k vlasti jako něčemu samozřejmému, jako tomu, že dýchám a piju vzduch a slunce, jako něčemu, co by nemohlo být ani jinak — a odtud ta *plná stručnost, ta pokojná jadrnost a slehlá skoupost* — zde, v moderní době, vidíte zcela patrně, není již té primitivní živelnosti, té samozřejmé plnosti citu — a odtud ty křečovité pokusy falsátorské, to velkohubé posérství — slovem celý vědomý tendenční aparát, celá macha vyrozumovaného a vydresovaného — soi-disant nadšení. Nadšení, které bralo mnoho lekcí u historiků, archivářů, diplomatů, politiků, novinářů, akademií a škol. Nadšení umělé, jednostranné, kultivované pečlivě a pečlivě zužité, nadšení, které ví, kdy má výsknout a kdy zalkat, kdy se bít do prsou a kdy si sáhnout k srdci, kdy zuřit a lát nepříteli a kdy — udávat a pomlouvat domácí zrádce a odpadlíky — slovem takové policejně vychované a slušné nadšení.

Proto, vyznávám kajicně, je mi moderní poesie vlastenecká zboží vcelku velmi podezřelé a odporné. Vyznávám také, že k modernímu básníku vlasteneckému cítím zvláštní nechuť, snad i šosáckou nechuť, předsudečnou a nerozumnou nechuť. Vždyť přece, namítne mi snad odpůrce formálnou estetikou vzdělaný, láska v umění je vcelku indi-

ferentní. A jako nebudeš vylučovat z uměleckého zpracování city a afekty jiné: hněv, strach, děs, lásku individuálnou atd., tak nelze vyloučit také lásky vlastenecké. Bylo by to nezdůvodněné praejudicium, chorobná idiosynkrasie kosmopolitického modernisty, jak říkají Zákrejs a sl. Krásnohorská, kteří by takto nad tebou vzali důvodnou pomstu. Bon, uznávám všechno a nenapadá mi nijak, vylučovat vlastenecký cit z poesie, z umění. Ale proto nedůvěru a podezíravost svou neodkládám, naopak tím se jen ve mně stupňuje. Vidím totiž jasně, jak *obtížný, nebezpečný a problematický* je to úkol, formovat umělecky city vlastenecké. Vidím, oč obtížnější a nebezpečnější než ostatní city, afekty, ideje — právě proto, že láska k vlasti prošla rozvojem doby řadou metamorfos, že se rozvinovala a rozlišovala, stávala složitější a jemnější jako každý jiný cit, že dnes rozumíme a musíme jí rozuměti jinak, ryzeji, hlouběji, obsažněji než v dobách kultur primitivných. Uvažte dále, že láska vlastenecká je, řekl bych, *synthesa* všeho duševního vnitřního života jedincova, výslední tón a barva celé jeho personality, poměr, v jaký se staví celý jedinec jako určitý a hotový celek k jedincům jiným, k souboru jich, k jiným celkům obsažnějším. Výslednice, rozhodný určitý typ jeho osobnosti.

A dále: jsou pseudobásníci, posedlí úmyslnou tendenčně vyrozumovanou, a priori uloženou snahou *po národní typičnosti* — a tito pseudobásníci, jak jsou v jádře byzantinští scholastikové, klamou obecenstvo vlasteneckými sujety. Vlasteneckými sujety, myslí si, koupíme si lacino gloriolu národního umělce. A obecenstvo a kritika z valné části sedá na lep nebo sedala ještě donedávna u nás. Nechápalo se, že látka sama sebou nečiní básníka národním, že na př. na sl. Krásnohorské, která píše celé kilogramy vlastenecké poesie, není ani ment českosti — naopak, že je táž vlastenecká slečna přímo typický představitel některých (škaredých a špatných ovšem a také zvrhlých) způsobů *německého* nebo *francouzského* ducha, že mezi sl. Krásnohorskou a kterýmkoli lokálně-patriotickým dichterlingem desátého řádu, ať francouzským, ať německým, není žádného rozdílu — vyjma řeč, v níž píší. Tu i tam stejné neumění, stejná prázdnota a pustota ideová, táž jalovost, týž pathos, táž abstraktně blouznivá rétorika, táž frázovitá pompésnost a planost, táž směs sentimentálního citlivůstkářství a rvavého nesmiřitelného záští — methoda duševní, styl umělecký (vlastně: neumělecký), způsob nazírání a cítění — to všecko podstatná a pojmová kriteria — jsou zde i tam stejná.

Postavil bych skoro a držel tu zdánlivě paradoxní maximu: čím *národnější* umělec, tím méně bude hledati *vlastenecké* sujety. Umělec opravdu v podstatě a jádře svém národní bude se vůbec málo znepokojovat vlasteneckými látkami i celým tím byzantinismem národního umění. Umělec opravdový tvoří ze sebe, nutně, fatalistickou logikou z vnitřní své plnosti. Sebe chce podat a ani nechce snad, ale musí podat. A všecko ostatní je rafinovaná scholastika a matenice. Rozumí se samo sebou, že nespadl s nebe, nýbrž že je zapjat a sepjat do světa, v němž všecko spolu souvisí. A tak buďte jisti, že on také je pevně vklíněn ve svůj národ, že tisíce vztahů vede od něho k jeho krajanům, že vyslovuje určitou hranu a určitou hlať národní psychy, že je svou silnější, typičtější, vykrystalisovanější duší dovršeným představitelem tisíce slabších duší, jimž jest ideálným schematem. Pravý umělec nebude se *starat* o látku národní a dokonce již ne vlasteneckou. Nebude jí *hledat* — ovšem *nezamítne jí*, přijde-li sama sebou, tvůrčí logikou a z ní. Pravý umělec ví, že nazírá a cítí svět a život svým individuálným — a tím samým již i typickým — způsobem. Ví, že na *každý* předmět musí vtisknout ráz své duše — signum indelebile — že každou látku musí roztavit, ohníst, přetvořit a přerodit a že jeho vítězství je tím sytější, čím odbojnější a tužší byl předmět a byla látka. Pravý umělec ví, že způsob tohoto zpracování nemůže být ani jiný než národní, poněvadž on je z národa, poněvadž národnost je styl a methoda duše a ne nálepka s malovaným národním ornamentem. Pravý umělec bude v těchto věcech pokojný a tichý. Národnost nebude mu něco, co lze uměle vykombinovat, vysedět, vysoukat, vyklamat a vylhat . . . národnost bude mu předně vážnost, opravdovost, poctivost lidská a umělecká — conditio sine qua non — podmínky, bez nichž národnost nelze pojat a myslit.

Cit vlastenecký prošel rozvojem a rozvoj ten činí tak nesnadnou dnes skutečnou, opravdovou *poesii* vlasteneckou — poesii slehlou,

zrnitou, jadrnou. Myslím, že lze rozvoj ten přibližně naznačit větou: vlastenecký cit stal se dnes poznáním, prací, činností. Ze sféry živelného a bezvědomého přešel ve sféru reflexe a intelektu. Pravý vlastenec nemluví, nedeklamuje o lásce k vlasti, pravý vlastenec vlasti prospívá celým životem, celým svým já. Člověk vlastenec řídí se v práci té ovšem, jako musí každý, rozumem. Spoléhá ovšem na cit, ale cit je právě jádro člověka, černá prsť, v níž stojí. A cit se neodkrývá, jako se neodkrývá prsť, poněvadž jinak povadne strom. O cit jsme opřeni ovšem celým svým životem, ale cit je nehybný, má být nehybný, má-li býti podkladem života. A zde vězí náš problém. City vlastenecké staly se již dávno úkoly rozumovými, vědomými a jasnými povinnostmi. Lidí, kteří by dovedli a mohli řídit život svůj jen citem, je málo, jsou to nejvzácnější výjimky: *rození mystikové.* Jen ti dovedou snad v citu najít direktivu a plán života. U jiných však byla by to hazardnost: cit, který se rozleje do větru, kterým se hýbe, který má označovat směr cesty, vyvětrá a rozprchne se. Pravý, ryzí, hluboký cit je již vzácné koření, což teprve cit jasný, vysoký, jasnovidný, který by dovedl vésti a říditi rozum, který by byl stálý, neměnný, habituální stav mysli! Ten je nejřidší výjimka a odvolávat se na něj, činit z něho předpis a pravidlo života, jak činí naši t. zv. vlasteneční básníci a novináři, je manévr venkoncem hazardní. Povinnosti vlastenecké a národní musejí býti složeny na pevnějším podkladě, musejí býti rozumově podepřeny, uvědoměny, pochopeny. Stavět na cit u valné většiny neposvěcených je rozhodně pochybená manipulace: vede přímo k frázovitému deklamátorství. A jak by ne? Největší většina je neschopna trvalého povznesení citového, a poněvadž se od ní přesto žádá, je nucena, přímo vedena a sváděna k tomu, aby je vylhávala, nahrazovala surogáty: frázovitostí, slovy, zaříkadly.

Antická vlast byla *nepoměrně menší* než vlast moderní. Tam vlastenectví mohlo býti citově zachycenější, mohlo kořeny obejmouti celou půdu, poněvadž byla úzká. Antický řecký občan znal osobně skoro všecky své občany-vlastence, žil s nimi se všemi, rostl s nimi, hrál si s nimi jako dítě, bojoval jako muž . . . zde vlastenectví mohlo být a

bylo skutečně jednotné, prosté, hotové a stručné concretum. Jinak je v dnešní říši spletitosti. Zde stává se nutně v mnohém rozumovým abstraktem. Je pravda, konkretní citový podklad je stále základem, ale vězí hluboko ve tmách a sestoupiti k němu dáno je jen nejřidším výjimkám — rozeným mystikům vlasteneckým — nebo alespoň lidem, kteří mají své chvíle mysticismu. *Neruda* byl z nich, opravdový básník vlastenecký, básník prostý, hutný, slehlý — básník jadrný, grandiosní a samozřejmý. Jen vlastenecký mystik mohl napsati *Matku sedmibolestnou* (str. 9 a n.), *Ecce homo* (str. 11), *V zemi kalichu* (str. 13 a n.), *Anděla strážce* (str. 7) — básně, které stojí vesměs na zapáleném náboženském citu, v nichž osud vlasti pojat a vysloven je analogiemi křesťanskými, utrpením Kristovým a Bohorodice, ethikou křesťanskou. Poslední základ poesie této je příbuzný polskému mesianismu, třeba vyslovení bylo jiné, hutnější, těžší, specificky nerudovské. Stručná, hluboká, těžká poesie s těžkou smuteční draperií lapidární dikce, která parafrazuje i text církevní:

Sám kámen zřím, jak kameníte spolu,
má duše trne, ret můj sotva dýše,
třesoucí ruka k vašim nohám píše:
„Vy všichni, kteříž božím světem jdete,
krok zastavte svůj a sem pohledněte,
zda jesti bol, jenž tomu roven bolu!“ Str. 10.

Jaká dusná, zalklá, kamenitá, řekl bych, je báseň *V zemi kalichu!*

Bože, cos nasil trpkosti do této naší země!
Ztrpklý je širý ten náš kraj, ztrpklé je všechno plémě,
trpce lid žije v palácích, trpko se dýše v chýši,
trpka je naše ornice, trpké je víno v číši.
Trpká je sláva po otcích, přetrpké vzpomínání,
trpká je naděj v budoucnost, že až se hlava sklání,
trpce zní píseň národa, trpce vše slovo naše,
trpké jsou kletby z našich úst, trpké i otčenáše. Str. 13.

Jak prosto vší fráze, jak slehlé a jadrné, jak zalité hořem a steskem! Jako dlouhé obtížné brázdy na kamenitém poli vlekou se ty verše plahočivé a dusné jako odříkání a oběť.

V *Ukolébavce vánoční* (str. 15) cítíte, jak zalehl vzdáleným echem mladoněmecký liberalismus, jímž Neruda podbarvoval rád své náboženské sujety:

Spi, Jezulátko, spi!
Zas chudých lidí chudé dítě
jen do jesliček uloží Tě —
ach, kolikrát už lidstvu dáno
a Jidáši vždy zaprodáno,
spi, Jezulátko, spi! Str. 15.

V *Ecco homo* vyslovil srdceryvně zklamání z tohoto mladého liberalismu humanistického, jejž první u nás ve své době držel a hájil:

Jen málo jar a let jsem padesáte.
Má mysl letí zpět ku mládí době svaté,
kdy ideálů strom byl bujným květem bílý;
já věřil, každý národ s svobodou že myslí stejně,
kdo zpívá hlasně k ní, že zpívá k ní i tejně,
že celé lidstvo k jednomu již kráčí cíli
a dávno srdcem k bratrství se shodlo.
Ej — cítím podnes, jak to v prsou bodlo,
a cítím podnes kamenitou tíži bolu,
když poprv vítr skutečnosti ledné
ve větvích zahvizd' svoje sloky bědné,
a květy prchaly jak žhavé slzy dolů! Str. 12.

Jak v jádře náboženské a ethické je pojetí Nerudovy lásky k vlasti, ukazuje však nejlépe *Anděl strážce*, číslo v základě blízce spřízněné s Masarykovou theorií humanitní a podepisující ji. Básník děkuje tu svému andělu strážci, „svaté lásce k vlasti", že chránila jej před — mravní úhonou. Jak v jádře humanitní pojetí lásky k vlasti! Ona je tu — pro lepší lidské. Jí konkretně realisuje se abstraktní humanitní ideál, ona je prostředkem k lidské dokonalosti, k růstu ryze mravnímu, ethickému.

Že přece nejsem skvrnitého čela,
že život nezkován meč na dvousečný,
že duše v propast zhouby nevhučela,
jen Tobě jsem, Ty anděle můj, vděčný.

To je pojetí lásky k vlasti, s jakým jsme se ještě neshledali u našich patriotů. Tak ryzí a myšlenkově plné a syté, tak duchové a pokrokové, že si je píšeme na štít proti našemu starovlasteneckému slovíčkářství.

A jaká hluboká pokrokovost a modernost všude v této knize Nerudově! Jaká nezvyklá, nová, neznámá poesie vlastenecká, jaké jsme dosud neslyšeli.

Slyšte, jak v *Lásce* (str. 19) s milou a dojemnou fatalistickou nonchalancí motivuje lidovým textem slovenským lásku k národu:

Srdce to lidské — ach, bože, prebože —
za zlobu móže snad, za lásku nemóže!

jak prostě, samozřejmě, *netendenčně a positivně* (jako lásku k utištěným) — tak psychologicky teple, hluboce a pokojně — ji tu pojímá:

Nejsi, jak říkají, zvětřilý v chudobě,
na prsou matky své slýchal jsem o Tobě:
tlouklo tak měkounce srdce to mateří,
ptačí jak srdéčko ustlané do peří.
Nejsi, jak říkají, zlotřilý v porobě,
v očích své matičky čítal jsem o Tobě:
povídka dojemná o zlatém člověku,
jehož bůh zachovej od věků do věků!

Jak cele a individualisticky, jako kořenu svého života, jako citu hluboce jedinečnému jí rozumí na konci téže básně:

Přežil jsem matku svou, žiju jen památce,
přežil jsem lásku svou, měl jí tak nakrátce —
všechno jsem oplakal, zase se osvěžil —
Tebe bych, národe, Tebe bych nepřežil!

Tomu člověku nebyla láska k národu pózou ani thematem deklamace — jemu to bylo skutečné citové concretum — jemu šlo při tom do tuhého. Odtud ta pevná a stručná prostota, ta jadrná hotovost a skoupost, s jakou vyslovuje svůj cit. Ejhle, vlastenecká *poesie* — skutečná poesie!

Všimněte si dále té ryze moderní realistické ideje stálého rozvoje a pokroku, jak plně, vědomě ji vyslovuje Neruda. Ani stopy po ztrnulém starovlasteneckém historismu. Naopak: vědomé překonání jeho. Čtěte poslední báseň *Jen dál* (str. 23).

Jen dál! Čas nový nové chce mít činy,
den nový vzešel k nové práci nám,
jeť sláva otcův krásný šperk pro syny —
však kdo chceš ctěn být, dobuď cti si sám!
Kde přítomnost, jak dítě pozastesklá,
vše dávná sláva, byť v ní démant hrál,
je za korábem jenom brázda lesklá —
napněte lana — vzhůru plachty — dál! Str. 24.

Slyšíte to zřejmé odmítnutí všeho historismu. A více. Slyšte konec básně:

Však byť měl Čech již všechno ve svém klínu,
čeho si v nejbujnějších snech svých ždál —
to lidské moře nezná odpočinu,
Ty též ho neznej, stále měj se k činu,
dál, Národe náš drahý, věčně dál! Str. 25.

Věčný pokrok, věčný rozvoj — a motivovaný ryze lidsky — bez vlasteneckého utilitarismu — jako imanentní zákon života.

A téže ideji věnováno nejlepší číslo knihy, jedna z nejhlubších básní, jež znám: *Za srdcem!* (Str. 17). Básník hází své srdce jako kdysi rek Douglas skřínku se srdcem Robertovým daleko, do středu nepřátel, daleko v budoucnost, „přes věků rozhráň, za kynoucí leta", aby je národ jeho vysekal z nepřátel — chce být tak železem a ostruhou věčného rozvoje.

A až je vysekáte, zas jím mršťte dál
přes věků rozhráň, za kynoucí leta
až tam, kde nepřátel nám nový vzroste val:
nám Čechům z žárných mečů věčná dána meta —
rád byl bych při vás do skonání světa! Str. 18.

Čtěte v prvním čísle „*Moje barva červená a bílá*" (str. 5), jak vyslovuje ideu soutěže světové:

A pakli lidstvo po zemi se hlubným mořem vlní,
Čech bílý, rudý korál buď, jenž moře vzdorně plní;
a pakli lidstvo výší se jak alpstvo nad tou zemí,
Čech buď Mont blanc a Mont rosa a zvýšen nade všemi;
a pakli lidstvo podobá se nebes hvězdné tváři,
Čech buď v ní bílou jitřenkou a rudým Marsem záři! —

a konečný cíl našich zápasů:

Leť vzhůru, prapore náš mléčně bílý,
Přemyslův orle plný vzdušné síly —
pod tebou květ se rozlož krásou tklivý:
jak bílý bůh to národ spravedlivý!

Ejhle, vlastenecká poesie, ale jak vysoká, ryzí duchová, jak jadrná a těžká, jak grandiosní, a jak pokroková a moderní. Před tou klobouk

dolů! Té budeme vždycky rozumět, ta nám bude vždycky drahá a blízká.

Hluboký, opravdový cit neplýtvá rád slovy. Jak to ověřuje tato knížka Nerudova! Člověk, který miloval tolik svůj lid a svou vlast, který byl jimi napojen a prosáklý do kořenů svého bytí — ten člověk nechal po sobě jen jedinou knížku vlastenecké poesie — několik lístků — deset krátkých básní všeho všudy, Zpěvy páteční. Deset básní a ty ještě vznikaly pomalu, rostly zvolna, celá léta. Deset těchto básní datuje se ze čtyř let: 1881, 1883, 1886, 1887. A jiní za rok napsali břichaté fascikle . . . Jak to dojímá pak těch několik málo lístků!

Ano, skoupá, slehlá, těžká, od základu duše poctivá poesie! Neplýtvá slovy, ale kde je vysloví, cítíte za nimi tlak a tíseň celých roků a celého věku. Dusná, těžká, samý citový var je tato poesie i tam, kde jen popisuje (obě barvy na str. 5). Cítíte — to není rétorická tiráda, to není deklamace — zde to opravdu „krví plíhá", jak praví sám Neruda. A jen tak také — touto sevřenou hutnou dikcí — mohl stvořit Neruda na tak staré a vymrskané thema, jako je představa lvího národa, báseň tak umělecky a náladově grandiosní, jako je *Ve lví stopě* (str. 21), která je po ryze plastické a výrazové stránce vrchol knihy. Báseň jako z kovu litá, kde každé slovo duní. Představte si, co by z toho thematu udělal některý náš běžný rétorický veršovec nebo veršovnice — a uvidíte, jaký veliký umělec (i v ryze odborném významu slova) byl Neruda.

Ilustrace páně Olivovy k Zpěvům pátečním se mi nelíbí. Chápu, že je to velice nesnadný problém ilustrovat poesii tak ideovou, jako je Nerudova; vím také, že bývá velice řídká shoda charakteru autorova s charakterem ilustrátorovým a že bez takové shody nemají ilustrace ceny. Ale proč probůh všecko ilustrovat? Pan Oliva v theorii, jak vidím z doslovu, ilustrační umění dosti dobře chápe, ale v praxi to dopadlo špatně. V doslově píše, že své kresby „pokládá za jakýsi hudební průvod, jímž chce čtenáře naladiti k mistrovým básním a nikoli ilustrovati jich obsah" — ve skutečnosti však nepodal většinou nic jiného, než pouze ilustraci obsahu. Skoro všechny obrazy znázorňují situaci, episodu, děj z básně. A kde šel, nebo chtěl jít *za báseň*, dopadlo to teprve nešťastně. Ale ani obsah není dobře podáván. Tak na př. v ilustraci k básni *Za srdcem* je namalován chumel rukou a uprostřed — *prapor s vyšitým srdcem*. To až políčkuje jemnějšího čtenáře. Je to tak *nenerudovské*, tak *protinerudovské*. Srdce, o němž se v básni mluví, je docela reálné srdce, zcela reálné srdce předpokládá již legendární úvod a podklad básně. (V starší versi této legendy „Se srdcem rekovým" v Knihách veršů mluví se o skřínce se srdcem královým). Zcela reálné srdce — žádný vyšitý symbol na prapoře! Takovými ilustracemi se *změlčuje* čtenář, pravý charakter básníka se mu *zatemňuje*. Ilustrace p. Olivy jsou i jinde skoro podle toho. Tak jsou protinerudovské také ty nestvůrné revoluční flinty, které si zasloužily již dávno pokoje v museích, a všecky ty narážky na rok 1848 a revoluční romantiku. Neruda je pokrokový, moderní, realistický duch od kosti a jen znešvařuje se a zatemňuje takovými titěrnými fislifanci. Jak soudil o revolučním hračkářství r. 1848, může přece každý poznat ze známé malostranské povídky. Zato tam, kde p. Oliva měl jíti po stopách básníkova čistého a hlubokého citu, minul se úplně svým úkolem. Mám na mysli hlavně tváře jeho figur, neobyčejně tupé, pusté, zoufale hrubé.

A přece žije v Čechách básník-kreslíř, který by byl hoden ilustrovati Zpěvy páteční a který by byl, doufám, Nerudovi stačil. Básník-kreslíř, jejž celá činnost přímo předurčovala k Pátečním zpěvům, básník hluboké náboženské noty, básník ryzí zpívající linie, těžké smuteční draperie. Míním Felixe Jeneweina. Pak by se mohlo zrodit umělecké dílo jednotné slovem i obrazem. Takto je však ilustrátorství něco venkoncem mělkého a povrchního — něco jako novinářství v literatuře.

Karel Hlaváček: Pozdě k ránu

Jaké kritické, reflektivné, vypočítavé a sebevědomě zvážené plemeno, to plemeno dnešních moderních poetů! A jak rozdílné od plemene starého! Jaké to byly tenkrát homérické, pokojné a sladké časy! Přišel takový mladý polobůh do literatury . . . ne, nepřišel . . . vběhl prudce, plně . . . vletěl jako býk s horkým dechem a zapálenýma zornicema. Ano, jako mladý býk. Tak slepě, pudově, bezvědomě . . . tak plně a sytě, ale také tak roztomile naivně, přihlouple, nemotorně, netesaně. Nevěděl, co vlastně v literatuře chce, nevěděl, co přináší — a nesl, věřte mi, řádný fascikl o kolika stech stránkách — věděl jen, že v něm něco bije, něco se zvedá jako kladivo, něco vře, pracuje, napíná se, že to musí ven, nemá-li se zalknout a zadusit. Takový živelný přírodní zjev. Taková sopka, pod níž se vařily celé kotle krevního sytého chtění, cítění a umění. A také tak bezvědomý, také tak fatalisticky hluboký a temný . . . právě jako silný, sytý a plný.

Přišel tedy takový mladý Herkules, silný jako skála a sladký a naivní přitom jako dítě, přišel mladý polobůh a rek, přišel a nesl svou první kořist . . . a byla, věřte, důkladná, div se pod ní neprohýbal. *Ale co přinesl, s čím přicházel* — to nevědělo to sladké dítě. Taková božská naivnost byla.

Jaké to byly tenkrát blažené časy pro hamižné obchodnické plemeno kritické! Vyschlá slídivá ta havěť čekala již u bran města nebo arény, kudy měl projít rek. Jaké to byly obchody tenkrát! Tolik reků šlo a s takovou kořistí! Jak se tu dobroznalecky pohodlně, rozkošně, sybaritsky zkoumalo, ohledávalo, měřilo, vážilo, klasifikovalo! Na nějakém tom kvintlíku přirozeně nesešlo tam, kde byly zlata hroudy a drahého kamení vozy, v té trojblažené pohádkové době. Provozovalo se tenkrát tak ležérně, roztomile nedbale a nonchalantně to celnické řemeslo. Tak bez kontroly bylo tenkrát. Zalezlo-li třeba něco za nehty, nezáleželo zrovna na tom.

Trojblažené časy, bohů nesmrtelných sličné dary, kde teď jste? Země vás pohltila, tma pojedla nenasytná, a stopy ni po vás vůkol! . . . Zlé časy přišly na skrčené, tupolebé, mastnovlasé a slídné plemeno celnické. Ubohá zvěř! Nestojí již pyšně s plným, sádlem obtíženým, důstojným břichem u bran jako velebná modla, před kterou klaní se všichni, kdož jdou mimo, ať večer, ať ráno, ať starci, ať děti. Tatam úcta, klid, rozkoš, radost, pohodlí a svévole! . . . Časy se obrátily. Vidíte je dnes, ty vychrtlé hyeny, jak nečekají již ani ve branách, nýbrž daleko do krajiny plíží se naproti rekům kořistí obtíženým. A jak zuboženě vypadají! A jak se plíží krajinou, po břichu vlekou, za každým křovím se schovávají. A jak čenichají na míle cesty reky-drakobijce . . . a jak se krčí před nimi, jaké zdvořilé vybrané konversaci se naučily ty mlčelivé pompósní modly ze bran!

A přicházejí reci, bohatýři, polobozi — ale jak jinak vypadají, než tehdy v tom pohádkovém věku. Elegantní šviháci v lakýrkách jdou důstojným, rozšafným, vypočítavým krokem. Ani je nenapadne udýchat se, uhnat se . . . Taková nemožná, nesmyslná romantika, takový přežitek barbarských dob! Jdou tedy střízlivě a rozšafně jako lidé, kteří vědí, že dojdou, a že mohou dojít dřív nebo později, — vždyť jsou očekáváni, jsou vítáni! Lid se tísní na foru a věnci kývá z daleka.

A hrnou se celníci a odhadci k rekům . . . deset na každého . . . a prosí a zapřísahají, hladu a rodiny se dovolávají, o účtech nezaplacených cosi skuhrají . . . prosí a zapřísahají reky, aby jim dovolili nést kořist, vyvolávat hlasitě s vřeskem fanfár její cenu, lesk, barvu, vůni . . . všecko, co jest, byla a bude . . . všecko, co z ní za sta a tisíce let se stane, v kterých chrámech bude viset. Ale reci jsou kamenného srdce, neulitují se plemene zbídačelého. *Nepotřebují kritiků. Vědí sami velmi dobře, co nesou. A dovedou to říci sami obecenstvu nahlas, rozumně, bystře, neomylně.* A tak vidíte, jak zle se osopují na dotěrné celníky,

odhadce, vykřikovače a nosiče kritické, jak mnohý hněvivě pozvedá ruku k ráně. A skučíc a skuhrajíc odplazí se ubohá kritická hyena s místa hanby a bití, ale obecenstvo, které vidí, tleská do rukou a směje se kritické hyeně ploskolebé a volá: Dobře ti, hyeno dotěrná, škůdče a parasite, člověče přebytečný a neužitečný v literárním životě!

Napadla mne tato žalostná parabola, když jsem otevřel knížku p. Hlaváčkovu. Knížka debutanta, první kořist jeho, necelých pětačtyřicet stráneček drobného formátu — ale ani té kořisti nedopřeje autor kritikovi. Vyloží v úvodním čísle *Pozdě k ránu* velice bystře a obšírně, co chtěl, jak pracoval, jaký má charakter, jaký styl — zkrátka: celé tajemství svého uměleckého *já* — a kritik je vlastně tedy zbytečný. Autor nahlíží velmi kriticky do svého nitra, odhaduje si je, vykládá je; — ty, vykladači z profese, zastyď se a táhni stranou. Nezbyla pro tebe vlastně již žádná práce . . .

Slyšte, jak vykládá sám autor svůj umělecký terén, methodu své práce, svou psychologickou a literární činnost.

„Třel jsem nejdelikátnější nuance barev, vodil svou ruku k nejsubtilnějším tahům, zkoušel harmonie nejhlubších mollových akordů a komponoval v nejnebezpečnějších klíčích a předznamenáních, než jsem přikročil k realisaci svojích visí. Chytit vše sublimné, tajemné, anemické a bázlivé v *delikátní mystifikaci, v ironii a v hřejivou intimitu* — rozšlehnout v několika příbuzných duších krátkou modlitbu mága, tu vzácnou a tajemnou náladu zakletou ve dvě slova: *pozdě k ránu* — to jest má domaina, mé raison d'être."

A v první básni táž skoro parafráze veršem:

Hráč náruživý zádumčivých, zešeřelých nálad,
chci míti divné kouzlo starých, ironických balad.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Mé melodie chtějí míti smutek všeho toho,
co rostlo, vykvetlo a zrálo marně, pro nikoho.

Pan Hlaváček je tedy básník sebeanalytický a reflektivný. Ví, co chce, i ví, co je. Jeho charakteristika není právě nepřesná a nesprávná. Ty prvky, jež vypočítává jako konstitutivné své duši: anemie, bázlivost, plachost, zešeřelost — antikvovanost, ironičnost, sentimentalitu a mystifikaci — ty opravdu najde čtenář v této knize. Kdyby byl úkol kritika skutečně jen konstatovat methodu, chemickou složitost duše básníkovy — nebo parafrázovat deskriptivní sílu a zvláštnost jeho náladových tónů — — kdyby byla kritika jen *pasivnou* — byl by můj úkol skončen a mohl bych jít dál. Ale kritika je po mém soudu trochu více — jest a musí být vpravdě *tvůrčí a činnou*. A proto odvažuji se následujících poznámek.

Mystifikace! Všimli jste si toho slova z úvodu p. Hlaváčkova? Mne přímo bodlo do očí. Dvakrát červenou tužkou (jsem starší pán a v mnohém kritický a lidský šosák a užívám při svém métier obmezeneckých instrumentů) jsem je podtrhl. Nejdříve mne mrzelo, že se autor k tomu přiznává. Což je toho potřebí? Což myslí, že jsem (s odpuštěním) takový hlupák, že bych nepoznal na př. v básních jako *Podmořské pralesy se ani nezachvěly* (str. 9), *Za noci březnové* (str. 11), *Ironie* (str. 12), *Anemie* (str. 13), v *Smutném večeru* (str. 25), v *Záhadě* (str. 28), v *Subtilnosti smutku* (str. 31 a n.), v *Upíru* (str. 40) a hlavně v *Rozkvetlém smíchu* (str. 42) mystifikaci, a sice často ne „delikátní", nýbrž velmi krutou mystifikaci? Ale utišil jsem se brzy. Autorova upřímnost mne dojala. Není to s ním tak zlé, když se k mystifikaci zná. Praví mystifikátoři — a jsou jich v literatuře stáda a stáda — jsou ti, kteří se k tomu neznají, kteří naopak se dušují poctivostí, pravdivostí a vším možným. Mystifikace! Kdo nemystifikuje dnes v literatuře? Ruku na srdce! Kdo nehraje, nelíčí se, nepřetvařuje?

A tak je mi vlastně milé, že se p. Hlaváček k mystifikaci zná. Ale řeknu mu hned také, že mystifikovat ještě *nedovede*, že ani v těch číslech, kde mystifikovat *chtěl*, se mu to nepovedlo všude . . . nedovedl dodržet masku, spletl si koncept . . . a tak mu proklouzly sem tam strofy opravdu jímavé, které jdou z bídy srdce a duše, ze stesku nebo

chabosti vlastního necelého zmrzačeného *já*, strofy čisté, ryzí a náladové. Ale jen strofy. Zato jindy jsou to celé básně jako *Impromptu* (str. 10), *Dva hlasy* (str. 24) s tajemnou, prostou a silnou melancholií:

Dnes dvorce ani po klekání nezavřeli —
dva smutné dvorce na samotách propadlých —
dva hlasy se tam o cos hádaly a přely
při rudých stínech pochodní za vodou vzdálených. —

praerafaelisticky křehké a s idealistickou bělí stylisované *Měl něhu jejich kroků* . . . (str. 29). Nejvíce mne však překvapila *Modlitba* (str. 30). Zde není fioritur, zde není ornamentů. Nahé studené zdi, ale cítíte, že to odpovídá nitru básníka, že mu zde šlo doopravdy. Cit byl tak silný, že básník — který jindy rád koketuje timbrem a reliefem svých veršů — zapomněl vůbec rýmovat.

O Bože tichý, mlčelivý, silný,
Ty, jehož tuším všady pustou tmou,
k mé duši smutkem třesoucí se přilni
a uvaž nekonečnou bídu mou.

Ejhle, mystifikace se zde básníku úplně vykouřila z hlavy! Bude dobře, když jí bude p. Hlaváček vůbec odvykat. Je melodický, úzký, tichý člověk, melancholický sensitiv, který hraje na tenkých strunách . . . a zde se mystifikace snadno prozrazuje a poznává. A i kdyby to ne: mystifikace v umění nemůže platit a neplatí. Neplatí ani těm, kdo jí podléhají bezděčně, kdo nechtíce navlékají masku, poněvadž nedovedou podat sebe, nedovedou se postavit k svému problému esencielnímu . . . Jak pak u těch, kdo mystifikaci vědomě hledají! Z mystifikace dělat cíl umělecký, jest venkoncem pochybené a malicherné. K tomu není třeba umění, poněvadž o to dostatečně se stará . . . *neumění, slabost, mdloba umělecká.* Až to nahlédne p. Hlaváček, pustí z hlavy paradoxa mystifikační sám sebou. Já alespoň myslím, že v přítomné knize p. Hlaváček ani mystifikovat nechtěl — mystifikace přišla sama sebou, jako přichází každému umělci — neumělec chce uvádět v úžas a proto vymýšlí baroknosti, — ale nevymýšlí ani, přesně mluveno, ony dostavují se samy každé slabé ruce, jež neumí vést a držet silnou, pevnou, pravdivou linii. Pan Hlaváček psal mystifikující básně sám sebou . . . *jeho prvního* obelhalo jeho umění slabé a mdlé ještě . . . a on teprve *ex post*, když byl pročetl a srovnal svou knížečku a když se teprve zhrozil v jasnější chvíli kritické svých barokních póz a zmatených chaotických percepcí a obrazů . . . teprve pak *ex post* učinil z *hříchu zásluhu*, z *nouze ctnost*, z osudného a nutného dobrovolné a úmyslně chtěné . . . a teprve pak psal svůj program: mystifikace! Tedy pro příště uvaž laskavě p. Hlaváček, že dříve, než bude chtět mystifikovat jiné, nesmí podléhat mystifikaci sám. Ale jak si vyjasní tento puntík, vyléčí se, myslím, vůbec z mystifikování . . . nebude chtět mystifikovat již pak, doufám, ani jiné, poněvadž dojde k bráně a základu umění, jež je předem vážnost, hloubka, opravdovost . . . tajemná záhadnost vlastního svého problému.

Jiný puntík, který není sice v programu, ale nicméně je v knize: *šablonovitost.* Také věc, kterou musí básník překonat. Čtěte třeba báseň *Přišla* . . . (str. 21). Řada pomyslů, představ, obrazů vymrskaných a vyssátých již dokonale. Umírání chorobného, dědičně zatíženého potomka staré rodiny. Thema katexochen dekadentní, skoro symbol a typ dekadence. Zde není již nic nového, všechno šablona a otřelé schema, laciná dekorace, kterou dnes si může každý koupit za nepatrný peníz. Šablona a schema dekadentní o nic horší a lepší, než šablony a schemata romantické, realistické, naturalistické. A takových laciných vignet, nálepek, běžných figur a mask dost se hemží v knize p. Hlaváčkově.

Čtěte:

představy zlekaně bloudí již nesřetězeny,
s rukama bojácně vystrčenýma,

v zmateném šepotu utíkajících slepců,
jež nechala pomocná ruka v kritické chvíli
naprostřed cesty, by sama ve strachu prchla . . . Str. 23.

Není to čirý Maeterlinck? Doslovná skoro parafráze. Jako zase rokoková nálada v číslech *Za noci březnové*, v *Sonetu* (str. 14), v *Ironii* — ta směs sentimentality i ironie — je verlainovská, blízká hlavně jeho *Fêtes galantes*. A dokonce již vampyrismus z *Upíra* (39) je satanicko-dekadentistický *locus communis* bez zvláštní reliefní noty, bez vlastní individuality básníkovy.

Byla by to nepříjemná věc, kdyby i mladé umění mělo ztrnouti v šablonovitých schematech. Celé řady obrazů, nálad, stylových point a myšlénkových i technických fines jsou již obecným majetkem všech mladých veršovců. Neštěstí je v tom, že objev, jejž jeden učiní, vyssávají, vulgarisují a tím zabíjejí hned ostatní . . . Zvláštní zjev, že směr, který hlásal individualismus programově, přibližuje se de facto v praxi nejvíce staré cechové škole, jež, zdálo se nám, je v moderní době nadobro překonána a nemožná.

Šablonovitost tato má svůj kořen ve *filologickém* nazírání na umění. Umění, poesie stává se tak nutně dekorační garderobou, slovními a obrazovými kostymy. Umění, které se odvrací od charakterové plnosti a jednotnosti, od ideového pojímání a nazírání, nutně klesá na pouhou *virtuositu*. A to jest, zdá se mi, Achillova pata mladého našeho umění. *Náladová deskriptivní virtuosnost*, úzká virtuosnost — ale ne umění. Ve virtuositě je ten materialismus a ten diletantismus, který zabíjí umění.

V umění nestačí malovat pasivně náladu za náladou, nestačí vyvolávat jejich vlažnou, měkkou, šerou hru. Dnes po takové řadě deskriptivných básníků náladových není k tomu mnoho třeba. Takovýto náladový formalismus zvrhuje se — jak v přítomné knížce ukazují zejména pregnantně prozaická čísla jako *Má Ithaka* (str. 15), *Byla zakoupena Medicejskými* (str. 17), *Pseudojaponerie* (str. 19) a j. — v pouhopouhou dekoraci, v čirou honbu za raritami antikvářskými a musejními, za technickými detaily a termíny, jež pro třetího člověka, pro čtenáře, jsou pouhou suchou a střízlivou nomenklaturou, něčím jako odborný katalog musejní. K těmto koncům přirozeně dochází snaha pouhé formálné náladovosti. Básník chce podati náladu po výtce vzácnou, subtilní a rafinovanou — poněvadž jiné, běžnější, všednější, skromnější a obecnější zdají se mu být již vyčerpány — chce, pokud možno, diferencovat a odstínovat, a poněvadž je velmi těžko diferencovat a odstínovat běžné dojmy a emoce, utíká se k raritám a kuriositám, snáší do své básně kdejaký technický odlehlý detail, kdejakou exotickou zvláštnost. Myslí, že tak pracuje jak možno nejsugestivněji. V tom je však sebeklam, iluse. Ta zvláštní námaha a obtíž, ta přílišná rozumová práce, jakou vyčítá a uhaduje ihned čtenář, brání sugesci, působí suchou a střízlivou únavu.

Neodsuzuju ve všem tyto deskriptivně archeologické a dekorativné básně prózou p. Hlaváčkovy, uznávám v mnohém jejich reliefnost, virtuosní technické labužnictví, bystrou a vtipnou hravost štětce . . . ale to všecko mi nestačí. Snad by bylo jinak, kdyby tato krátká intermezza dostala *ideovou perspektivu*, kdyby byla vtělena a učleněna v *objektivnou nějakou stavbu uměleckou* . . . v *román* na příklad. Zde by dostala psychologickou motivaci, byla by objektivně zdůvodněna, mohla by být kontrolována jednotnou personací reka a figury. Ale takto působí dojmem bizarní episody vyrvané z neznámého celku. Tak bez motivace, bez znalosti psychického subjektu, bez genetické souvislosti jsou nám podávána. Pan Hlaváček jde tu po stopách některých prací Gautierových a Flaubertových, ale ať nezapomíná, že i ryze deskriptivné a archeologické partie v *Salammbô* nebo *Pokušení sv. Antonína* mají svůj ideový smysl, svou symbolickou plánovou hodnotu v těchto dílech misantropického ilusionismu a nihilistického podvodu barevnou, pestrou, rozehranou Mayou života.

To, myslím, je podstatný nedostatek této moderní subjektivně náladové a deskriptivné poesie. Dekorace nelze věšet na suché hole, dekorace žádají *architekturu*. Této ideové, plánové architektuře, tomuto *objektivnému kamennému podkladu a pozadí* se tito poeti vyhýbají. Zůstávají náladovými virtuosy. Provádějí více méně podařené žonglérské kousky, ale vždy jen kousky . . . vždy jen intermezza . . .

fragmenty . . . zlomky. Usnadňují si příliš svůj úkol. Myslí-li to s uměním opravdu vážně a opravdově, budou musit, myslím, jít k *genrům objektivným*, k *dramatu* a *románu* a zde celý jich tuhý nepoddajný kamenný materiál prohřát, rozsvítit, učlenit, vnitřní subjektivnou methodou zpracovat . . . vystavět z něho jednotnou logikou stylovou stavbu . . . dříve než budou moci pokrývat její stěny subtilními filigrány svých deskripcí a evokací.

Do té doby mají knihy jako přítomná sbírka p. Hlaváčkova, již kladu ostatně přes všecky námitky výše než zboží starého stylu, význam a cenu náběhů a pokusův.

Eliška Krásnohorská: Rozpomínky

Kniha poesie — ne, řečnění a povídání, z půli vlasteneckého — ne, vlastenčícího, z půli intimního soukromého — ani individuálného, ani individualistického — tenoru. Kniha vlastenčící pseudopoesie, již jsem nedávno v těchto listech (v čís. 5 při posudku Nerudových *Zpěvů pátečních* a v čís. 1 při posudku *Havlovy Chamradiny*)[1] demonstroval jako umělecký i lidský blud, jako chorobu fráziomanie a duševní i umělecké zrůdnosti. Nebudu opakovat při této knize celý svůj rozbor, odkazuju zde na něj a vybírám z knihy slečny Krásnohorské na podepření své theorie typická monstra, jimiž se jen jen hemží.

Praha je jistě krásné město zvláštního teskného zčernalého kouzla, staré, temné nálady, archaistické zalehlé a zaleklé vůně. Město, které každého, kdo je nazírá z asociace historické, může dojmout *jen elegicky*, šedí a plísní a stíny, smytými, spršelými barvami, rozrytým černým zdivem, tichými zamlklými nádvořími paláců, kde jindy zpívala fanfára života, pustými náměstími historických názvů a historických dat, kde mezi opláchlými kameny pučí dnes špičky bledé trávy. Teskný přidušený smutek, vybledlá vůně a rozprchlá barva — takové jsou ty akcenty, jež musí cítit každý z Prahy skutečně staré a umělecké — a ty akcenty sahají právě nejhlouběji myslícímu a cítícímu člověku do duše. Ale tento *absolutní estetický dojem* nestačil patrně slečně Krásnohorské — její specielní vlastenčící stanovisko nepřijímá nikde pravdu a skutečnost — musí si ji dříve přemalovat, zfalšovat, aby ji dojímala. Myslí, že láska tichá, utištěná, šerá, dumavá není tou pravou láskou,

[1 - Viz zde str. 173—193 a 144—155.]

že láska potřebuje velkých póz, vylhaných dojmů, dunivých frází. A tak napsala o tom krásném, šerém, zamlklém, temném městě tuto bramar[ba]siádu, která falšuje pravdu i krásu, která je sama barokní nehoráznost i titěrnost a malichernost současně — *Prahu Zlatovlasou* (str. 5 a n.). Tímto zlatým vlasem Prahy není totiž nikdo jiný, než pokojná tmavá naše Vltava, která ve vlastenecké fantasii slečny Krásnohorské neteče, jak každý normální člověk ve skutečnosti i na mapě může se přesvědčit, *středem* Prahy — nýbrž horribile dictu, *obtéká Prahu dokola*. Čti, kdo nevěří:

Spouští[1] jej, veletok paprsků,
jak řeku to plynoucích hvězd,
spouští svou spanilou Vltavu
kol tváře své královna měst.

Ubohá Vltavo! Že *protékáš* Prahu, bylo slečně Krásnohorské patrně málo, že ji zásobuješ vodou — také nic. Takových prozaických funkcí slečna Krásnohorská necení a neuznává. Zato ti přidělila úkoly, o nichž se ti, ty dobrá tichá vodo, ani nezdálo. Jsi „zlatým vlasem Prahy" — poslouchej a snaž se pochopit — Praha prý do tebe vplétá „jiskřivé jehlice, v nichž démantů zelený vznět" — divíš se, ubohá řeko, o zelených démantech se ti asi nezdálo. Ale na tom není ještě dost. O tři strofy dál srovnává tě slečna Krásnohorská s „nádhernými — perutěmi", o řádek doleji s „knížecí řízou". A nyní přijdou, drahá Vltavo, funkce a obrazy, kde již nerozumím a nedovedu si představit ani slova. Nevím, jaké ti to funkce ukládá slečna Krásnohorská, čtu znova a znova a nechápu nic, než že podle ní je celá Praha stále pod vodou, jak nebývá ani o jarních povodních. Slyš, ubohá řeko, a rdi se:

Spadá[2] jí (totiž: Praze) s věštího temene
v plec královskou, v ramene hráz,
vlní se na ňadrech mateřských,
kol hrdinných beder jí v pás.

1 - Totiž Praha.
2 - Totiž Vltava.

Spadá jí ku vdovím kolenům,
až k patám i do jejich stop,
spadá jí od skvoucí koruny
v dol v popel a v zapadlý hrob.

Povívá za ní ten zlatý vlas
jak praporec šumící v kraj . . .

Rozumíš, Vltavo? Rozumíš, čtenáři? Já ne. Kde má Praha „temeno", kde „plec", kde „rameno", kde „ňadra", kde „bedra", kde „kolena", kde „paty" — to je mně mysterium mysterií. Znám dost dobře plán Prahy, studoval jsem ho, než píšu tyto řádky, kolik hodin, počmáral jsem ho celý různými možnými figurami, ale figuru slečny Krásnohorské ne a ne najít. A uvažte dále, že všech těchto údů se musí dotýkat Vltava . . . mystère. Nechtěla by pro podruhé přiložit slečna ke svým vlasteneckým poesiím zvláštní kresby a malby? Její Vltava není alespoň na žádné mapě... je to zcela privilegovaná, *vlastenecky* privilegovaná Vltava . . . a taková Vltava teče pak opravdu ve fantasii jako Mississippi nebo Kongo. A jak originelní ponětí Prahy, jak ideové, uvažte, prosím. Až dosud četl jsem u básníků, že srovnávali město s pannou, vdovou (někteří necudní docela i s nevěstkou) — ale jen tak docela *všeobecně;* aby se však vyskytl básník, který by nám město *vykreslil*, opravdu *detailovaně* vykreslil s temenem, ramenem, ňadry, bedry, kyčlemi, koleny atd. — to se posud nepřihodilo. Zde je slečna Krásnohorská velikým Kolumbem, a její *Praha Zlatovlasá* hotová poetická Amerika. Nov, Neuland, Terres vierges, jež doporučuju k pilnému vzdělání veškeré literární mládeži světové.

Ano, to je sl. Krásnohorská. Její vzňalá vlastenecká duše dělá z černého bílé, z tichého a zaleklého slavné a bujné, z ubohých žebráků u Černé věže historické dědice české slávy *(Pod černou věží*, str. 14) a z vltavských vln (zase již, Vltavo) . . . „blanické brůny" *(Sen nad Vltavou*, 21*)*. Nevím, co slečně ta ubohá, slušná a tichá řeka udělala, že ji tak maltretuje. Co ona dělá z Vltavy, nedělal Byron ani z Oceánu

a jeho: Roll on, thou deep and dark blue Ocean — roll! a celá ta světová meditace nad ním je ještě slabá vedle vlastenecké vise slečny Krásnohorské:

I poutá čaromocí
mě za měsíčné noci
tvůj tajůplný vid:
tvé pěny v lesku luny —
to blanické jsou brůny,
a duchovití jezdci —
hle — samý třpyt!

Žasneš, čtenáři! Jak hluboké a originální, jak silně vysloveno, jaká visionářská plastika, což! Rozumí se samo sebou, že ti blaničtí jezdci jedou národu na pomoc, a že pak „zplesá vlasti luh".

Stává se na celém světě, že z jara zarostou i pusté skály trávou a květem — to je fakt tak prostý a samozřejmý, že není třeba o něm dál mluvit. Ale slečna Krásnohorská má nejen zvláštní vlasteneckou geografii, ona má i zvláštní vlasteneckou chemii, zvláštní vlasteneckou fysiku, zvláštní vlasteneckou botaniku. *Vyšehrad z jara* (str. 27) pokryt je, jak čteme, žlutým květem tařice, který je ovšem hned slečně Krásnohorské „zlatý vínek" a „květné zlato", „zlatá koruna" a jiný pozlátkový prášek. Všecko v pořádku; ale slečně Krásnohorské nejde do hlavy, *jak* — jakým *zákonem, řádem — jakou příčinou* — roste na Vyšehradě z jara tařice. To je problém přece hodný nejvyššího ducha vlasteneckého, což? Obyčejný „kosmopolita" odbyl by tuto záhadu rouhavě poukazem na obyčejnou učebnici botaniky — slečně Krásnohorské taková surová empirie v tomto neobyčejném případě však nestačí — a ona hledá k tomu jiný *transcendentní, metafysický důvod*. A nalézá jej nakonec — — v Rukopise Zelenohorském — ve slovech jeho „otné *zlaté* sídlo Libušino" . . .

Ptáš se, co že zlata mého zřídlem?
Aj, jsem ještě *zlatým* stolcem Libušiným,

ještě jsem vám drahým, otným *zlatým* sídlem —
zříš můj lesk, — i pátráš za původem jiným?

Vidíš, čtenáři, o tom se ti ani ve snu nezdálo. Ta ubohá tařice na skále vyšehradské není jen tak obyčejná běžná tařice jako všude na světě — tahle tařice je *historická* tařice, je to odlesk *zlatého* stolce Libušina . . . Tak, příteli, otvíráš trochu zeširoka ústa a máš také nač. Skutečná vlastenecká mythologie – s tím se nesetkáš dnes již jen tak snadno.

V Čechách je vůbec všecko z gruntu a od základu jiné, lepší, šlechetnější, vyšší, rozumí se, než v „drsné, hrubé" cizině. Jiné zákony hmotné, jiné zákony ducha tu vládnou. Jiná botanika, jiná matematika. I Příroda je v Čechách jiná než v cizině, šlechetnější, citlivější, opravdu vlastenecká také. Až dosud, jak známo, nestarala se Příroda mnoho o člověka. Byla to — až dosud a jinde všude — velmi chladná, lhostejná a upjatá dáma, která, třeba byly v ní a vedle ní vyhubeny kmeny a národy, nepohnula ani brvou. Ani lístek nespadl proto, že zahynul člověk, ani strom se neskácel, že vyhuben byl kmen, ani skála se nerozpukla, že se usadil v krajině nový národ. Lhostejná, slepá, tajemná a němá je Příroda — tak viděli ji největší básníci jako *Leopardi* a *Turgeněv* ve svých básních v próze — nestarající se o člověka, ponořená do hlubokých strašných a osudných snů o zachování rovnováhy sil a života, pečující více než o člověka o to, jak nakrmit hladovícího lva nebo spravit sval bleší.

To byli ovšem filosofové a „kosmopoliti", a co platí o Přírodě jinde, neplatí proto ještě u nás. Naše česká Příroda — óh, to je něco jiného. Něco úplně, ale úplně jiného. Šlechetná, soucitná, s námi zrovna srostlá — která, kdyby nás tu nebylo, nechtěla by ani žít, mřela by a zhynula z velikodušného soucitu jako dobře vychovaná románová rekyně. Slyšte:

A kdyby jinou, odcizenou byla,[1]
ó, kdyby zmlkla její sladká řeč

1 - Totiž: česká země.

a cizí jen tu *zpupně*[1] hlaholila:
ty smavé luhy *zchvátila by křeč* —[2]

Ta pole pukla by a zkameněla,
a nad propastí, v mraků černém šatě
tvář slunce zahalená by se stměla
a zem by třásla se jak na Golgatě . . .

Červ uhlodal by kořeny těch borů,
led navždy zavřel by těch zdrojů ústí,
pták mřel by hladem v žáru na úhoru,
kde hrůzou by se bála tráva růsti . . . Str. 32.

Ejhle, síla vlasteneckého nadšení! Někdy propukla však v autorce takovou elementární silou, že poráží a uráží nejen nepřítele a odrodilce, nýbrž obrací se i — proti autorce samé. Jen jeden příklad. V *České chaloupce* z Národopisné výstavy (str. 88) „neobsáhlé, neskonalé jak velechrám", uvádí všecko, rozumí se samo sebou, autorku v úžas a obdiv. Křídlo inspirace zavlá hned nad autorkou a v ní přiházejí se jí pak takovéto žertovné věci:

V ký kraj se duše odhoupá
tím malovaným kolebadlem?
Ký duch k ní náhle vystoupá
skryt v kočičkách tam za zrcadlem?
Čím to, že srdce vyřezané
tam na stolici dubové
s mým srdcem v divný soulad plane
a zevšad zářné chvění vane
tak májové?

1 - Ovšem, od toho je cizí, aby hlaholila „zpupně"!
2 - Velmi zajímavé s lékařského stanoviska, zajisté?

Všimli jste si? Věříte svému zraku? Srdce autorčino „plane v divný soulad" s — — (hanbím se to říci) vyřezaným srdcem — — — na dubové stolici . . . Co to? Kdo si tu dělá frivolní vtipy ze svatého zanícení autorčina? *Vyřezané* srdce — ale vyřezané srdce — to je, s odpuštěním, přece jen — *díra*. A ta díra — prosím ta díra „na stolici dubové" (není v tom, snad, ukryt nějaký vlastenecký symbol? myslím v té dubové stolici) — ta že „plane v divný soulad" s tím plným, hlubokým, nadšeným, velikým srdcem naší básnířky?

Můj Bože, skoro by to svedlo člověka k frivolním vtipům — vhodná to příležitost pro všecky ty počestné, rozšafné a pokojné národovce a vlastence, aby unisono a korporativně vystoupili ve prospěch nevděčnicky ubíjeného genia proti zlolajné rouhačské chátře kritické . . .

Varuj se, ubohý kritiku. Neber řemeslo své lehce, natáhni si zas svůj důstojný talár a dlouhou seriosní tvář, zkoumej vážně a nesuď lehce mělkým tupým svým umem. Víš, Nemesis je blízka.

Dávám si říci. Podléhám vnitřnímu strachu. A tak jsem nakloněn vyložit záhadné citované místo svou nedostatečnou schopností chápací. *Mystère*, hluboké vlastenecké mystère jako výše s Vltavou a Prahou. Mystère — nerouhej se, mělký sofisto, ale skloň hluboko svou hlavu. Tajemství. Vlastenecké tajemství. To ti musí stačit.[1]

1 - Čtenář pozoruje snad, že jsem si svůj referentský úkol nadmíru ulehčil. Všimnul si zejména snad nahoře v úvodě věty, že kniha má vedle vlastenecké části také čísla — sit venia verbo — *meditativní a intimní*. A o těch ani zmínky v referátě. Ano, ani zmínky — ale vždyť já ani vlastenecké ještě nevyčerpal a mám již dva archy popsány! A pak, upřímně řečeno, nestačil jsem na první část, vlasteneckou, na cit všem tak přístupný přece — jak by se mi vedlo teprve v oddíle druhém — — hů, filosofickém také! Jak bych stačil pochopit a vyložit tak hluboká čísla, jako jsou *Fatum* (str. 148) nebo *Zpověď atheisty* (str. 110). Biju se kajícně v prsa, vyznávám svou kritickou impotenci a skládám zbraň. Čtenář si kup laskavě výbornou tuto vlasteneckou knížku a zkus své štěstí sám!

J. S. Machar: Boží bojovníci

Vidím již koncesované naše Mágy a Hierofanty, jak vysoko vztyčeni v hieratické a balvanovité póze orientálních soch pronášejí monotonní [melodie] sacerdotálně skandovaných a jako memfické kaditelny nebo posvátné sloní choboty rozhoupaných textů zaklínacích. Vidím již zástupce Jediného Vysokého Umění, kterak pronášejí slavné odsouzení: Pamflet.

Pamflet, třebas i pamflet tedy. Nevadí to nijak mně, jemuž je hierarchie genrů v hloubi duše lhostejná a jenž cení si jedině ten plamen individuality, ten oheň její, který pronikne, prošlehne, vystřelí z usedlé slupky obalu. A to je mi také rozhodné v této básni Macharově, která opravdu stojí někde mezi pamfletem (beru to slovo jako *terminus technicus* poetiky a ne v běžném příhanném smyslu), satirou a parodií. Práce tato nese tolik stigmat ducha katexochen macharovského, je sama již holou svou existencí tak typická pro Machara, pro jeho psychologický i literární typ, pro jeho nazírání na úkol a posici básnickou, že ji nemůže a nebude moci přejít nikdo, komu půjde o věrný portrét Macharův.

Dichter sein heißt Kämpfer sein — myslím, že tak pojímá, jako kdysi Heine, Machar svoji básnickou misi. Nic není mu vzdálenějšího, než beztendenční kontemplace *l'art pour l'art*, jež jest v základě iluse a nedorozumění, ne-li přirozená duševní indiferentnost. Machar nechápe úkol básníka jako úkol dělníka, jenž ve vysoké komůrce řeže drobný filigrán nebo maluje čínské laky a porcelány a při tom, ač je v jádře spíše virtuos než umělec, vystupuje v póze transcendetního esoterismu, ač na něm není v jádře nic než více méně pečlivá a lépe

hůře maskovaná macha. Tento falešně pochopený aristokratismus, který zahrabán do antikvářských kolekcí, mezi staré transparenty nebo majoliky, pracně skládá a okresluje exotické bizarnosti, a při tom nemaje nejmenšího ponětí a pochopení pro bolavý a tísnivý život přítomnosti, jej s ignorantskou povznešeností bagatelisuje — tento aristokratismus pasivní, netečný, antikvářský byl mu vždycky daleký a cizí. Nechápal nikdy umění zavřené na dva západy, oddělené od lidí i od země, žijící a trávící z garderoby minulosti . . . umění odvrácené do minulosti, archeologické, úzké, specialisované. Aristokratismus této posice jest jen zdánlivý. Je to aristokratismus falešný, pasivní, úzkého obzoru, starý a překonaný . . . aristokratism v jádře *kastovnický*. Poněvadž umění je tu něčím jako velice specialisovanou výrobou krajek nebo vyřezávané sloni, které každý ne hned poznává, rozlišuje a chutná ve všech odstínech a subtilnostech, uzavírá se virtuos-tvůrce rád do sebe, přehlíží ostatní *neodborníky* . . . to je vlastně jediný pramen tohoto aristokratismu, jenž není konec konců nic víc, než staroegyptské řemeslnické kastovnictví a moderní technické odbornictví a specialismus. Ale s těmi lidmi neměl Machar nikdy nic společného.

Právě jako ne s opačným pólem, s těmi vlasteneckými bardy velebných, splývavých šedých vlasů a vousů, kteří sedí v důstojných klidných pózách na tržištích obklopeni národem a zpívají takovým zvláštním *universálně širokým* dechem o *nejabstraktnějších* thematech jako vlasti, bohu, satanu, ctnosti, dobru, zlu, lásce, soucitu atd. tak abstraktně, široce, klidně, velebně a — *obecně*, že to nikoho nepohorší, všem se to líbí, že všichni to aklamují, že všemi je to přijímáno, všemi chváleno, velebeno, odříkáváno, do školských čítanek vpisováno. Takovým vlasteneckým a národním bardem, takovým *harmonicky neutrálním* a indiferentním pěvcem Machar také není a, doufám, nikdy nebude. Zdá se mi, že mu není již souzeno, aby hned rozjařil celý národ v mladou, jarní, oposiční bouři a hned zase rozebral v podzimní nábožné meditace.

Ne, ta svorná jednohlasá harmonie obdivu a souhlasu všech barev, strun, směrů i nesměrů, ne, ta harmonicky abstraktní a obecně neutrální popularita . . . ta mine, doufejme, vždycky Machara. Je pro

ni příliš svůj, vyhraněný, rozhodný, bojovný a horký. Nemá tu neutrální temperaturu, jaké žádá toto vzácné koření, má-li se mu dobře dařit.

Machar je voják idejí, zápasník, duch bojovný a zapálený. A takoví nedívají se s tupou kontemplací s mansard po plujících oblakách a nespílají při tom v intermezzech jen tak z dlouhé chvíle a in abstracto přítomnosti; takoví nesedají také obklopeni lidem a obtíženi obdivem a poctami na tržištích o polednách, kdy tudy kráčí mládež ze škol, a nezpívají ty abstraktně harmonické epopeje, — takoví stojí v horké tísni bitvy a řeže, v potu třeba, v prachu třeba, v blátu ulice třeba.

A v tom je pro mne význam *Božích bojovníků*: básník se nebál toho bláta ulice, nebál se toho prachu, kamení a parna, té vší podlé zákeřnosti a ničemnosti našeho veřejného a politického života a řekl — ne v tom *velice snadném* a *pohodlném*, ale také bezvýsledném *abstraktním rozhorlení* — nýbrž zcela *určitou osobní satirou a polemikou, adresou přímou a konkretní*, co si myslí o našem životě politickém i literárním. V tom je pro mne kus heroismu, opravdového heroismu, většího, než se zdá tomu, kdo nikdy neprošel surovostí našeho veřejného života, kdo jím nikdy nebyl smýkán.

Boží bojovníci jsou akt *básnické msty*, msty šťastné a spravedlivé, a to stačí již vrchovaně pro justus titulus, aby byli počítáni v literaturu a poesii tisíckrát spíše než jiné, vznešené abstraktní a harmonicky objektivní a — indiferentní a bázlivé plody — Musy Vulgivagae.

Poesie se nikdy neštítila úkolu justifikačního — nechci zde uvádět řadu děl a často největších, jež vznikla z této potřeby po spravedlnosti a jež jsou v jádře politickými a pamfletovými tedy — a prováděla ho tím nejstrašnějším mečem: satirou.

V ní je také force knihy Macharovy. Hraje tu na všech strunách: je hned mstivá a řežavá (to nejčastěji), hned rozmarná a hravá a pokorná, hned barokní a bizarní, hned žoviální a causeristická. Nemá to smyslu — podat komposici a fikční děj knihy. Ten je také při ní a celku vedlejší. Opatřuje jen lešení, na něž přibíjí autor naše kulichy, sýce, výry a sovy — a přibíjí je, ujišťuji vás, s takovou graciésní jistotou a bezpečností, že bych musil na doklad citovat půlku knihy. Jen

ukázkou, jak jiskřivě a hravě traktuje Machar byronovskou ottavu rimu, v níž psány jsou první a třetí zpěv, a jak bravurně padnou jeho hřebíky na tělo, stůj zde portrét Svat. Čecha a jeho poesie v mladočeské straně.

„Zda zrak mě šálí," vzkřiknu vzrušen teď,
„hleď, čerte, muž ten, známá mi ta hlava,
po stranách klapku má, ó čerte, hleď,
jež plachým ořům na oči se dává,
ó rychle, rychle, dej mi odpověď,
toť on, toť on, hle, jeho ruka pravá
strunami velké, těžké lýry bloudí
a melodie jakési z ní loudí!"

„Toť on," děl čert, „jenž Písně otroka
těm bojcům pěje. Tyrtaj jejich boje.
Klapky mu dala chasa divoká,
by nezřel bandu, která okolo je.
Tak pěje, pěje slepě, z hluboka,
prý působí to dobře v širší roje —
však kdyby prozřel — on je poet pravý,
on bil by lýrou o ty pusté hlavy! Str. 30.

Velikolepou satirou a parodií naší filologické kritiky literární a kulturně ethnograficko-folkloristického švindlu, vší té tuposti, slepoty a drzosti, která se roztahuje u nás pod pláštěm vědy — ovšem národní vědy — a nemá z vědy nic, než její horší povoznickou, kramářskou i hokynářskou část, je celý fikční úvod a glosy fikčního učence. Co nedobil autor ve verších, chytá znovu v poznámkách a doráží zde. Obě části — politická i literárně-vědecká — doplňují se znamenitě a podávají v celé šíři náš vlastenecký Kocourkov v nefalšované, nelichotící barvě, jak si toho zaslouží.

Celkem: krásný, smělý literární čin, za nějž autorovi všechen dík.

Boží bojce ilustroval zajímavě mladý malíř, pan Panuška. Má pěkný

smysl pro grotesknost, karikaturní bizarnost, pro tu směs legendární fantastiky a reálné triviality a nízkosti, jak ji žádal jeho sujet. Na dvou třech místech (svatí Crha a Strachota berou do nebe bratra Kalaše, na str. 81, pak dvakráte čert spiritisticky pojatý v bitvě na str. 117 a po bitvě svazující v uzlík boží bojce, na str. 119) dosáhl i zvláštních dojmů, v nichž se stupňuje grotesknost bizarností a jistou tajemností.

Xaver Dvořák: Meditace
Sigismund Bouška: Pietas

Chodím čtyřikrát denně kolem katolické katedrály. Jako nesmírná vysoká plující loď zvedá se nad blátem úzkých banálních uliček, nad močálem špíny, chvatu a hluku. Ohromná zčernalá masa zdiva vypíná se lehce a klidně, světle a slavně z tekoucího lidského kalu. A jsou chvíle večer, kdy se mi zdá, že se pohnula a zahalena do stínů rozstoupila ještě šíře a vypjala se ještě výše: malé pitvorné slepé a zlostné domky kolem skrčily se jako poděšené staré slepice a jen jako ze sna šplíchne z nich občas krátký, pitvorný zvuk, karikatura zvuku. Stružka lidské špíny, která obtéká chrámové pilíře, také se zúžila: nezasáhá doprostřed ulice, teče jen jako crkavý proutek po protějším chodníku. Chrám se rozstoupil a vypjal: stíny ho oblily, ticho vyvýšilo. Hýbe se, zvedá, roste: několik hvězd, zdá se mi, uvízlo mezi jeho vykrojenými pilíři. Jindy, časněji z večera, svítí do ulice mléčnou pokojnou bělostí. Je nižší a laskavější: vítězný, radostný ples varhan, zpívající jejich jarní liják, pokojná, skrčená, jako stín roztoužená a připjatá píseň ubohých lidských srdcí, sladké pokojné světlo svící, vlhká a hluboká vůně atmosféry — to všecko teče smíseno v jediném laskavém vyzáření do tmy. A zdává se mi, že se nelije jen okny a dveřmi, že proniká i tisíci štěrbinami, celými zdmi jako prostupnými deskami a že i tmavé špinavé banální uličky i skrčené pitvorné, zlostné a mstivé, osleplé domky vybíhají na půl cesty naproti chytit trochu té sladké světelné vůně. V jedné chvíli takové iluse vešel, ne, vklouzl jsem plaše do chrámu a klekl a mlčky, beze slov, bez modlitby zaplakal němě nad svou vlastní, po druhé nad cizí, ale mně drahou bídou. Nemodlil jsem se, nedovedu toho, jen jsem se zhroutil a sesul

a hlavu přitisknul k chladu dlaždic, na chvíli, na okamžik, co přese mne nesla se stará, sladká, vyrudlá a klidná píseň nějaká, již neznám a nepoznám již ani, vlažnými, ale pevnými a jistými tepy rozšuměných křídel. Nevím, jak se to stalo, ale utišil jsem se, nevím čím, nevím, jestli tou starou klidnou a vyrudlou písní nebo těmi klidnými, silnými, vypjatými pilíři, které tak klidně a tiše, ale neustupně vzlétaly jako ta stará, vlažná, dobrá píseň. Vstal jsem a odcházel — byla to chvíle iluse, opakuju si stále, ale v ní poznal jsem něco, co mi bylo dosud cizí: klidnou jistotu a pevnost, sladkou určitost náboženství. Byla to iluse, má duše, opakuju si stále, ale naučila tě štěstí necítit a splynout v jednotu, utonout v pokoji se složenými křídly a uspaným srdcem.

Co to píšu? Umělecký sen a básnický dojem? *Jen to*, opravdu a jistě jen to? Estetický požitek umdleného diletanta, který vedle jiných kostymů a mask z kulturně historické garderoby chutná i gotický typ krásy, i spiritualistický ideál umělecký? Jen požitek, opravdu jen požitek a *nic víc?* Mluví tu opravdu jen chateaubriandský novoromantik, jenž si oblibuje katolicismus jako thema zvláštních fosforeskujících dojmů, útlých a odstíněných dojmů a obrazů jako podklad nového bledšího, tiššího, sladšího a duchovějšího, ale právě proto ostřejšího, prolínavějšího, vniternějšího, odstíněnějšího druhu básnické a umělecké krásy? Opravdu, jen to a *nic víc?* Mluví to nervový romantik a dobrodruh, jeden z těch, jimž se tak sladce sedí v přítmí gotických katedrál zašeřených malebnými stíny v sladké, dřímotné vůni spáleného kadidla a uvadlých květin — poněvadž dříve tolik se zmítali na nepokojných rozdrážděných vodách měnných požitků, rozmarů a touh rozumu, srdce i smyslů? Poněvadž mnoho bouří předtím je chytilo a rozlámalo, poněvadž mnoho ran a mnoho bičů vypráskalo z jejich nervů poslední energii? Mluví to „umdlená duše", která se chytá říms chrámových jako vichřicemi uštvaný pták, jako usláblý a prohnilý vrak, který hledá pokojný, hluboký a tichý bod, mrtvý bod na tmavém moři, kde by se nejměkčeji potopil a nejtišeji a nejdřímotněji sklouzl k nehybnému, věčně pokojnému tmavému dnu? Mluví tu dekadent diletantního zabarvení, mluví tu symbolisticko-spiritualistický estét, mluví tu novoromantický impresionista?

Nic z toho. Pouze literární kritik, jejž předem zajímá otázka, může-li katolicismus býti obsahem umění, poesie, může-li podmíniti zvláštní její nový a výrazný typ a jaký. Literární kritik, jenž chce si rozhodnouti, je-li pravda, co se tvrdilo i u nás, že katolicismus je v pojmovém odporu s moderním uměním.

A odpovídá si, jak z hořejšího vidět, takto: Ano, katolicismus může být látkovým předpokladem zvláštní umělecké krásy. Spiritualisticko-asketický jeho ráz může být vypracován ve zvláštní typ krásna symbolického, duchovějšího, ponurejšího a vniternějšího, než byl hmotnější, těžší, jasnější typ řecký. Vylučovat sentimenty náboženské a úže sentimenty katolické z říše umění jest nezdůvodněná jednostrannost a schválnost. Říše umění co do rozsahu stýká se s říší života — všecko, co existuje, má eo ipso právo na zpracování, na formaci uměleckou — tato maxima po výtce moderní estetiky je tímto vypovídáním katolicismu z umění hrubě a zásadně porušena. Látka sama v umění je podstatně indiferentní. Látka sama o sobě není ani špatná ani dobrá — tím stává se teprve uměleckou formací. Sentiment náboženský a specielně i sentiment katolický může být látkou silného umění — o tom mi není pochyby. Stačí prostě odkázat na historii, kdy tomu tak bylo.

V historii, ano, namítne se mi snad, ale dnes v přítomnosti? V minulosti byl positivní katolicismus organickým stavem společnosti, vzduchem, jenž obklopoval básníka, dodával potravy jeho ohni. Básník čerpal přirozeně ze svého ústředí, z plného života, jenž tu byl plně a přirozeně katolický, a pracoval pro plný život: stupňoval zase život svého ústředí, splácel půjčky, jež z něho vzal, v proměněné formě svých děl, jež byly novými stimuly tohoto života, této společnosti, tohoto ústředí. Ale dnes? Komu zpívají tito básníci? Pro koho? A odkud čerpají podněty tvůrčí? Z knih, ne ze života. Uměle připodobují si stavy cítění a myšlení dnes již mrtvé a jen uměle, tradicí oživované, ohřívané posud. Je tedy tento novokatolicismus útvar v podstatě neživotný, diletantní restaurace historická. A celá tato novokatolická renesance, jak říkají stoupenci, či reakce, jak říkají od-

půrci, vykládá se pak jako jedna verse spiritualisticko-mystického proudu, jenž v posledních letech jako výraz zoufalého zklamání a neuspokojení z krutého a surového positivismu stoupnul všude v Evropě. Ovšem, vykládají dále námitky, je pak tato novokatolická reakce katolickou jen kostymem. Umdlené duše, zpráskané a rozbité nervy, mravní kocovina slovem. Zpráskané nervy — ty stačí jim na výklad všeho. Choroba, degenerace. Dekadence.

Nechci zde dělat novokatolicismu advokáta. Nejsem vůbec katolík a snad ani křesťan ne, ale ovšem chci být spravedlivý a pravdivý člověk. A tu musím uznat, že argumentace ta, alespoň v celé řadě puntíků, se nedá držet.

První nejzběžnější pohled na poesii skutečně katolickou přesvědčí nás, že poesie ta není zoufalá, beznadějná, oklamaná a deprimovaná, nýbrž pravý opak: radostná, klidná, plná jistoty a rozhodnosti, exaltovaná nadějí, světelně optimistická. Již tento první nejběžnější pohled vede poctivého pozorovatele k tomu, že musí ji přísně odlišit od poesie jen nervově mystické, t. j. halucinované, opravdu — v positivním kladném smyslu slova — nemocné. To, zdá se mi, dává se opravdovému pozorovateli zcela určitě samo sebou.

Druhý takový samozřejmý blud v hořejší argumentaci je, myslím, identifikace katolicismu s aristokratismem, či přesněji mluveno, s exklusivním individualismem. Zde zase stačí ohlédnout se jen dost zběžně a povrchně — a moje vědomosti v tomto směru, vyznávám, nejsou o mnoho větší — po katolickém písemnictví, aby člověk pochopil, že je pravdou skoro pravý opak. *Neznám v jádře a pojmově sociálnějšího umění, než je katolické.* Každé náboženské umění je sociální; ale, zdá se mi, katolické zvláště. Katolická církev, toť instituce nejsociálnější, nejzorganisovanější. Přemýšleli jste někdy chvíli o té síti pevné, všecko objímající organisace? Všichni členové souvisí spolu, nejen v životě, i za jeho prahem. Živí pomáhají modlitbami mrtvým, vítězní mrtví živým. Zásluhy jednoho připadají druhým. Každý nese a je nesen, vzpíná se a je podepírán, podepírá a je zachycován.

— — — — — — — — — — — — — — —

Bratři řádu ochotně za něho trpí,
jejich prosby v chorálu extatickém
za něho znějí.

Církev! kterak vznešený je to ústav;
bratr bratra břemena na se bere,
bolest moji ochotně jiný trpí,
smývá mou vinu.

(Bouška, Pietas, str. 101)

Grandiosním dojmem působí tyto ideje i jen na pozorovatele, jenž stojí mimo. Já alespoň nemohu se jejich síle ubránit. Jakým klidem, jakou jistotou a bezpečností musí teprve naplňovat člověka věřícího! Jakou teprve věřícího člověka meditujícího, básníka-katolíka! Jaký pramen pokojné, pevné, vítězné inspirace může najít v těchto ideách! Jako ptáku, myslím, mu může být, kterého nese sama síla větru, jako lodi, kterou žene stálý pravidelný proud. Jak pokojně a bezpečně může se vzdát tomu širokému, slavnému dechu inspirace, jež je jistota a pokoj a světlo. Katolicismus, jenž nepřipouští pochybností, diferenciací, jenž je hnán ideou jednoty a universálnosti — katolicismus jako positivný, historický a sociální jev — musí být, zdá se mi, věřící duši stálým velikým hodem radosti a pokoje. A radosti, pokoje, sympatie právě sociální, ne exklusivné, odlišením a diferenciací motivované.

„Jeden z rysů katolické Církve jest její nepřemožitelný klid. Tento klid není chlad. Miluje lidi, ale nedá se svésti jejich slabostmi. Mezi hromy a děly slaví nepřemožitelnou slávu Pokojných a slaví ji zpěvem. Hory světa mohou se sesunout na sebe. Připadá-li na ten den svátek malé pastýřky, svaté Hermíny ku příkladu, oslaví malou pastýřku s tím neproměnným klidem, jejž má od Věčnosti. Hlučtež si okolo ní jakkoli národové a králové, nezapomene ani na jediného svého chudáka, ani na jediného svého žebráka, ani na jediného svého mučedníka. Staletí nejsou tu nic platna právě jako hromy. Zatím co hromy duní, pluje proti toku věků, aby oslavila nesmrtelnou slávu některé

mladé dívky neznámé za života a mrtvé více než před tisícem roků."[1]

Zdá se mi očividné, že katolicismus jako útvar po výtce hromadný a jednotný musí se obrazit v poesii opravdu katolické klidnou a pevnou, slavnou radostí vysoko vypjatou jako gotický oblouk, ale založenou při tom na zdivu tisíce a tisíce srdcí. Ani katolická poesie *mystická*, která předpokládá odtržení se od vnějšího světa a přímé, bezprostředné, názorové pohroužení se do věčných idejí a utonutí v nich, pokud ji znám, není exklusivná, temná a esoterická. Jevila se, alespoň mně, vždy jasná, průhledná, nejsložitější stavy a pomysly s jistým dětským skoro přesvědčením a naivní sladkou rozhodností a určitostí traktující. Mnoho zdravého smyslu jsem v ní nalézal.

Tyto dva momenty konstatovat bylo mi prostou spravedlností. Nevnucuju jich nikomu a otevřeně konstatuju, že o těchto subtilních thematech připouštím co nejširší diskusi, přijmu rád poučení odkudkoli. To není žádný indiferentismus, to je pouhá tolerance. Jsem pro toleranci, ale ta připouští určitost a rozhodnost, vylučuje však i indiferentnost i fanatismus. Těm se vyhýbám vědomě. Moje stanovisko, opakuju, je zcela jasné. Je to ne stanovisko katolíka, nýbrž prostého literárního kritika. Stanovisko estetika *formového*. Nepíšu, nesoudím, nerozhoduju o látce katolického umění a poesie, o její objektivné hodnotě. Nepřisuzuju si tu ani kompetentnost. Tak nesnadné a složité jeví se mi tyto otázky. Můj úkol je tu daleko skromnější: postavit otázku, může-li katolicismus stvořiti v umění určitý *typ* krásna a jaký ten typ bude. Odpověděl jsem již na prvou otázku kladně a na druhou, že sotva bude to typ egoistní, nýbrž spíše pravý opak: sociální.

Dvě knížky básníků katolíků, básníků kněží, kteří oba počítáni jsou za přední představitele t. zv. *Katolické Moderny*.

Dost bylo již u nás diskutováno o tomto sdružení. Jedněm je pojem Katolické Moderny contradictio in adjecto, logický netvor. Mně není, *nemusí* být alespoň. Jiné diskuse týkaly se, pokud vím, původu tohoto

1 - Ernest Hello, Physionomies de Saints, předmluva IX a X.

sdružení. Vyrostlo ze sebe či je navázáno pouze na spiritualisticko-reakční vlnu světovou?

Jak já věc vidím, rostlo dost organicky ze sebe — není alespoň neorganičtější než jiná naše hnutí. Kontakt světový hledalo si, pravda, také záhy; ale nehledalo ho, myslím, tolik v dekadentním spiritualismu evropském, jako spíše v malých tradičních literaturách národních, uzavřených: v mladých obrozených a až partikularisticky skoro ohraničených literaturách provençalské a katalonské. Teprve později shledávám studium t. zv. dekadentů (Verlaine, Maeterlinck, Huysmans), ale studium kritické, v některých bodech zřejmě odmítavé. Takový jest alespoň postup svědomitých kriticko-literárních studií p. Bouškových, jenž činností svou formoval *ideový* obsah nového hnutí. *Umělecky* rostl také dosti samostatně. Před lety, kdy nebylo o těchto věcech v Čechách ještě diskutováno, obíral jsem se již jimi u příležitosti referátu o páně Dvořákově sbírce *[Stínem k úsvitu]*. Pan Dvořák, ukázal jsem, vyrostl ze širokého, ale ne dost rozhodného vlivu poesie Vrchlického, nebyl však čiře pasivný epigon. V některých částech alespoň leželo něco, co mohlo být náběhem k umělecké individualitě. Míním ty ztlumenější, duchovější tóny, na něž jsem tehdy ukázal. Ostatní básníci tohoto sdružení — p. *Dostál-Lutinov*, redaktor *Nového života*, orgánu tohoto kruhu, pan *Sigismund Bouška* — nejsou také mnoho poplatni cizímu stylu, cizí dikci. Dráha jejich je dráha normálního rozvoje: nejsou prosti cizích vlivů, ale jsou to vlivy domácí (ne evropské, spiritualisticko-dekadentní) a vlivy ty jsou asimilovány, nejsou prostě jen přejaty. Ostatně *Katolická Moderna* může se dovolávat jako ascendenta zajímavé literární figury, básníka samotáře a samouka, jenž si razil cestu podivnými horami, jehož práce jsou snad bizarní, snad drsné, snad nehorázné a nevkusné někdy, jenž však přesto má ve svých visionářských dílech *Andělech Pyšných* a *Evangeliu Svobody* místa velikých obzorů a silných žhavých vírů větrných. Kdo zná obtíže alegoricko-didaktického genru, jemuž náleží tyto plody, kdo i v největších dílech tohoto druhu setkal se s jistou mono-

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 67—76.]

tonností a suchou scholastickou thesovitostí, pochopí tu tuhou nevděčnou práci p. *Adama Chlumeckého* a přičte mnohý nedostatek literárnímu genru a odečte jej básníku-individuu. Zbude dost ještě, tuším, co nelze podcenit a odsoudit: vášnivá, prudká vroucnost, pathos jinak rozhodný a žhavý, než jakým nás traktují básníci liberálně-patriotičtí, šířka rozepjatých perutí, visionářská síla leckdy velmi pronikavá i nakupené mlhy rozrážející. Pan Adam Chlumecký je visionář, a to *sociální* visionář v naturálním, umělecky neformovaném ještě stavu. Ale přece jsou tu embrya, která se mohou rozvinout, na něž lze navázat. Výhoda pro Katolickou Modernu, kterou nelze podcenit: je tu možná organická descendence, organická evoluce z daného, domácího.

Rozvoj, mnoho rozvoje čeká ještě Katolickou Modernu, má-li něco být, má-li být typem sociálně-uměleckým. Mrzutou větu četl jsem na obálce knihy p. Bouškovy, obsahující program *Básnických Obzorů katolických*, jež, jak čtu, „založilo několik básníků kněží ve snaze obroditi a pěstovati poesii českou ve všech jejích látkách, formách a myšlénkách, *pokud se neprotiví katol. víře našeho národa.*" Všimněme si podtržené věty. Zarazila mne přímo. Tak je *negativná!* V ní jest indiferentismus a liberální diletantismus přímo zavinut. Bereme všecko, jen když to nekřičí a nekouše!

Takto nazírána nemohla by se Katolická Moderna vypracovat v umělecký, kulturně umělecký typ (a to je obsah slova: katolická). Katolicismus musí být něco *positivního*, musí chtít něco vypracovat, vykrystalisovat. „Pokud se neprotiví katolické víře našeho národa" — to je málo ještě, to není nic ještě. Program a cíl musí znít jinak, kladně: pokud vypracovává, pokud řeší, pokud tvoří, podepírá, množí, stupňuje, hodnotí katolickou víru našeho národa.

To bude ovšem ohromné zápasné pole pro mladé katolické básníky naše. Nezapomínají na národ („našeho národa," píší výslovně), chtějí tedy v jeho formě řešiti svůj nábožensko-společenský problém. Úkol tím nesnadnější. Úkol neznámý příslušníkům národa s jednotným vývojem náboženským. Jak postavit se k české reformaci — takový bude tento herkulovský problém. Kdo první bude na něj útočit? Kdo první jej bude poeticky řešit? A jak?

Z obou knížek, jež jsem napsal v čelo tohoto referátu, je rozhodně *katoličtější* (v kladném, historickém, libo-li, smyslu) sbírka p. Bouškova.

Kniha p. Dvořákova je poesie *spiritualistická* spíše, a to dosti mdle a indiferentně spiritualistická, leckdy i jen spiritualismem maskující procesy zcela běžně biologické, sem tam jen katolicky dekorované, s pouze liturgickou draperií katolickou. Myslím, že celou knihu mohl stejně dobře napsat nekněz. Jsou to většinou těžké, kalné, zoufalé nálady, stavy vyčerpanosti psychické, stavy deprese, mdloby, pochyb — málo psychologicky motivované, šeré, smyté. Přes psychologický i fysiologický aparát, přes technické termíny z těchto nauk není tu duševní odstíněnosti, analytické přesnosti a podrobnosti. *Tušíte jen*, oč asi běží. *Hádáte* jen, že to jsou muka těla i duše, krise nervů i svědomí, zmítaný tanec lodi na rozevřených vodách pochyb a sporů. Vedle této noty, která má často akcenty přesvědčivé a sugestivné, položena nezprostředkovaně jásavě extatická, hymnická. Ale ta nezní již tak zhluboka, tak z nitra: cítíte, že je to jen *rétorické thema*, které si autor uložil jako školní pensum a jež provádí podle vypočtených obratů a běžných gradací a variací. (*Sanctissima*, str. 18 a n.; *Ecce homo*, str. 10; *Triumf Kristův*, 25 a n.; *Hle, zazářily*, str. 14 a j.)

Po umělecké stránce vadí mi na knize její *křiženectví*. Nemá jednotné intonace: rétorický pathos à la Vrchlický mísí se v ní velmi nepříjemně, poněvadž neorganicky, se sugestivním symbolismem à la Březina. Z Březiny převzal vůbec p. Dvořák mnoho a nejen vedlejší věci: slovník, způsob rýmové rytby, rytmické a melodické efekty, dikci, methodu obrazovou, způsob apercepce a ideace, sám vniterný názor básnický. Jsou tu celé básně, které nemají práva slout originály; tak těsné, pasivné, epigonské je přilnutí k cizí individualitě. Přesto není Březina nikde dostižen, tím méně předstižen, jak sans gêne a ovšem bez důkazu tvrdila jakási šifra nedávno v Lumíru. Na Březinovi cením nejvýše široký dech jeho, extatický požár jeho intuice, jež široko daleko hází své světlo a celou krajinu podává v neobyčejné a nové, ale přece jednostejné, perspektivné stylisaci. Básním jeho nelze vyčítat nejasnost, spíše opak: přílišnou jasnost, rozplynutí stínů, jež

nestačí k diferenciaci tolika světla. Kde jiní kladou na sebe linie v jedné perspektivě, klade Březina perspektivu na perspektivu. Dimense jsou znásobněny, ale logický vnitřní nexus těchto veličin je zcela přesně, až příliš přesně a jasně zachován. (Odtud a proto dojem nezvyklosti, jemuž někteří nepřesně říkají nejasnost.) V nejlepších básních Březinových (ne ve všech) zpívají ideje polyfonně sice, ale s matematicky přesnou základní thesí.

U pana Dvořáka mohu jmenovat čísla, která mi nejsou ani ideově ani obrazově jasna. Prosím, aby se mi rozumělo. Rozumím jim slovně, gramaticky, není tam formálních, logických monster, ale intonace v nich není chycena žádná, jsou hluché ideově i citově, nerozevrou mi perspektivy, naopak zavrou a zdusí tu, již jsem měl před čtením. (Jako doklady: *Chrám*, str. 9; *Communio*, str. 16.) Jinde jsou obrazy úžasně falešné, až křičí falsetem, tak na př. na str. 47:

Snů měkká ruka na mou víc se nepoloží
a teplo její žilami se nerozleje,
zvon tepen mraky kol víc v dálku nerozchvěje
a dumat nebudu víc lásky u podnoží.

Básník chce říci prostě: budu beze snů a bez teplé životní radosti. Ale jak falešně je to vysloveno: *snů měkká ruka!* — to skřípe dobrému vkusu přímo to opáčení dvou pojmů tak *kontradikčních*, jako jsou sen (něco nehmotného, lehkého) s teplou vřelou rukou, jež rozehřeje krev v žilách (něco tak fysického, těžkého). Nebo ten třetí verš! Jak nepřesné metafory hluše rozkvetlé, jako tulipány bez vůně! Je to pestré, ale nezpívá to, jen chraptí.

Nebo vezměte hned následující strofu:

A citů sladkých do lázně víc nesestoupím,
kde vonných *mýdel růžová se pěna ssedá*,
v *par mušelín* má bolest *zahalit se nedá:*
ten krve květ já ze *svatyně* nevyloupím.

Jak je ten obraz v jádře banální a nevkusný! Kdyby básník řekl prostě: lázeň citů, byl by to obraz starý, ale poetický. Poetický proto, že *obecný*, bez těch *podrobných detailů* docela hmotných (jako mydliny, pára etc.), jež připomínají celý *lázeňský akt* a proto působí po naturalisticku triviálně. Řeknu-li prostě jen „lázeň citů", mám představu libého dojmu výsledního — detailuju-li však — představím si ihned v obraznosti celý mycí proces —v našich špinavých lázních *parních*... (ani na to básník nezapomněl) . . . Kdyby psal naturalista v podobných obrazech, nedivil bych se. Ale mystik? To jest úpadek vkusu, který tu musí dvojnásob překvapit. A ten přechod z koupelny do — svatyně ve čtvrtém verši!! Jakou asociací se to mohlo stát?

Řekne se mi, že to jsou nepatrnosti. Ne, v umění není nepatrností, v umění souvisí všecko více spolu ještě než ve světě hmotném. A právě v detailech, v methodě obrazové, ve stylové struktuře poznává se umělec. Zde také prozrazuje se neumění. Ucho necvičené je přeslechne; ale zkušenému stačí jediná disonance, aby poznalo, že dílo není z toho pravého zpěvného stříbra.

Vedle sbírky p. Dvořákovy vypadá *Pietas* p. Bouškova poněkud střízlivě a šedě. Vadí jí nadto značný objem její, jenž zavinil, že pojata leckterá čísla matnější a necharakteristická; o půli méně, bylo by bývalo více. Přesto nemyslím, že uměleckou hodnotou stojí pod ní. Srovnejte s pompósním a dekoračním mysticismem páně Dvořákovým tichý, šedý, jímavý, opravdu meditativní tón p. Bouškův a uvidíte, že pan Bouška má sice menší, skromnější rozpětí, užší klaviaturu, ale zato zladěnější, jednotnější, čistší. Čtěte *Sv. Kateřinu Sienskou II.* (str. 134):

Zřím čtyři ptáky v hnízdech rubínů,
jak, Kriste, v ran tvých sedli hlubinu,
zřím čtyři rajské ptáky.

V tvé levé noze Orel oblaků,
toť Víra, plna tajů, zázraků,
v tvé levé hnízdí noze.

V tvé pravé noze kvílí hrdlička,
jak plna něhy chví se celičká,
v tvé pravé cukruje noze.

A v levé ruce holubice dlí,
znak Odevzdání v ráně usedlý,
tam čeká v levé ruce.

Ó pravé ruky ráno, pelikán,
ten symbol lásky žhavé tobě dán,
ó pravé ruky ráno!

Já viděla je, já je volala,
hned přilétli, ó já je poznala,
ty čtyři rajské ptáky!

Svá opustili hnízda, v Krista bok
mou duši vedli, srdce ustal tok,
v síň svatební ji vedli!

Jak je to sladké, naivní, primitivní a bílé! Jak tiché a jasné proti pompósní baroknosti p. Dvořákově! A jak blízké katolické poesii mystické, jak ji znám, jak blízké starému katolickému mnišskému umění. *Trecento*, naivní sladkost a bílá samozřejmost z toho dýše přímo. Proti tomu jeví se mi páně Dvořákovo umění jako katolický barok, jako jesuitské umění XVIII. stol. proti františkánskému primitivismu XIII. století. Zde intimní, tichá, šerá nota extatická, umění klášterní cely bílé a holé, umění úzkého dvora, kde mezi dlaždicemi pučí bledé špičky bázlivých hořkých trav . . . tam ceremonielní plnost, obřadná dekorativnost, přeplněná, lámající se pestrost.

Do stejné řady jako Kateřinu Sienskou kladu *Dívku* (124), jež je prosvícena také tím bílým, starým, naivním primitivismem, že bezděky vidíte se v chrámě, klášteře nebo galerii a rozpomínáte se, kde jste viděli tento obraz a jakým jménem z trecenta nebo quattrocenta byl podepsán:

Ó Boží Tělo! bílé roušky šila,
i čeho bylo třeba ke kalichu;
v té práci v duchu Božské pleny zřela,
sníc o Ježíšku, rozjímajíc v tichu.

A její ruce panenské se chvěly
a jehlu pustivše se maně spjaly,
co nade hlavou přikloněnou k ňadrům,
hle, andělské se zjevy kolébaly!

A dále: *Boží oči* (str. 139), *Ctih. Anna Kateřina Emmerichová* (str. 136), *Po ukončení překladu Snu sv. Jana* (str. 129), číslo zvláště jímavé a teskné, a j. Myslím, že se tu p. Bouška nejvíce přiblížil katolické mystice, z její starší klasické periody, řekl bych, o níž opravdu, myslím, máme názory dosti nesprávné, perversně nesprávné. Vidím v tom důsledek jeho literárně historických studií, které i jinde (hlavně v druhém cyklu *Umění*) diktovaly mu nejcennější čísla knihy.

Uměleckým stylem není kniha p. Bouškova jednotná. Objímá desetiletý, tuším, rozvoj autorův: odtud různost stylů. Běžný rétorism teprve později ustupuje meditativnější a vnitřně plnější notě, jež snaží se stvořiti si svou dikci a svůj styl: čísla ta jako *Mrtvý Verlaine*, zvláště krásně leptaný (str. 94), *Glosy ke třem románům J. K. Huysmansovým* (str. 96 a n.), *Ženy* (str. 61) a j. jsou uměleckými a psychologickými vrcholy knihy. Mnoho kritické přesnosti a hotovosti je podloženo pod tyto verše, jakož vůbec se mi zdá, že umění p. Bouškovo tíhne k *historicko-psychologickému podobiznářství*, jehož některé velmi jemné a svědomité ukázky podává cyklus druhý. V *Teodoru Aubanelovi* (str. 90), *Maurici Maeterlinckovi* (str. 93), *Verlainovi* (str. 94) a j. najde znatel velmi přesné, trpělivé, laskavé prolnutí, oddanou práci štětce, jemuž blýskavé pointy, pochybné duchaplnosti a problematické reflexe, jakými hřeší často analogické práce p. Vrchlického, jsou cizí.

Ó duchu vášní mrskaný a zdraný,
v tvých žilách láva místo krve hřímá
a v slokách žárných, nezkrocených dýmá.

A přece divem, pěvče požehnaný,
moc tajemná tě před pokleskem víže,
ta moc, jež dýše na úpatí kříže,

píše p. Bouška o Aubanelovi a je to jasná a velmi obzíravá, perspektivní charakteristika, něco, co podává klíč a smysl jeho rysů. *Josef Mánes* (str. 104) je podobná práce. Čtěte jen poslední, psychologicky velmi intuitivní slohu:

A stejnou lásku měl jsi se mnou; děti,
já líbat tě je zřím,
zřím v šílenství tě zvolna krváceti,
tam v dáli! tam je Řím.

To doceluje podobiznu jako temné fatalistické pozadí některých mistrů, připjaté tajemným vztahem k životu podané osoby.

I *Adam Chlumecký* (str. 109), odečteme-li hymnické hyperboly, je dobře vystižen.

Myslím, že tomuto *historickému smyslu*, tomuto kriticismu, jenž u p. Boušky je silně vyvinut, děkuje *Pietas* za svůj vyslovený katolický, *positivně sociálně* katolický ráz. Intimní lidské své já sepjal pan Bouška úplně pod genus, typ historický a sociální. Je to sbírka *kněze* katolického předem a katexochen. Ztrácí tím kniha na své hodnotě? Psychologicky snad. Básník nepodává spory, krise, pochyby, války svého nitra. Je hotový, zcelený sám v sobě. Jednotka, voják ideje, který stojí na svém místě, na své posici. Čtěte *Prolog*. To je pevná, rozhodná, tvrdá, bojovná poesie katolická. Čtěte *Znamení kříže* (str. 69 a n.):

Jako dob minulých nadšení křižáci
silme jím paže své k boji i ku práci,
Kristovi sluhové, bratři a vojáci!

To jest útočný plesný tón hromadného sociálního nadšení. Ale všimněte si hlavně poslední strofy posledního čísla, finale celé knihy, jež sám p. autor podškrtává:

Své písně všecky u nohou Ti kladu,
Ty, Bože, sám je suď,
s Tvým srdcem budou-li snad v nesouladu,
je spal i moji hruď! Str. 148.

To jest tón tak eminentně katolický, tak positivně katolický, že se zdá, jako by přicházel z dávné minulosti. To je bezvýminečné podrobení se jednotě, absolutní poslušnost, pravý opak všeho egoismu a liberalismu. „Prohlašujeme . . . že nepomýšlíme na to, abychom kterékoli skutečnosti nebo slovu obsaženému v tomto díle přikládali více autority, než mu přikládá nebo přiloží Církev katolická, jíž chlubíme se býti nejpokorněji poddáni.[1]

A závěry moje? Nemohou být než jedny: konstatování typičnosti, náběhů k ní, snahy o ni. Jako před člověkem cizího plemene je mi . . . Nelze nezjistit pouze odchylnost (to by bylo čiře negativné), ale nelze také přehlédnouti stavbu, strukturu, všecky vlastnosti, které ustavují jiný typ nebo snaží se k němu, pracují k němu.

A náš rozbředlý, pustý, všeho-trochuliberalismus? Myslím, že se dočká ještě velmi zajímavých překvapení.

---

1 - Ernest Hello, Prohlášení před Physionomies de Saints.

Mladá hudební generace v Čechách

V českém hudebním světě zazněl 10. listopadu 1896 zcela nový, vysoký, břeskný signál a tak vyplašil usedlý a žoviální tábor, že se shlukl v ohromný a bizarní houf. Toho dne totiž proniklo na veřejnost svými skladbami šest až dosud neznámých a možná záměrně zneuznávaných hudebnických osobností, z nichž se leckterá dříve nadarmo snažila obrátit na sebe pozornost různých institucí — jako České akademie — a koncertních ředitelství. Pronikli a vynikli. Vskutku veliký úspěch, který nemohly znevážit ani nejkonservativnější a mladému hnutí nejnepřátelštější listy. Tedy jakási svépomocná akce, a to akce zdařilá. To by ovšem samo o sobě mnoho neznamenalo, třebaže v Čechách, kde působí jediný český orchestr, totiž orchestr Národního divadla, bylo třeba vypjatého a vytrvalého úsilí, aby akce neskončila pouhým papírovým protestem. Nebýt toho, že se pražská tělocvičná jednota „Sokol" ukázala tak pohotovou a sestavila s velikými obtížemi druhé takové hudební těleso, bylo by zůstalo při pouhých takových papírových hromech a blescích, jimiž si ulevoval jeden z utlačovaných, pan Lošťák. Svépomoc tedy měla úspěch, vzdor všemu očekávání oficiálních pražských hudebních kruhů, které se koncertem v Rudolfinu dožily skutečné ostudy. Ukázalo se totiž, že tu byli drženi v kleci dobře opeření, letu schopní ptáci.

Ale věc má ještě hlubší jádro, a to je důvod, proč zde o mladší hudební generaci píšeme. Nejde o pouhý protest několika skladatelů, jimž se zabraňovalo proniknout, nejde tu o osoby, jde o umělecký směr a ideové zbarvení tohoto hnutí. A ono má skutečně dosti určitě a vědomě nanesené zbarvení. Není to pouhá osobní, nýbrž také ideová oposice.

Neboť mladé hnutí reaguje vědomě proti skladateli jinak velmi duchaplnému, vzdělanému, i v cizině známému, ale v jádře málo vroucímu a elementárnímu, proti p. Zdeňku Fibichovi, a navazuje na jeho předchůdce Smetanu a Dvořáka, kteří mu představují zdravý, tvůrčí, elementárně národní směr. Pan Fibich je pro ně rafinovaný epigon Wagnerův, který nahrazuje tvůrčí spontánnost poučeností a kombinacemi . . . je pro ně spíš virtuos než umělec a tvůrce.

Pan Fibich se v Čechách často pokládá za nejpokrokovějšího a nejmodernějšího umělce, za hlavního pokračovatele v intencích Smetanových. Domníváme se, že to je vyslovený omyl, vyvolaný špatným chápáním Smetany a jeho záměrů, nedorozumění, jež Smetanu hned od počátku stavělo do špatného světla a způsobilo mu doma mnohé prázdné slovní nepřátelství, a jež nám dodnes ruší a mate perspektivu dalšího vývoje české hudby a jejího vnímání.

Smetanu podpírali a hájili Wagnerem. Smetanovy reformy odůvodňovali reformami Wagnerovými a Smetanovo vítězství v Čechách chtěli rozhodnout vítězstvím wagnerianismu v Německu. Mezi Smetanu a Wagnera dosazovali logické znaménko rovnosti. Smetana representoval doma tytéž ideje, jimž v Německu dopomohl k vítězství Wagner.

Tento manévr byl však proto nešťastný, že se zakládal na fikci. Mezi Smetanou a Wagnerem jsou sice jisté analogie (nic víc), které vyplynuly z reformátorského postoje jich obou k domácím šosákům a pedantům, ale jinak je Smetana svou podstatou, jádrem svého umění zjev zcela samostatný, který se od Wagnera diametrálně liší, ba který je v mnoha závažných bodech přímo Wagnerův antipod, jak dnes uznává kritika, pokud vůbec Smetanu zná. Mezi Smetanou a Wagnerem jsou, opakuji, pouze některé vnějškové analogie. Tak je na př. pravda, že oba usilovali o národní umění, že se oba pokoušeli svým dílem realisovat psychický národní typ; vytvořit z němectví typ nejen umělecký, nýbrž i kulturní, to byl ideál Wagnerův. A podobně snil Smetana o umění českém. Ale každý chtěl jinak, po svém, hudebně realisovat své v poslední příčině ethické a filosofické ideje.

Smetana je zcela jiný v methodě svého umění, v prvcích a struk-

tuře svého díla. Je zcela jiný temperament, zcela jiný psychologický charakter, zcela jiný rodem své duše a svého genia. Jeho umění je ve svých prvcích ryze české, má svou mízu z morku lidu. Má jeho živost, sytost, elementární sílu. Mluva jeho umění, řekl bych: jeho figury a tropy, je národní, národní svým stylem. Smetana je v naivnějším a bezprostřednějším vztahu k národní duši než Wagner, který, jak mám za to, je Němec reflexí a jenom v symbolické dedukci. Popisný psycholog by tu mohl ryze odbornou analysou dokázat, co jsem jenom naznačil.

Jiná analogie mezi Wagnerem a Smetanou byla reforma opery, zdramatičtění opery, její pevnější logická a dramatická výstavba, rozšíření významu orchestru a podobně. V tom přejímá Smetana leccos od Wagnera, ale tyto linie jsou tak široké a elementární, že naprosto nepostačí k označení Smetany jako wagneriana. Jako hudebník je Smetana ve své umělecké methodě, ve svém stylu a ve svém psychologickém charakteru i v opeře jen a jen svůj. A byl si toho také vědom; sám přece napsal: „Mám příliš co dělat se smetanismem, než abych se mohl starat o wagnerianismus."

A tento veskrze originální duch byl v Čechách chápán, vykládán a hájen jen sub specie Wagner. Odtud pak ta ostatní nedorozumění. Po Smetanovi vystoupil jako největší, nejzajímavější dramatický zjev p. Zdeněk Fibich, tentokrát skutečně pravý epigon Wagnerův, který byl jako hudebník stylem a methodou na Wagnerovi závislý a který pracoval s Wagnerovým materiálem a strukturou, jeho finesami a manýrami. Špatné chápání Smetany vedlo k dalšímu omylu. Pan Fibich, třebas ideově odlišný a principiálně Smetanovi vzdálený, byl pokládán a prohlašován za jeho jej zdokonalujícího nástupce, protože se domněle vydal touž reformní cestou, kterou prý kdysi šel Smetana, totiž cestou wagnerianismu.

A tak se vytvořilo téměř české dogma, legenda o p. Fibichovi jako nejmodernějším a nejpokrokovějším umělci katexochen, jako nástupci a přemožiteli Smetanově. Pokouším se zde vyložit její genesi a ukázat, na jakých mylných předpokladech a obrazných fikcích byla vybudována.

A proti této legendě, proti této fikci bylo namířeno první vystoupení mladé české hudební secese. Návrat k Smetanovi a Dvořákovi, nad Fibicha a proti němu. Návrat k umění elementárnímu, vroucímu, spontánnímu a národnímu, proti a nad scholastickou hudební dialektiku, proti namahavě kombinovanému epigonství a diletantismu. To je duchovní a umělecká značka, kterou si mladá hudební generace vtiskla v několika manifestech a kterou utvrdila svým prvním vystoupením v Rudolfinu 10. listopadu minulého roku.

U všech těchto mladých skladatelů bylo možno zcela zřetelně postřehnout tuto reakci, podle našeho mínění ostatně zcela oprávněnou. Úsilí o obzvláštní hudební plnost a sílu, o národní barvitost a elementární spontánnost. Je vidět, že věří ve specifickou krásu hudby, že se řídí příkazem: dávejte hudbě, což jejího jest. Pestré, syté a vroucí je umění, jež jim tane před očima a k němuž se propracovávají.

Ze šesti skladatelů prvního večera stáli nejvýš pp. Lošťák, Bautzký a C. M. Hrazdira.

Pan Lošťák, který se první dal do boje, získal pro něj mladé talenty a uskutečnil svou energií šťastně secesi. On také rozhodl vítězství večera. Zahájil soutěž „*Písní vítěznou*", hudebním eposem o pěti větách, jak nazývá svou skladbu. Je to obsáhlé, víc než hodinové instrumentální dílo pevné citové a dynamické logiky. V pěti větách maluje autor léta trvající příběh velké a obelstěné tvůrčí touhy, spor mezi naivním nitrem a chladným, objektivním okolím, spor, jenž už ve snu ledovou sprchou k smrti bičuje vřelost touhy. Prvé zranění idealisty, první pád před pevnostní zdí, před nedobytou pevností. V prvním obraze, nazvaném „Sny hrdinné", zbrojí se hrdina k boji, hlavu plnou snů. Pevný jako skála, naivní jako dítě. Zcela pohřížen v budoucnost. Co mu z ní zaznívá vstříc? Mocná, bílá kovová naděje, ale jako předzvěst hrozícího podlehnutí a podvodu v ní zároveň zní drsný, dutý tón pochyb. Druhý obraz „Duma v přírodě" je jemně propracován, měkký, plný tiché zeleni a šepotavého jitra, umělecky snad nejvyšší a nejintimnější číslo práce. Básník přenesl do přírody, co mu znělo v duši. Jde k ní v naivní ilusi, že se bude moci na jejích ňadrech

oddat snění jako na ňadrech milenčiných. Netuší, že je v jádře lhostejná a že je to vlastní hudba krve, jež mu buší ve spáncích, nikoli její ohlas, co v ní slyší. Třetí věta: „Boj za ideály", emfaticky vzrušená hudba k útoku. Zlézání zdí. Vzepětí a pád. Skepse, kritika, výsměch cizího, lhostejného světa. — Nové nadšení, nový výsměch. — Čtvrtý obraz: „Za rakví svých snův". Po všem veta. Útočili jsme na nebe a v boji jsme uvázli mezi nebem a zemí! Dokonáno jest. V prázdných kvintách jde to dolů, stále dolů. Tóny malovaná nirvana. — Sténá to, vzdychá a rozpadá se v orchestru. Parodie prvotní víry. Pohřeb se zpěvem, se skřípotem rakve, která se ještě vzpírá hrobníkovým popruhům, jako život, který se pokouší uniknout z jejích prken. Pátý obraz: „Vítězství a vzpomínky". Ne, není to úplná smrt. Ještě žhne uhlí, ještě si můžeme u něho zahřát zkřehlé ruce. Vzdor, pravý český vzdor, který chce přemoci všecko, i smrt, a který se žene hlavou proti zdi, tento vzdor se v duši skladatelově roznítí v mocnou bouři, a brzo jej znovu uchvátí touha.

Je pravda, není to už prvotní síla, není to už naivní víra, ale náhrada za ni: štít ukutý z oceli. V ohni vzpomínek, jenž před ním šeptá a naříká, ukuje si básník novou zbroj. Znovu se vrací epos první, nezdařené výpravy. Oheň syčí a šeptá, a brzo je štít hotov. A pod jeho ochranou k novému útoku!

Taková je poetická, nad dílem rozprostřená citová logika. Thematická práce, ale práce neobvykle jasná a průhledná, barvitá a sytá. Celek je výborně instrumentován. Fortissima jsou účinná, protože se úsporně využívalo střední polohy žesťových nástrojů. Jakási idealistická grandezza a melancholický ponor, sytý a pochmurný pathos charakterisují tuto hudební báseň, která, jak věřím, jistě zaujme i v cizině.

Druhé číslo koncertu patřilo panu Bautzkému. Jeho symfonická sonata pro smyčcový orchestr nemá sice pathos páně Lošťákův, zato však eleganci a koketní gracii. Cítíte hned, že oblast Bautzkého je užší a že jeho force je detailní provedení, často v jakýchsi příliš minuciosních krajkách. Je také patrné, že zná dokonale Bacha, že je školený kontrapunktista, který se často příliš mazlí se svým nápadem.

Moravan C. M. Hrazdira konečně podal velmi závažnou a cennou ukázku své tvorby. Rozkošný, dosud trochu neohrabaný zjev, ale s náběhy ke zdravému, poctivému skladatelství, jež promlouvá srdečně a upřímně.

Takový by asi byl resultát prvního večera mladé generace. Zajisté čestný a, doufejme, v mnohém ohledu regenerativního významu pro dnešní českou hudbu.

Svatopluk Čech: Modlitby k Neznámému

„Kritika má s vámi zacházet, budiž jakékoli vaše jméno a jakýkoli váš věk, jako kdyby čtyři tisíce let přešlo přes váš hrob."

Ernest Hello

Kdybych byl měl pochyby o tom, je-li p. Svatopluk Čech dobrý, rozumný a ušlechtilý člověk, tato kniha jeho musila by mi je vyvrátit nadobro a od kořene. Každý si formuje Boha svého ze sebe a podle sebe, a Bůh Sv. Čecha — nevím, proč mu říká Neznámé — je Bůh venkoncem jasný, klidný, ušlechtilý — ale i, bohužel, povrchní.

Řekl jsem, že nevím, proč p. Čech svého Boha nazývá módně Neznámým. Nevím, nechápu to proto, poněvadž toto Neznámé je mu v nejdůležitějších a nejrozhodnějších bodech úplně známé, jasné a jisté. Tak není mu na př. ani dost malé pochyby o tom, že člověk cítí v nitru hlas, který nás vede jednat ve smyslu a po plánu toho Neznáma:

Ví, proč nám bytí zdroj i metu skryla,
ví, proč nám dává nést i zlo a muku,
zná skrytý soulad zemských nesouzvuků —
Nuž, jí se klidně, důvěřivě vzdej,
kam v nitru tvém ti káže, za ní spěj! Str. 53.

Není mu dále nejmenší pochyby o tom, že svět je nejlepší a nejkrásnější, všechno v něm že pracuje k vyšší jednotě a harmonii, všechen rozpor a nelad že jest jen zdánlivý:

Teď rozumím, co pějí sosny, buky,
pod nimiž kráčím. Dílec přírody
jak ony, touhu cítím, s jejich zvuky

svým lidským hlasem zapět do shody:
Buď, moci neznámá, dík Tobě vřelý!
Dík za svět plný krásy, díky zaň! Str. 53.

A jinde:

Tys ve všem kolkolem: Tys v lesních zvonců kráse
i v slávě ledovců a v hrůze propastí,
i v tom co člověku jen ohyzdností zdá se,
však celku krásného je nutnou součástí. Str. 19.

Jinde (na str. 44) je svět Čechovi „veliká báseň", jež „v celek božsky krásný skládá květ lilije i ropuchu".

A na tomto venkoncem krásném a dobrém světě může být člověk tedy snadno šťasten. Potřebuje plnit jen několik předpisů, z nichž nejdůležitější jsou Čechovi asi pracovat poctivě, důvěřovat v lásku boží, zajít si občas do přírody, která prý je svou krásou a velebou nejlepším návodem k utušení a postižení Boha (*Lesní žalm*, 42 a n.), a plnit *skutkem*, nejen slovem náboženství Kristovo (*Vánoční*, 116.), neboť všecka bída světa pochodí beztoho jen z toho, že z ducha učení Kristova zbylo schema, pouhá formulka, že duch, „slovo prosté, vroucí, živé, jež se z velké duše lilo", vyvětralo a ztratilo svůj smysl, scvrklo se na ritus a formu (*Slovo 7.*)

Na počátku slovo bylo
a jen pouhé slovo zbylo.

Tolik důležitých věcí ví p. Čech o příčině a smyslu tohoto světa — proč tedy mluvit o Neznámém? Jaképak Neznámé, když Čech ví jistě, že Neznámé to je Láska, to že je podstata a zákon jeho.

— — — — — — — — — — —

mé já, můj původ, skon — vše v jakés cizí dlani,
jež očím skryta mým a po níž marné ptaní;

nuž, mlčky, s důvěrou jí sebe všecek vzdám,
v ten taj, ať jakkoli jej mluva zve neb zvala:
— Bůh, bozi, Jahve, Allah —
vše lidská pouze hláska.
Jen věřím, žeť on láska,
zdroj lásky všeliké a věčná láska sám Str. 20.

— — — — — — — — — — —

V ty taje lidský nepronikne duch
a zve-li ten jej Příroda, ten Bůh,
ten jinak: vše to prázdná pouze hláska —
Jen vím: že jest, a věřím: že jest láska. Str. 53.

Nuže, myslím, že to úplně stačí věřit v naprostou existenci jednoho svrchovaného zákona, ústředního, jemuž všecko podléhá a z něhož lze všecko ostatní dedukovat. „Neznámo" Svat. Čecha je pak pouhé slovo. Jaképak Neznámo, když s touto jedinou záhadou skutečnou, s vlastním problémem teleologickým je Čech úplně hotov, když si jej rozřešil vírou? Čech věří prostě, a to vírou neobyčejně *pokojnou, klidnou a rozumnou.* Není horečky, není děsu strachu a hrůzy, není pochyb a sporů v jeho víře. Charakteristické pro tento pokojný, usedlý cit, řekl bych, je báseň *Zpověď* (str. 108). Básník žaluje a vyznává na sebe mnoho vin a hříchů, z nichž nejseriosnější a jádro všeho ostatního je, myslím, *indiferentismus* (111).

Já ve svém šiku bojovník byl chabý,
já mlčel tam, kde měl jsem veto hřmít,
zřel nečinně, kde utištěn byl slabý,
kde měl jsem zdvihnout proti křivdě štít.
Boj — pravda — nedůstojný, boj náš denní
za tretu, osoby — z té vřavy ven! —;
však já i tam, kde zvalo přesvědčení,
bych za ně bouřím všem se vydal v plen,
krok stranou od klopotné srážky šina,
jsem pohodlný volil klid. — Má vina!

Ale nakonec odpouští si všecko, poněvadž prý — on za to vlastně nemůže — koho Bůh predestinoval k hříchu — všechno marné. Konec konců hřešil tedy v člověku — vlastně Bůh.

Ty víš, proč zakalil jsi moje zory,
ty ke zdroji až stíháš vášně proud,
víš zpředu vždy, jak skončí nitra spory,
tys neomylný od věčnosti soud
a víš, kam zaletí ta jiskra malá,
jež tebou vznikla, lásko neskonalá. Str. 114.

Jak vidět, není p. Čech fatalismu daleko. Jinému věřícímu člověku by bylo z takového názoru k smrti úzko, ale p. Čech bere jej velmi pokojně. Jeho Bůh je vůbec Bůh pokojných a usedlých — horečku, která zmítala Pascalem, by sotva pochopil.

A ještě něco: Bůh povrchních. Myslím to takto. Věřím-li v Boha, je strašný můj problém ten: vyložit, jak zlo, bída a hřích dostaly se na svět, co tu mají dělat, jaký je jich smysl a účel. Bůh sama láska, samo dobro — a přece na světě tolik tmy, hříchu, zla fysického i mravního. To je problém *ospravedlnění Boha theodicey.* Přes něj nemůže přejít nikdo, kdo vůbec má oči k vidění. Protože nikdo nemůže nevidět na světě zla.

Ale přechází přes něj ku podivu snadně a pohodlně Svatopluk Čech. Neuznává vůbec zla a špatnosti na světě. Svět je mu krásný, bez vady, jak jsem ukázal. Zlo a bída nemá u něho žádné existence reálné — jsou jen dialektickou formulí ke konstrukci Boha. *Bůh* p. Čechův (str. 17) je docela Bůh *spinozovský* a *hegelovský.* Jako Spinoza bojí se Boha vůbec určit, bojí se říci i o něm, že je jeden (již to je mu obmezení, a tedy popření), stejně Svatopluk Čech po jeho stopách:

Tys v tajné oblasti, jíž lidské vše je cizí,
kde zlo i dobro mizí,
kde pojmy vše se tratí,
jež pro člověka platí —
tam teprv začátek má tvoje skrytá říš. Str. 18.

Tak v pátem díle, sedmnácté větě píše Spinoza: „Bůh je prost vší trpnosti a není dojímán žádným afektem libosti nebo nelibosti", a v dodatku: „Bůh nemiluje a nenávidí vlastně nikoho." — Ale s názorem tímto dá se těžko srovnat celá řada jiných míst v knize, kde Bůh je pojímán více méně anthropomorficky.

Tomuto spinozovskému, hegelovskému optimismu jsme dnes však co možno nejdále, je nám dnes v jádře cizí. Prohlédáme ho jako pohodlnou dialektickou hru, vidíme, že ta velikolepá jednota a to chválené usmíření všeho je pouze — ve slovech. Vidíme svět roztrženější, věci příkřeji proti sobě postavené, a ta nelidská nebo nadlidská harmonie, jakou vidíme s deseti tisíc metrů abstraktní výše, nám zní jako výsměšek. Je to mrtvá abstrakce, falešná idealita. Jsme reálnější, bolavější. Bolest je nám přílišnou realitou, než abychom ji dovedli vyléčit slovy o harmonii, jakou dává prý i tato bolest v jednotné notě koncertu Boha.

Ty, z hlasů země všech, všech jásotů a stonů,
sám stále chvalozpěv si skládáš hřímavý,
z té valné stupnice všech blahých, strastných tónů
od prvních děcka slov po těžký chrapot skonu,
v níž všechny zlozvuky, i kletby, blasfemie,
pro Tebe splývají v proud jedné harmonie,
jak s výše vřava měst ve snivý moře šum. Str. 20.

Nám takovýto koncept Boha docela nevyhovuje. Takový Bůh vypadá nám příliš pohodlně a, abych řekl celé slovo, sobecky obmezeně.

Mluví se stále více o náboženské renesanci, o metafysickém novoidealismu. Kniha Čechova chtěla patrně říci do ní své rozhodné slovo. Vyložil jsem však, proč soudím, že jím ve skutečnosti není. *Vychází ze stanoviska příliš pohodlného a snadného a zůstává stát již tam, odkud by se teprve mělo vyjít.* Stanovisko jeho není a nemůže být dnes stanoviskem dnešní naší potřeby náboženské. Ta stojí na stanovisku právě opačném knize Čechově. Cítíme svět příliš nelogický, bídný, bolavý, zlý a špatný a proto — *hledáme* Boha. Jdeme cestou právě opačnou Čechově. Nám je Bůh skutečně *Neznámé*, které *nenalezáme* nikde *hotové*. My *hledáme* Boha na jiných stezkách. Chceme, aby se *zrodil*, aby se *šířil* a *sílil* — nám není hotový. Nám není tou *neutrální harmonií* jako Svatopluku Čechovi. Nám není Bohem pohodlných a klidných. My nechápeme, že tak klidně lze o něm psát, tak neutrálně o něm psát, že se to může všem stranám a všem směrům líbit, že to uspokojí i liberály i konservativce, i klerikály i svobodomyslníky, theisty i deisty.

Kniha o Bohu, skutečných Modliteb k *Neznámému*, musila by být myslím jiná: prudká, napjatá, zapálená, horečná, *hledající* skutečně. Musilo by tam jít básníku o *svého* Boha — ne o Boha všech a pro všechny.

Zbývá mně promluvit o *umělecké* stránce knihy Čechovy. Mnoho zajímavých poznámek by se tu dalo říci o poměru verše Čechova k verši dnešní mladé generace naší. Čechova dikce je neobyčejně široká, ale i neobyčejně — prázdná. Má *široký dech*, hymnický, široko rozlitý tón, který v mladé generaci vymizel skoro úplně a brzy bude pokládán za předpotopní, dnes vymřelý druh. Ale verš jeho je hrubý, nevypracovaný, nemá *nervů pružnosti, odlišenosti*, celé té složité struktury, toho bleskového fluida. Vypadá mdle vedle nejlepších veršů mladých. Nemá obrazů vonných, nových, sevřených, nemá nového smělého bodavého slovníku, nemá ostrých kontur, leptané linie, náladové sugestivnosti. Užívá často slov a vět, s nimiž jsme se zvykli setkávat již jen v úvodnících nebo článcích novinářských.

Celkem je to dikce a forma příznačná ideám této knihy: neutrální harmonie, široká sice, ale necharakteristická, neindividuálná.

S. K. Neumann: Apostrofy hrdé a vášnivé

Milý, vroucí a mladý, především mladý talent je pan Neumann. Kdo řekl mladý, řekl heroický, prudký, čestný. Byl mi milý hned první knihou, která mi od něho přišla do ruky, sbírkou: *Jsem apoštol Nového Žití — a žádné se nelekám rány — jsem rytíř Nového Graalu — jsem rytíř bez bázně a hany.*

Myslím, že to zůstane ošklivou skvrnou na štítě t. zv. mladé kritiky, jak s knihou touto točila. Tolik slepoty, tolik malichernictví, tolik tuposti! A mladá, mladá je přece ta kniha a srdečná a otevřená a sladká! A mladá kritika jí nepochopila. Musil přijít člověk zestárlý již — pan Voborník — člověk z Národních listů — a musil ji teprve pracně ze *vzpomínek na své mládí*, na své slunce a na svůj máj — procesem reflekce a rekonstrukce vycítit v její ryze emoční, vysoko trysklé notě.

Pana Neumanna charakterisuje a odlišuje jedno na první ráz od skupiny t. zv. dekadentní: pevný, přímý, bezprostřední ideový útok. Pan Neumann není nic méně než impresionistický a náladový virtuosek, hráč s čínskými stíny. U ostatních t. zv. dekadentních básníků musíte si ideje jich teprve nepřímo *dedukcí* dobýt z jejich veršů, ne z toho, co podali, ale z toho, co pominuli, co přešli. Pan Neumann je neobyčejně vášnivý, temperamentní sensitiv, ale, což bývá dosti řídké, sensitiv *ideový*. Záhy stvořil si pan Neumann svou odlišnou notu: *propagační, ideovou, polemickou*, jak by se dala nazvat. Není básnický *malíř*, je básnický *architekt*.

V *Apoštolu Nového Žití* podal svůj ideový román, své rytířské tažení za Snem Života bohatého, čistého, dobrého, silného. V *Apoštolu Nového Žití* vystavěl svou ideovou pevnost. *Apostrofy* jsou na první pohled boje, srážky, dunivé výstřely za zdmi této stavby. Ale jen na první pohled — přihlédnete blíž a vidíte, že v jiné části, v některých číslech této knihy dostavuje nebo přestavuje první stavbu.

Ideový intelektuelný anarchismus byl ideový styl *Apoštola Nového Žití*, jím vedl pan Neumann celou stavbu své knihy. Volný rozumový člověk postavený na rumech zvrhlé ukrutnosti a falešné, zvrhlé sentimentality — na rumech barbarství i dekadence — na rumech dnešní Society — to byl, myslím, sen básníka.

Sílu namísto násilí, Rozum místo chytráctví, Nenávist místo záští a zloby, Cit místo sentimentality. Na tom je stavěna druhá jeho kniha s neobyčejnou důsledností, se vzácnou sestředěností myšlenkovou — kniha horká a proto přes zdánlivou nenávist (jež je pouze formou a prostředkem) kniha universální, očištěné, silné a prudké Lásky. (Pamatuju se zejména na krásné jedno číslo, nevím jakého názvu, kde idea tato přímo a odvážně byla vyslovena: *láska všech ku všem.*)

Nová kniha p. Neumannova pohybuje se vcelku intonací, strukturou, stylem v liniích knihy předešlé. Jest jen umělecky plnější ještě, myslím. Její rozbité volné verše tryskají výše, pění se a zpívají někde slunně a slavně jako rytmus Osudu.

Odbila hodina. Vztyčte
hrdého vzdoru krunýř!
Ženy počalo veliké
martyrium.

Hle, pro ten pohledu stesk
uprostřed banální luzy
a pro vše to opovržení
k troupům:

důvěru skeptika máte
v myslící oči svoje,
v panenskou pýchu ňader
a mládí.

Však jestli dni zoufalé sehnou
květ hrdosti vaší,
měšťákům neprodejte
to všecko.

Radš jděte s grisety taktem
pít svaté bohémy víno
z poháru veselého mládí
a jara. *(Do ticha vašeho srdce . . .)*

Jinde mají linie vypuklé a pokojné jako staré basreliefy v abstraktní hieratické své dikci. Jako příklad tento obraz z *Umění:*

SULTÁNO, SLUNCE!
Jediná, suverenní!
Pyšná!
Své polnice tóny nejčistší
a fanfáry nejradostnější
chci vydechnout ku chvále tobě.

Neboť tvé čelo nesklonil banální dnešek,
tvé oko nezakalil třpyt ohmataného zlata,
tvé ucho nezalekla hulákající luza,
a ústa tvá nepotřísnil polibek profánních.

Vznešená!
Neboť šla jsi otroky a nepozvedla jsi bičů!
Vykupitelko!
Neboť dotekem pohledu roztavilas okovy naše. —

SULTÁNO nádherná,
svého prsu bílou mohutnost
skloň k retům lačné mé extase!
— — — — — — — —

Pan Neumann má vůbec smysl zvláštní grandiosity, která na živý přítomný život dívá se velikýma rozšířenýma očima Orientálního zvířete, sedícího nad propastmi věků jako nad stěnou skalní.

Píseň národní je svého druhu typus. Tak silně a cele nečetli jsme ještě vyslovenu ideu Anarchie jako tu. Jak hluboce pochopil pan Neumann, že Anarchie přeskakuje, *musí* přeskakovat všechnu odvislost dědičnou, poněvadž je v ní in nuce všecka spoutanost ostatní. Všechnu odvislost dědičnou, a tedy i národní.

Eh, kolik že ras kříží se v proudu mé divoké krve
a kolik smísených rodů smísilo mok její tmavě rudý!?
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
Tak přetrhal bych rád vše, čím jsem k hroudě přirost'

a v trysku mohutném blah rozletěl se v dálku,
kde mlhy veleměst a bouře oceánů.

Individuum odstředěné z rodu, výjimka proti němu stojící je sujet následujícího čísla *Nad poslední mrtvou v rodinné hrobce.* Individuum nové, první člen nové kultury — to chce být p. Neumann.

S nesnesitelným záštím k těm, jež tys ještě ctila,
obrazoborec v chrámech, kam tys ještě chodila roky,
a s kypícím opovržením k těm, pro něž ti omluva zbyla,
kněz nepotřísněný v *nové renesance* dómě . . .

Kněz nové renesance! Několik čísel je zřejmě paganistických. Volnost a nenasytnost požitku chce mít básník, ačkoli tuší, že přijdou strašné dny zhnusení a vystřízlivění, popelcové hořké dny smutku a smrti. *(Svaté pokušení.)*

Nemohu se zde šíře rozepisovat o dnešní renesanci pohanství, kterou je všude cítit. Nemohu zde zeširoka dokazovat, v čem jest její příčina; ale tolik stačí konstatovat, že renesance, jak jí rozumí

p. Neumann, neměla by smyslu. To by bylo prostě *barbarství* nebo *dekadence*, poněvadž opravdu pouhé smyslné excesy. Ale renesance právě je pravý opak barbarství i dekadence — a potřeba po ní zrodila se právě z dekadence a barbarství, v nichž žijeme. Pojmovou pro renesanci je snaha plného, klidného, *zdravého* a *krásného* života. Centrum její je snaha spojit *nejvyšší sílu s nejvyšší jemností*. Je pravda, že Renesance jest anarchistická, t. j. dává lidem plnou volnost.

„Dělejte, co chcete", čte se v Rabelaisovi, ale nezapomínejme, že přístup do jeho ideálného světa mají jen lidé čestní, t. j. podle jeho názoru předem *zdraví*. Co nejméně chápala Renesance, byla choroba, a ta je právě vlastní jádro *dekadence*. A co by nám byla platna Renesance, po níž by se zase „připlazila *Nuda, Smutek, Žel*"?

Pan Neumann octnul se vůbec na několika místech v této knize blízko dekadenci, kterou, tak jsem ho alespoň chápal, chtěl překonávat novou Renesancí. Což jiného je chorobný strach *Demaskování*, co jiného v *De profundis*.

Umučen ubohým vzdorem, neschopen radosti v tobě,
s rozpálenými údy vleku se, nevěda kam . . .

Zde jsme na míle daleko od nepotřísněného pyšného kněze nové renesance. To je prostě stará, nejstarší dekadence. A stejnou dekadenci, t. j. mdlobu, chorobu, únavu, znechucení a následkem toho perversitu cítím v číslech *To bude* a *Z neznáma tě volám*, která je — psychologicky — celá motivována spiritualismem, tedy elementem právě cizím Renesanci.

Myslím, že překonávat dekadenci — její pasivnou mdlobu — je první podmínkou renesance. Nelíbí se mi tedy v první řadě báseň *Na Lianu de Pongy*. Volný intelektuelný člověk — anarchista — a ležet tak na kolenou před nějakou subretkou, která beztoho neumí ani číst a jejíž celé umění je frivolnost — a před Paříží, před tou degenerovanou buržoasní Paříží — a plivat přitom po vlastní zemi — — ne, to jest nearistokratické, neindividualistické. To jest jen snobismus, to jen obmezený Pařížan může si dopřát hloupost, aby myslil, že mimo Paříž není světa a života.

A pak ještě něco. Jak nelogický je tu p. Neumann! Klečí před Paříží, poněvadž je to *veliké světové* město, šlape po Čechách, poněvadž je to „*zemička*". Ale jak nearistokratické je to. Vždyť individualisté musí se protivit *velikým masám, růstu velikých hromad!* To je právě princip Anarchismu, že chce všude *decentralisaci*, skupiny, co možná nejmenší. Vždyť proto bojuje i proti socialismu, jenž by vládou hromad dusil individualitu, poněvadž, jak známo, čím větší masy, čím větší hromady, tím pánovitější, porobnější a silnější jich tlak na individuum, tím prudší nivelační proces.

Jinou velikou zradu na ideách Anarchie a Renesance, k nimž se zná p. Neumann, nalezl jsem v *Glose ironické*, adresované zešosatělému kdysi-revolucionáři (alespoň podle názoru páně Neumannova) Jaroslavu Kvapilovi. V básni té maluje svůj příští osud pan Neumann — jak bych to řekl . . . velice pozérsky (nemohu si pomoci, ale slovo toto, třeba p. Neumann v úvodní větě proti němu protestoval, je tu správné jako terminus technicus):

Proč byste nevyčkal
před trůnem ŠTĚSTÍ svého
s úsměvem prozíravých
posledku dnů mých —

až se povleku blátem ulice, vyzáblý dekadent,
s hovorem cynika a s tváří naduřelou,
alkoholu důvěrný přítelíček . . .
až se povleku v nejposlednější krčmu!

Ale jaký je rozum, jaký smysl v takovém konci, ptám se p. Neumanna. *Volný, rozumový* člověk je přece ideál Anarchie — co tedy s malomocným blbým nevolníkem neřesti? A jak sentimentální je to, jak nerenesanční! Taková sentimentálnost ze Sturmu a Drangu dekadentně nabarvená! Jak hloupé skončit takto, když může člověk žít a bít se s nepřítelem! Což nedostaneme se nikdy přes to falešné dilemma, že rozumní a šťastní mohou být jen šosáci a ničemové, lidé

starého světa, a že hloupým a nešťastným *musí* být člověk *nového* světa! Hle, jaké šosáctví, jaké nejdekadentnější šosáctví. Hle, zde mladý renesanční prý člověk a věří v ně ještě!

Kdy konečně přijde Renesance, aby nás dostala přes všechny ty sentimentálně-barbarsko-dekadentní močály plné zimnic, bláta a hniloby do šťastné země Zdraví, Klidu, Slávy a Harmonie — do země vlažného suchého vzduchu a plně rozkvetlého Slunce?

Antonín Sova: Vybouřené smutky

Myslím, že problém života Sovova byl a jest jeden a jeho jméno že jest *umělecká Poctivost*. Poctivost od kosti, poctivost úzkostlivá a znepokojená, *Poctivost* a *Svědomitost*. Sovova duše stála a stojí stále na křižovatkách cest a větří po všech větrech. Myslím, že v jádře je nemocný tou nemocí ryze uměleckou, na niž zemřeli největší umělci moderní, takový Garšin, takový Julius Goncourt, takový Otto Ludwig, tou nemocí, jejíž jméno je svědomitost a úzkostlivost, přebytek analytických a kritických schopností duše, reflektivné sebemučení.

Sova je, myslím, zvláštní, po výtce moderní (užívám slova toho ne naslepo a vágně, nýbrž protivou k *antice*) duše: duše plná protiv, duše udychaná a horečná a současně skeptická a zrazená. Duše plná vibrací jemných a subtilních, duše otevřená vší něze, gracii, křehkosti a současně od jádra vzbouřená, hněvivá, násilná a rozjívená, duše hlaholící válečnými polnicemi nových bouřlivých věků, duše zaťatá ve vydrážděný hnus a vzdor, duše zadrhlá beznadějí a zoufalstvím. Myslím, že nikdo z našich mladých umělců nepodal v tak žlučovitém, beznadějně zalklém a ode dna duše krví zakaleném a podlitém tónu všecku marnost, lichost, klam, podvod rozumného, poctivého, slavného, volného, pyšného života.

Sova přiznal vlastně teprve touto knihou, myslím, plně a sytě — v širokém výkřiku — vlastní ideovou svou podstatu, jejíž jen některé pruhy rýsovaly se v knihách předešlých — rýsovaly a stupňovaly přitom stále, dodávám. Myslím, že je podstatně básník *společenský* — tedy, jak říká stará přezrálá poetika, *tendenční*. Ve *Vybouřených smutcích* vidíte zcela jasně celou *kritiku společenskou* — kritiku v nejpalči-

vějším, nejšarlatovějším, řekl bych, smyslu slova. Je jí celá kniha sžehnuta, hoří celá jejím sirným plamenem, který propaluje maso až na kost a po němž rány již nezarůstají.

Jak dostal se Sova k této notě, on, kdysi básník křehkých meditativních figur, něžné intimní zakrojené genrovitosti, tiché a teskné dumy, sešeřelé delikátnosti a pointující náladovosti? Myslím, že se k ní nedostal nijak z vnějška — ona v něm byla, ležela, na dně duše bila a hořela a často se i, myslím, propálila navenek — méně ve vydaných knihách (ale přece jsou tam k ní alespoň klíče a narážky) — více v roztroušených kusech. Ona spala v nitru jeho psychické půdy, čekala jen svého kovkopa. Sovova dráha literární dělá dojem lomů porostlých květinami. Básník nejprve pokosil pole — ale už tu zajel často na balvan a zaskřípal zoufalým rozhlodaným parodistickým stonem — pak začal teprve zavrtávat se pod povrch a lámat kámen a kov. Dnes je již celý v šachtách své duše, hluboko, hluboko rozrytých. Cítíte, zvláště z této knihy, jaký silný, ideový, *kulturní*, řekl bych, básník je Sova. Pevná, citová i ideová struktura leží pod touto knihou: *intelektuelný anarchismus, sociálný individualismus.*

Ale žádná suchá thesovitost, žádná titěrná a drzá programovost, žádný zveršovaný a zrýmovaný traktát! Nejsilnější, nejsugestivnější, nejplnější a nejzralejší umění. Z této nejtěžší umělecké zkoušky vychází p. Sova čist — dokumentoval se jí jako veliký básník. Stvořil symbolismus nový a jiný, jaký jsme posud neměli, rozdílný od *mystického* a *metafysického* symbolismu p. Březinova. Symbolismus Sovův je sociální, je *psychologický a sociologický*. Je to symbolismus *sarkastický* a *hieratický* zároveň, je to symbolismus *invektivní* a *analytický*, jako symbolismus Březinův je *meditativní* a *synthetický*. Symbolismus Sovův typisuje bídu, hněv, podlost, bizarnost, tmu, klam, rozklad, zoufalost aparátem realistické detailnosti, suché řezavosti, leptané rozhodnosti a tendenčnosti. Slovem: *nový styl je tu nalezen a stvořen* — styl individuální a tvrdý jako vytasený meč, prudký a lámaný jako jarní ledové povodně, mísící ethické a politické pojmy s alegorickými visemi a utápějící je v nich jako strusky v rozpálené a rozdýmané tavírně, hned sarkasticky úsečný a bodavý, hned rozzpívaný a pokrytý

mraky černého kouře, hned zdusený v pohřebních[melodiích] a hudebních a citových nuancích tekutého stínového flóru. Styl neobyčejně nervový a ideový současně, styl chytající afekt básníkův pružně a rozpěněně jako tekutý vzduch s tou celou mlnnou atmosférou, s tou celou náladovou ssedlinou a sraženou duchovostí. Nevím, co bych měl citovat, tak těžko je se rozhodnout, poněvadž všecko je v těch volných, přelámaných, hned navršených, hned prohloubených a rozkleslých verších chyceno tak hluboce a přesvědčivě jako v hudební větě. Ukazuji jen na psychologickou plastiku *Moderního Betlema*, kde jsou verše leptané jakoby halsovskými akcenty, tak strašně skrojené a suše řezavé:

Ty pouště, kde jsou písky omrzení,
kde energie lepší vymřely,
ve hlavách jak ovoce nakažených,
pozdními kulturami zemdlených.

Ty sladké pouště hodovníků, v klidu
nad plným stolem kdož se křižují,
i smutné pouště otrhaných sběří,
hlad po nichž kráčí s karavanou vražd.

Pijáků pouště, kde v rozvátých stínech
chiméry lezou v parách zelených,
a v blátivých a rozmrazených říjnech
strhané listí padá s duše jich, . . .

šílenců pouště, groteskní kde tvary
a zalidnění světů neznámých,
boháčů pouště, pyramidy zlata
kde poslušní svážejí otroci . . .

Nebo na zdlouha houpanou, beznadějně dlouhou a jako nekonečný stín celého mrtvého starého světa, jako stín vysoké jeho mohyly vrže-

nou hudbu *Bizarního snu*, čísla, kterému se nevyrovná posud u nás nic tesknou grandezzou perspektivy a kalnou melancholií nejvnitrnějšího, *psychického* přímo visionářství. Sociálně kritická nota (viz hlavně strofy třetí, pátou a šestou zde necitované) nebyla ještě hned tak plně a organicky jako tu slita s visionářskou intimností a traktována s tak symbolickou logikou.

A tak jsme šli. A přišli k lodím . . . Bylo to truchlivé Moře
a Země podivná, město s šedými světly bledými
a okny slepými a věžmi s vrcholy v oblacích
a ved' jsem ji k lodi a poručil odvézti v Neznámé Světy . . .

Byl v ní jen známý kapitán, tisíci žhavými instinkty
zdál se říditi loď a neznámo jeho ni jméno,
je-li Osud-mstitel neb Osud-vysvoboditel,
nehlesl ani slovem, jen hluboce k zemi se klonil . . .

Byl v ní jen starý kapitán, známý mi z mystických zjevení;
prostorem neuvědomělých krás my jeli hořícím obzorem.
Ha, ha, já smál se, vida ji jasnit se po dlouhé době,
a poručil jeti jako bleskem, bezpečen, daleko od lidí . . .

A jedeme a jedeme . . . vzduch, par cinobrových plný,
zchlad' náhle a zšedl (poznal jsem, že nás šálí ten starý).
Jeho moudré, poslušné oči kmitaly nejistým zlomyslným
bleskem,
když uklonil se k zemi a řekl: „Ihned přistanem k cíli . . ."

„Tu je ta zem," řek' potom s poťouchlým, lstivým úsměvem
a ukázal na bledý pruh, jenž mrtvě se probíral z oblaků.
„Lžeš, pse! Tam je zase týž člověk," křiknul jsem vztekle,
„vidím jeřáby na březích, skla domů lesknout se v slunci!

Tys jedním z lidské té spřeže, přiznej se, bazilišku,
zabiju tě, pse, vtělené ty zlo, podvodný kramáři!"

Poklonil se, zadrkotav zuby. Vtom bledý pruh země zas zmizel
a zase na cestu dalekou od světa lidí jsme jeli . . .

A ty rýmy šelestící jako rákosí nad mrtvým tělem v *Agonii:*

Ta smutná rovina, dny jednotvárné v ní
a mrtvo. Bez přátel. To mrtvo beznervní!

Tam vzadu ledovců chlad splývá přes bařiny
a modře fialové hází stíny.

Ve třtinách zdupaných, štít zlomen pod hlavou,
v ní ránu hořící a hnisem krvavou,

dnů, nocí necítím, co šumí zdlouhavě
krev moje, crčí hořce ve trávě,

zbraň slizká žoldáků v mém mase vbodnutá,
kopyta ořů zvoní okutá . . .

Necítím plivnutí těch lotrů, kteří šli
a z bílých rouch mne vysvlékli,

ni duté, příšerné klování zobanů
posměšně ironických havranů.

Jak je to symbolicky ryze a čistě dechnuto jako mráz na mrtvou zsinalou tvář! Chtěl bych mnoho citovat z této knihy zhuštěné jako bolest a scezené jako slzy. Jen tak lze pochopit samo dno duše Sovovy, jeho rozbodané a rozjitřené akcenty, jeho sžehnutou reflexivnost, jeho visionářskou psychologii plnou rozepjatých obrazů jako rozvinutých vzdutých plachet větrem hnaných slavných bílých korábů. Jen tak lze poznat tu žhavou, až dusnou vroucnost, která leží jako ovzduší srdce nad celou touto knihou, tu rozpálenou žhavost, jež pohltila

všecky vnější mechanické a konvenční elementy, v nichž jako v hadrech zahaleny chodily ještě všecky předešlé knihy Sovovy — to cítili jsme všichni, kteří jsme je jinak pro vnitřní hodnotu vysoko stavěli. Nyní jest umění p. Sovovo nahé, nervově nahé, celé, ryzí, jednotné — bez těch rouch a prostěradel, do nichž nikdy nepatřilo a jež vleklo za sebou jen z nedorozumění nebo zvyku.

Vážným, neobyčejně vážným, opravdovým, grandiosním stalo se umění p. Sovovo v této knize. Předešlé knížky (až na *Zlomenou duši*, jež se v nejlepších partiích vyrovnává *Vybouřeným smutkům* a jež ideovou a stylovou krásou připravuje toto rozpuknutí talentu Sovova) vypadají vedle této někde dosti titěrně a hravě — a to jen genrovitým rámcem a schematickým formulovým realismem a deskriptivismem, jež byly jeho perspektivné intonaci v jádře vlastně vždycky cizí. Dnes, opakuju to s radostí, odpadly úplně jako prázdné slupky. Zbyla jen krásná nahá nervová Psyche sama.

Cítíte, že co dnes povídá p. Sova, jde z duše jeho duše, že jste ve svatyni básníkova *já*, v ohništi všech jeho reflexí ideových i citových i nervových, že vnímáte vlastní *esenci* básnického bytí p. Sovova. Cítíte ten ryze lidský esenční bod a uzel zejména ještě ve dvou číslech: v *Kondoru* a *Umění Severu*.

Prvá je siný fantom Nudy tak hrozný a děsivý, že se zachvějete pod tím rubášem mlhy a spleenu, pod tím žravým, leptavým tónem zákonné pravidelnosti, která mi připomněla právě tím nejtragičtější vise Poeovy, jeho strašné nemoci lidské vůle a lidského citu.

Bída sedí v srdci mém.
Zase starší nežli loni,
zas má delší pářata,
zas má oči sinavější,
zvýšila se, shrbila.
(Kolem oken protáhly se
mlhy prosincových nocí.)

Zase starší, děsnější,
moudřejší zas, pomalejší,

studenější, beze slov
rozdírá mé srdce drápem,
jak zelený drahokam
zimničné jí oko hoří,
sychravá je, monotonní . . .

Chvíli usne, nehne se,
jenom tíží a jen bolí.
Pak se vztýčí, protáhne
kondor starý, slepý, dravý,
zdvihne křídla popelavá,
otřes jejich vzkřísí vzduch,
vzkřísí echa, pluje těžce
nad městy a rovinami,
nad Horami šerých věků,
pod hvězdami prochladlými
v obzoru jak přízrak tmavý,
vzdaluje se, vzdaluje.

Vzdaluje a vzdaluje — — —

Zas se vrací; zase tíží;
hladovější, zkušenější,
novou bolest přináší
chycenou na lidských prazích
a své drápy krvavé
ustydlé tou dlouhou cestou
hřeje si v mém horkém srdci . . .

Jaká ryzost stylu, jaké umění básnické exprese. Jak vypočteno je tu každé slovo a jak na každém slově napjata je perspektiva! Chladná, klasická, prostá, studená, holá jako pyramida z černého mramoru, bez nápisu a data stojí tu tato báseň. V *Umění Severu* staví básník beztvarý, chaotický, ale silný, individualistický a ideový Sever proti

kleslému, v mdlobách dekadence a otravných parách formového i smyslového rozkladu uspanému Jihu a udává zároveň polaritu své duše a její chemickou slučivost.

— — — — — — — — — — — —

Jih spal již. Přírodou rozhýčkán, tlel
po létech středověku. Vadly formy.
Lenivou krví sladké křesťanství
truchlivé zmalátnění rozkládalo.

Duch Severu však ještě tvořil, stál,
duch Myslící, a Zápasící posud,
smršť bouřných protiv na svých houslích hrál.

Nenávist k ženě, Sebezbožnění,
zpod smyčce sršel v mlhy přechodní
déšť jisker hledajících pochodní . . .

Jaké verše nasycené přímo psychologickou intuicí a světélkující jí jako modravými tichými plameny.

Pan Sova vyrostl *Vybouřenými smutky* neobyčejně vysoko umělecky i ideově. Realista, vlastně genrista a meditativný krajinář byl jen p. Sovovou kuklí. Za ní stojí nyní básník širokého dechu, prudké, vysoko bijící a široko se pěnící inspirace, ideový visionář ne chladných harmonií transcendentních, nýbrž — a na to klademe předem váhu a v tom vidíme velikou originalitu a hodnotu p. Sovovu — kouřících se citů osobních a společenských. Dnes stojí p. Sova přímo vedle p. Březiny jako jediný náš skutečný symbolista. Liší se od sebe ovšem diametrálně a každý z nich dobral se k symbolismu svému jinou cestou, cestou v jádře právě opačnou cestě druhého. Neníť symbolismus nic než zvláště *ryzí styl ideový*, a může tedy býti a je skutečně symbolismů více podle ideového materiálu, jenž se v umění rozehřeje, vyzpívá, učiní tekutým a světelným.

Ze starší faktury — z t. zv. realistické faktury — nezbylo p. Sovovi

přesně vzato než *síla charakterisační* — přednost to, jíž nelze dost ocenit — která se projevuje neobyčejně silně v celé knize, kde nejabstraktnější ideje nebo nejisolovanější a nejřidší city, vzněty, dojmy a snahy traktovány jsou se vzácnou psychologickou a obrazovou plastikou.

Jen jedno, myslím, přispělo by ještě k umělečtějšímu, t. j. zde vyššímu, grandiosnějšímu, symboličtějšímu vzduchu knihy. Myslím: méně prudkosti, žluči a křeče — ne vřelosti, vášně, síly. (Tato dvojí skupina pojmů dobře se musí lišit.) Klid se sílou snáší se zcela dobře, lépe než prudkost. A na vysokých horách bývá ticho, duchové ticho. Ostatně, opravuju se, je již také na konci knihy p. Sovovy v těchto bílých, pokojných a jako jistota vítězství slavných verších:

Táhli jsme neslyšně Městy a prolínali jsme zdi,
přebarvili jsme vody a nasákli do vůně květů.

František Kvapil: Zpěvy knížecí

Kniha mrtvá, lichá, marná, pustá. Kniha okoralá. Jedna z těch prací, jež nejsou autoru ani *radostí* ani *nutností*, nýbrž pouhou úlohou, pensem, thematem ke konkursům akademickým.

S akademiemi je to totiž tak: nejen že *věří* v genry, že nepřijímají díla, jež by se snad opovážila stát *mezi* dvěma nebo třemi genry nebo spojovat a slučovat je v sobě — ony i genry *hierarchisují*. Jim jeden genre stojí níž, jiný výš. Zvláštní predilekci a passi mají na př. pro epiku. Kdo napíše na př. sbírku *balad*, musí již dostat prémii, poněvadž tento druh je tak málo dnes pěstován a zasluhuje tedy vzdělavatel jeho podpory již prostě proto, že tohoto dnes tak zanedbaného poetického druhu si vůbec všimnul. Takové jsou argumenty těchto ctných institutů, a netají se jimi nijak. Jsou totožny s argumenty na př. hospodářských nebo zahradnických a jiných zemědělských jury: ten a ten druh ovcí nebo ten a ten druh brambor nebo čočky nebo ředkve jest u nás zanedbáván. Leč vyskytl se p. X. Y. a ten oddal se tomuto hříšně a bohopustě utlačovanému druhu ovcí nebo brambor nebo čočky nebo ředkve s neobyčejnou pietou — *proto již* zaslouží pozornosti, třeba jinak jeho produkty za mnoho nestály. Ut desint vires, tamen laudanda est voluntas.

V stejně závidění hodném postavení jsou dnes u nás básníci epičtí. Ta hříšná mládež ukázala podle mínění ctných areopagitů epice mrzce a ničemně záda, oddala se s hříšnou výstředností a exaltací kultu druhů „*subjektivných*", „*individualistických*", „*anarchistických*" (jak zní žertovná terminologie ctných akademiků) — vrhla se jen a jen na dojmovost, symbolisaci, impresionismus — samá lyrika, samá exaltace, samé visionářství. „*Objektivná*" epika (tak nazývají tito ctní mistři epiku a myslí, že ji tím neomylně a spolehlivě charakterisují!) leží ladem. Na tu si tedy — rozumuje slavný hodnostář — ta holota netroufá. Ano, epika, braši, to není jen tak maličkost! To předpokládá — usedlost a rozum a studie a . . . zkrátka a dobře: nejméně básnický doktorát nebo přísné zkoušky profesorské.

Proto „*Lumír*" nikdy nezameškà alespoň jednou do roka ukázat mládeži na „seriosní cíle", jak říká, básnické tvorby. Ach balada, ach epika — proč se jí vyhýbáte, mladí páni? Nechutná vám, viďte? To člověk musí *studovat* — ano, studovat na to — alespoň deset sbírek starých nordických nebo skotských balad nebo španělských romancí si přečíst a pak když je důkladně pročetl — velmi opatrně — — *parafrazovat!* Ano, pánové, to jest epika, to je vrchol básnické plastiky a objektivity, ano, to je trvalé. Co s těmi vašimi moderními efemérami — to zde, to jsou věky, to jsou staletí, to jsou tisíciletí, to je básnické „aere perennius"!

A tak vidíte všecky české pány parnasisty, všecky „lumírovce", jak každý z nich snaží se v potu tváře vyrobit alespoň občas nějakou sbírku epiky. Tak vidíte mistry, *Vrchlického* a *Sládka*, jak velice slavnostně a důstojně občas se věnují baladě nebo epice vůbec, a po nich celá plebs: *Doerfel*, *Klášterský*, *Mužík* a *Kaminský* etc. etc. a nyní i pan *František Kvapil*.

Jaké nemožné, nefilosofické, bezdůvodné názory! Tito lidé jsou odvráceni od přítomnosti, otočeni do minulosti. Tito lidé nevědí, že genry jako všecko na světě podléhají rozvoji, že literární genry rostou, mění se, vymírají a rodí se jako genry přírodní, jako rody a druhy živočišné a rostlinné. Tito lidé netuší, že je hluboký vztah mezi genry a dobou, již vyjadřují, které jsou příznačny, jako orgány jistých funkcí. Těmto lidem ani na mysl nepřišlo, že moderní doba má také svou epiku, jí konformní, jí odpovídající, ji vyslovující, ji nejsnáze, nejplněji, nejšíře předvádějící a objímající a touto moderní době úměrnou epikou že není nic jiného, než — *román*, román společenský, analytický, dušemalebný. Tito lidé nedovedou si ani představit tak primitivní, všem jevům společenským ústřední a základní

zákon o vzájemnosti funkcí a orgánů. Oni nepochopí, že doba feudální, rytířská, bohatýrská . . . doba bojovných zápasů hmotných . . . doba primitivního intimního obcování s přírodními jevy, doba elementárnosti . . . musí se jinak i v umění projevit, jinými genry, jí úměrnými, příznačnými, representovat, než podstatně jiné, moderní, složitější a toto genere přeměněné útvary společenské.

Tito lidé nechápou, že epika rytířská a bojovná, pochmurná, baladismus mythický jsou dnes *neorganické*, že básník uměle a namáhavě se musí *vmyslit* do psychologických stavů, jež předpokládají, že musí je obtížně a pracně rekonstruovat, a že tedy genry ty mohou vyhovět a mohou být šťastně nebo spíše obratně vzdělávány sem tam *porůznu* a *výjimečně* některou básnickou konstitucí náhodou jim příznivou, že však dělat z nich *zákon*, *pravidlo* a *normu* dnešního moderního tvoření jest absurdnost a tupá slepota.

Ale nestarejte se, ta naše epika a ty naše balady a romance vypadají také podle toho. Čpí to potem, násilností, šroubovaností a falší na sto kroků. Není to v nejlepším případě nic, než obratné epigonství, chladná imitace, podařený vtipný kousek vtipné kombinační fantasie, jež si dovedla šťastně slepit z několika historických nebo legendárních nebo mythických prvků více méně poetický motiv, více méně vtipné thema veršovací rétoriky. Ale poesie? Její spontánnost, vroucnost, opravdová záhadnost a personelní plnost a sytost? Ty jsou tu nejřidšími hosty a jen v těch převzácných případech, kde básník celou stavbou své duše je vyhnancem ve své době, kdy celou rasou své duše náleží minulé kultuře a minulému stadiu civilisačnímu a je tak ve své době jen zbloudilým a opozděným výhonem Minulosti. Takový básník nemůže však vyplňovat pouze podle známých tradicí a pravidel stará schemata, nýbrž musí nutně v genru epickém *tvořit*. Nesmí přestávat na starých šablonách, na starém tradičním obsahu a postupu, nesmí kopírovat stereotypní efekty, gradace, obraty, kombinace, dobře vyzkoušený pathos a dobře vyzkoušená přirovnání — musí *hnout* celým genrem, musí jej dovést na nové stadium, musí jej slovem *reformovat*. A zde je zkušebný kámen pravého básníka epického, pravé duše *reakční* (ve filosofickém smyslu, bez příhany). Zde

se poznává, je-li člověk skutečně ve své době cizím hostem a vyhnancem, je-li jí odpuzován a utíká-li z ní skutečně z vnitřní, hluboce cítěné, metafysicky zdůvodněné potřeby — či je-li pouhý epigon, parasit minulých kultur básnických, imitátor. Zde je zkušební pole, zde se rozhoduje o tom, stojí-li před námi duše bohatýrská a odporující přítomnosti, odpuzovaná jí a *bojující* s ní vědomým návratem k minulosti (v tomto případě je vlastně návrat ten *pokrokem*), nebo pouhý indiferentní příživník, pouhá pasivná přilnavost a netečná nehybnost epigonství a genrové virtuosity. Pravý *rozený*, celou svou strukturou *predestinovaný básník minulosti* je vřelý, zapálený, roztoužený a udýchaný, miluje Minulost šílenou a tajemnou láskou jako Pól své duše a svou duševní vlast, vrhá se k ní hnán tajemným zákonem chemického odpuzení a chemické neslučivosti své duše s Přítomnem a Běžným. Naproti tomu umělý a násilný genrista Minulosti je chladný, rozumný, střízlivý a opatrný, nezapomene se nikdy, neutone nikdy ve své lásce ani ve své nenávisti, není opilý kořením a vůněmi roztančených ilusí, vyvolaných stínů, puklých hrobů. Je chytrý, rozšafný, střízlivý, opatrný. Cítíte, že pod navlečeným kostymem prokukuje sem tam šedý střízlivý moderní oblek, profesorský kabát, že je to jen hra přestrojovací, len lví kůže, pod kterou se kryje zcela obyčejný moderní šosák, zcela obyčejná tuctová prostřednost, zcela běžná básnická impotence, zcela obvyklá indiferentní nepolarita . . . duše nicotná a prázdná, která je zcela spokojena s naší průmyslovou demokratickou dobou, favorisující všechnu pustotu a všechnu prostřednost, které se to v ní znamenitě sedí u teplých kamen a při plných hrncích a která koketuje s Minulostí jen z dlouhé chvíle nebo z politiky, aby se zdála hlubokou, moudrou, vzdělanou a aby za to vzala svou odměnu v podobě premií za dobré mravy a slušné smýšlení.

Do této kategorie náleží také autor *Zpěvů knížecích*. Myslím, že mladé naší generaci literární je p. František Kvapil skoro neznámý. A myslím, že je ten osud skoro zasloužen. Neřekl jí nic, nepřipravoval její cesty, nechápal ji. Nehledal nic, nenašel nic, nerepresentuje žádný typ, žádný styl, nic, co má barvu, profil, relief. Pan Kvapil je

vyslovený, výlučný skoro *epigon*. Je z té generace, jež šla bezprostředně, krok, dva, za Vrchlickým a v níž utonuli, tuším, všichni. Pan Kvapil je celý přikryt stínem Vrchlického a celý zahalen v prachu jeho vlečky. A je to zase, myslím, spravedlivé, poněvadž se do této odvislosti sám postavil, poněvadž v ní poeticky žil a v prachu tom volně dýchal. Jeho verše nerozeznáte od veršů Vrchlického — leda tím, že jsou sušší, otřelejší, nevýraznější. Každý epigon ředí, poněvadž víno mistra jeho zdá se mu silné. Chce být úměrný, hladký — přemýšlí mnoho, jak by zakryl svou odvislost — a právě tím je ji silně vidět, vyniká jako silně rytá linie, když se smyje barva prudce a požárem nanesená.

Zaváté stopy jmenuje se jedna starší kniha p. Kvapilova. Myslím, že by se měla jmenovat *Cizími stopami*. Kniha bez jednotného tónu, bez charakteru, hotové potpourri. Pan Kvapil šel všude stopami Vrchlického, i tam, kde Vrchlický sám sledoval — cizí stopy. Učil se u týchž mistrů jako on, napodobil tytéž mistry jako on. *Zaváté stopy* jsou kniha parnasistického epigona francouzského. *Gautier*, *Musset*, *Coppée*, *Hugo* — ale tak zřetelní, že můžete přímo ukázat na předlohu. To jest jedna kniha p. Kvapilova. Druhá jsou *Výstavní táčky*, řada šablonovitých, běžných a většinou banálních a prázdných genrů, o nichž je těžko říci, co jimi *umělecky* p. Kvapil chtěl. Patrně nic. Realistickou drobnomalbu moderního běžného života — *velkoměstský genre* — jsme měli již před nimi (jsou pozdního data, 1891) a jinak svěží, nervosní, graciesní noty, v *Realistických slokách Sovových*. A chtěl-li notu tuto zevšednět a rozředit — ani tu nepřišel p. Kvapil dost časně. O to postaral se mnohem dříve již ve svých sentimentálně vodových verších pan *Klášterský*. Co tedy? Nic než zcela běžná příležitostná publikace. A nyní *Knížecí zpěvy*, jichž první řada vyšla kdysi v Nerudových *Poetických besedách*. Dílo, na něž patrně autor sám klade největší váhu a na něž i ostatní tak se dívají. Dílo, jehož „druhá řada", jak čtu na obálce, byla „poctěna cenou České Akademie r. 1896" a jež, tuším, nadto bylo shledáno jako *justus titulus*, aby p. Kvapil byl jmenován, nevím již jakým, členem Akademie. Jak viděti tedy, dílo ne ledajaké, žádná efeméra . . . naopak

dílo, jež má znamenité pretence, jež se tváří jaksi monumentálně, jež se nám ukládá vším tím a chce být patrně nazíráno jako vynikající článek, jako vrcholivý bod v rozvoji české poesie posledních let.

Ale tím naprosto není, naopak, pravím to po zralé úvaze, stojí ve všem *pod průměrem* dnešní tvorby poetické. Ideově prázdná, bez sugestivnosti a náladovosti básnické, hrubá veršem neobyčejně tupým a beznervním, bez obrazů (vyjma některé banální typické figury každému dnes běžné) a hudby — taková jest epická sbírka p. Kvapilova. Její verš je starý dvacet let — ale ještě sušší, okoralejší, poněvadž básnické faktury stárnou a scvrkají se rychleji, než ovoce a ze šťavnatých plodů zbývají nakonec jen paskvily vůně. Modernímu čtenáři českému, vychovanému veršem *Macharovým*, *Sovovým* nebo *Březinovým*, jich nervovou agilností, bohatou odlišenou hudebností a náladovou instrumentací, musí připadat verše p. Kvapilovy jako střechy sbité ze dvou klád. Takovým kosým, zlomeným, hrubě dřevěným dojmem musí působit.

Stejně pustý a prázdný jest obsah — stejně hrubý, stejně bez psychologie a idejí, bez psychického rytmu a tempa. Látka *Knížecích zpěvů* je čerpána z ruských hrdinských pověstí, většinou z *bylin*. Ale ruského není na knize p. Kvapilově nic, než několik vlastních jmen. Tyto ruské knížecí zpěvy neliší se svou strukturou ideovou — podkladem ethnopsychologickým a sociologickým — nijak od látek traktovaných poesií západní — dvorskou, rytířskou romantikou románsko-germánskou.

O *kulturní psychologii* nemá p. Kvapil ani zdání. A přece samy *byliny* mají svůj individuálný charakter velmi odlišný od epiky západní, nejen co do formy, ale i kulturní barvy. Cítíte, že jste tu v dobách kultury primitivní, snové, hrubé, bojovné. *Láska k ženě* — rafinovaný kulturou a uměním vypěstovaný sentiment — je tu neznámým prvkem. Poměr bohatýrů staroruských k ženám jest asi takový, jako dnes ještě mužíků k jich manželkám: hůl hraje větší roli než láska, a sentimentální nyvost je něco, o čem by se ruský rek styděl hovořit, co by mu bylo nepochopitelné a cizí.

Ale pan Kvapil píše o *staroruské* lásce podle *západoevropské roman-*

tické šablony. Dueto při hvězdách (str. 96) a *Ilja v zajetí* (str. 84) jsou typické doklady tohoto naprostého nešetření koloritu ethnopsychologického a kulturního. To je láska troubadourská, to jsou city nejsložitější a nejrafinovanější sentimentálně dvorské kultury provençalské, a jsou vysloveny i metaforami a obrazy, dialektickým aparátem dvorské lyriky provençalské. To je takový políček do tváře nejprimitivnějšího smyslu historického, až stydno o něm dále mluvit.

Pan Kvapil vůbec díval se na ruské sujety očima nejen západníma, ale přímo očima francouzského parnasistického epigona. Nejednou jsou mu bohatýrské sujety pouze thematem a záminkou k staré, šablonovité dnes již *deskriptivné maše*, která snad ohromovala před lety, ale která dnes, kdy virtuosita veršovnická je nám věcí, jež rozumí se u básníka sama sebou, působí pustě a liše. *Boj s vlkem* a *Ilja v pralese* (str. 40) jsou typické ukázky deskriptivné, parnasistické manýry a jsou přímo odkoukány analogickým básním Leconta de Lisle. Jen málokde pokusil se p. Kvapil charakterisovat i *dikcí a stylem* typičnost svých látek (trochu v *Písni o kupci Fedorovi*, str. 76; *Sedláku Mikalovi*, str. 53; nejvíce pak ve *Smrti Cyrila Plenkoviče*, záletníka bídně ubitého klamaným mužem, str. 158).

Ideově nevidím také ruského vzduchu v *Knížecích zpěvech* p. Kvapilových. Když jsem četl *Poutníky* (str. 17), kde ruský bohatýr Ilja připravuje se meditací k svému velikému úkolu a kde je k němu povolán Bohem, myslil jsem, že pan Kvapil chce ruské bohatýrství charakterisovat v *psychologických* a *ethických jeho složkách*, že nepůjde mu o pouhé více méně barvité rvačky a řeže, kvasy a honby, svatby a pohřby, námluvy a rozvody... že chce ruskou psychu charakterisovat již z jejích pramenů v těch záhadných, bolavých a složitých svrchovaně důležitých otázkách ethických, náboženských. metafysických, jak je dnes čteme z jejích největších básníků moderních. Ale zklamal jsem se úplně.

Jeho rekové nemají žádné pevné struktury mravní a charakterové, nemají vůbec pevného výrazného plánu psychického, ani prostě určitého reliefu. Bojují za knížete, za vlast a svoje životy, někdy z vážných příčin, jindy pošetile, někdy boj obranný, jindy z přepychu a zpupnosti, pak jedí, pijí, lhou, milují, podvádějí se navzájem a klamou, na pokyn cara pobíjejí nevinné lidi, střídají podle choutek ženy, koně a zbraně... zkrátka všecko, co dělají dnes všichni normální šosáci z lepších a nejlepších kruhů, když mají dost krve, masa, peněz a duševní sprostoty, což vesměs předpokládá takovýto způsob života.

Jediný *Ilja* zvedá se nad tento prázdný normál. Škoda, že autor nemá dost reliefu veršového a psychického, aby byl dovedl vymalovat jeho podobiznu v celkovém obraze, v jednotném rámci nějakém. Místo toho podal p. Kvapil tři episody: *Slavík Loupežník* (str. 70), *Car Kalin* (str. 108) a *Hněv Iljův* (str. 148), jež jsou vesměs variace na jeden motiv: Iljovu samostatnost, odpor proti vladařům a dvořeninství, soucit s lidem a nevinnými.

Tedy vesměs rysy, jež dělají z Ilji *Cida Východu*. Není to tedy ani nové ani motivováno specificky ruskými prvky psychickými — ale přesto stojí toto ponětí — jediné v knize p. Kvapilově — za povšimnutí jako náběh k úkolu, k němuž měl jít, jejž však úplně minul.

Přehlédneme-li ještě jednou, co jsme řekli, rozpomeneme-li se na všecku nicotnost, antikvovanost, prázdnotu, faleš a bezideovost knihy p. Kvapilovy — působí na nás pak svrchovaně komicky dvě úvodní čísla *Knížecích zpěvů:* osmiřádkové poslání v čele knihy a báseň *Svaté Rusi*. Zde s nesmírnou autoritou věštce, která p. Kvapilovi velmi špatně sluší, rozsuzuje o Rusi dnešní a dřevní, vidí v přítomnosti úpadek Ruska, v minulosti pak vzor, jímž se má řídit, aby z dnešního ponížení vybředlo. Dnes prý Rusko rodí *jen* samé činovníky, generály, popy a jinou sběř tyranskou — tehdy, v minulosti, bývalo prý jinak: samí bohatýři vstávali prý tehdy z útrob země.

Jaká směšná nekritičnost! Nenapadá mně hájit dnešní státní zřízení Ruska, ale dívat se na Rusko tak šablonovitě — tak slepě po západnicku — jako tu činí p. Kvapil — to je, tuším, již i ve slušnějších vzdělaneckých kruzích západních překonáno. Mluvit o úpadku Ruska dnes — v přítomnosti — kdy dalo světu myslitele a umělce, které nemusím jmenovat — kdy celý mrak očí ze Západu, a to očí často nejhlubších a nejvroucnějších, obrací se k Rusku jako zdroji nového osvětného světla, jiné lepší ideové kultury — a ukazovat mu na

mythickou minulost — to by bylo prostě komické, kdyby to nebylo tak trapně naduté a samozvanecké. A co říci té jiné šabloně, na níž je založena tato báseň p. Kvapilova, že totiž všemi stinnými stránkami Ruska vinna je jeho forma státní a že by se to všecko dalo vyléčit pohodlně známým receptem: *liberalismem?* Místo odpovědi ptáme se p. Kvapila, neví-li nic o tom, že již drahně let nejlepší duchové Západu viní liberalismus — z dnešního našeho bankrotu duševního i hmotného? A tento liberalismus dnes tak strašně pošramocený a zkompromitovaný u nás chce p. Kvapil jen tak zhola doporučovat za lék ruským bolestem? Není to při nejmenším šablonovitá jalovost a povrchnost?

A konečně: nalezli by se v bohatýrech *Knížecích zpěvů*, jež p. Kvapil ukazuje dnešnímu Rusku jako vzory k napodobení, skutečně *odpůrci tyranie?*

Pochybuju a myslím, že musí pochybovat i p. Kvapil, vzpomene-li si, jak tito bohatýři ubili svého zcela nevinného bratra a soudruha jen proto, že knížeti Vladimíru zachtělo se jeho ženy . . . Ale všecko to je vůbec tak absurdní, že škoda o tom řeči.

Stejně žertovné jsou také dvě čtyřřádkové strofy položené jako motto ke knížce p. Kvapilově. Pan Kvapil mluví v nich s velikým despektem „o vřavě denní, půtek malicherných hluku", z nichž prý se utíká v tyto grandiosně ideálné a mužné oblasti bohatýrské. Ubohý p. Kvapil! Po kom to papouškuje? A jak opravdově se při tom tváří! Ostatně ví patrně, proč tou přítomností tak pohrdá! Má také proč. Tak bez duše, lhostejně, slepě a lživě se smí opravdu dnes psát již jen o minulosti . . . Kdyby chtěl p. Kvapil stejně psát o přítomnosti, prozradil by se, jak by otevřel ústa, a každý školák by se mu vysmál. Dnes k „nejmalichernější půtce" je přes všechen dělaný despekt p. Kvapilův třeba stokrát více síly, hloubky, bystrosti a idejí, než jich má celý jeho korunovaný fascikl.

Fr. Xav. Svoboda

Literárně psychologická miniatura

Pochopuješ pojednou,
že to rodné kraje jsou,
že to tentýž ruch a tentýž klid,
který cítíš ve svých ňadrech žít.

Na prsou i na nohách
tvého prachu země prach
nachytal se hustě, hřeje v něm
touha stará po bratrství tvém.

A ucítíš pojednou,
že tvé tělo větve jsou
a že nohy tvoje v zemi tkví
jako silný kořen stromoví.
— — — — — — — — —
pokojnou hlavu vznésti nad okolí
a slyšet všude z blízkosti i z dáli
šum vyzrálosti, rozvoj neustálý.

(Květy mých lučin)

Před čtrnácti lety vyšla první sbírka lyriky Svobodovy „*Chladem a teplem*". Taková pravá, ryze umělecká, vnitrem posvěcená knížka. Tak vnitřní, tak nic na vnějšek. Tenká knížka na špatném papíře hustě potištěná otřelými petitovými typy — bylo hned vidět, že autor, jenž si ji sám nakládal, spoří a hledí co nejvíce veršů vtěsnat do toho brožurkového sešitu. Měl jich patrně doma ve stolku hezkou snůšku ještě a šlo mu také o to, povědět něco v první své knížce, podat se, pokud možno, celý. Bylo to tak vážné a poctivé jako právě obsah té knížky, kde je Svoboda již in nuce — umělec po výtce vnitřní, psychický, meditativní, hraničící leckdy až na typismus a symbolismus.

Knížka byla předně *svá*, neobyčejně *svá*, *novým stylem*, *strukturou*, *dikcí* — věci podstatně umělecké — kontrastovala až skoro s běžným tokem a rázem tehdejší naší poesie. Nová hlava přišla do literatury, nebylo o tom pochyby. Lyrika vnitřní. Méně barev a povrchu, zato více náladové malby, hudby, meditace. Tóny hluboké, o velikých těžkých věcech, o podstatě a záhadě bytí a světa, vnitřní celosti a poctivosti. Vyrovnání života ve smrti, objetí a utonutí lidského já v ohromných záhadných vodách pokrevenství, rodu a kmene, věčnost zápasu a rozvoje, hloubka prožití a ticho růstu a chlad i síla splynutí. A za každým veršem stála a dýchala psychická perspektiva. Čím více přemýšlím o zvláštním *charakterovém* kouzlu lyriky Svobodovy, tím více cítím: *zde je to!* Ano, za každým veršem stojí perspektiva. Není náhoda, že Svobodova poesie pracuje nejčastěji jedním elementem stále se vracejícím: *vzpomínkou*. V tom je psychologický zákon. Vzpomínka je sama poesie v přirozeném stavu. Sám krystalisační její proces. Sama poesie času, trvalého, věčného, tajemného, hlubokého zhuštění a očištění. *Očištění a zhuštění* — ta dvě tichá slova — ty dva pojmy — ty dvě představy — to je Svoboda básník. V tom je jeho psychologický klíč. Jen tak mohl napsat ta čísla poesie vlastenecké, skutečné poesie, jejíž některé ukázky přinesla kniha „*V našem vzduchu*". Jen tak mohl dojít k té těžké meditativní lyrice, hluboké a jasné zároveň, kde složil posud, myslím, nejkrásnější své básně a jež je jedna z nejlepších našich sbírek veršových vůbec: ke „*Květům mých lučin*" (1896). Jsou zde čísla, jež vyváží celé knihy.

Celá filosofie růstu a rozvoje, dějin i psychologie je tu uložena. Verše plné sladké moudrosti, verše překonání a utišení, verše vesmírové jednoty všeho života.

A umělecká čistota a ryzost! Jsou tam verše zdánlivě zcela běžné, nad nimiž se nezastaví laik, jež dovede pochopit jen básnický labužník. Šťavnatá teplá zeleň vedle klidných hlubokých zálivů duševních vod. A nade vším *vzduch*, ten bílý, světlý hojný ze sebe se vylévající a rozlévající vzduch psychický.

Jsou básníci, kteří píší různé genry, vedle lyriky třeba i dramata — ale ty genry nijak mezi sebou geneticky jim nesouvisí — není žádné vnitřní psychologické příbuznosti mezi nimi. Kdo zná drama, vidí, že básník-dramatik v panu X. je úplně, ale úplně cizí básníku-lyrikovi, že ty dvě bytosti jsou v hrudi p. X. něco docela a úplně rozděleného. Malí básníci. Velikého básníka charakterisuje jedno: *jednota zorného úhlu ideového, stylového*, jímž se dívá na svět. Všecko, čeho si všimne, musí dostat určitý, pevný, matematicky až jasný vztah k němu, k jeho ohnisku duchovému. Nač vloží ruku, musí nést její stopu, pečeť duhovou, znak nesmazatelný, jednotný.

U Svobody je tomu tak. Je hluboká vnitřní zákonná, matematicky přímo dokazatelná jednota u něho mezi lyrikem, dramatikem a epikem. I v posledních dvou směrech napsal Svoboda práce směrodatné v naší literatuře. A věci *stejné psychologické struktury* ve svých posledních prvcích a složkách jako v lyrice.

„*Směry života*", jako „*Rozklad*", jako „*Útok zisku*", jako „*Dědečku!*" jsou básně a romány sil duševních nebo společenských, zápasy sil a hnutí. Jsou to hry v pravém a nejryzejším smyslu slova sociologické — pracují týmiž elementárními city a ideami jako jeho lyrika. Jsou to básnické demonstrace společenských procesů — ne tendenční jich řešení — nýbrž pouze básnický, umělecky rytmovaný jich *názor*. Jak se rozpadá společenské těleso vočkováním cizích prvků — toto velikolepé divadlo biologické maluje „*Rozklad*", hra s antickou přímo obzíravostí rodovou a kmenovou.

Nikde nebyl, myslím, u nás problém dekadence a diletantismu řešen, rozložen, sveden v poslední své biologické prvky, pochopen a v celé symbolické zákonné kráse své hrůzy a velikosti vystižen jako tu. Svoboda ukázal tu také vlastní filosofické jádro *konservatismu*, rodové uzavřenosti a celosti, národní neporušenosti, který jako poslední výsledná linie táhne se celým jeho dílem a zavírá je v jediný symbolický kruh jednoty.

V „*Dědečku*", tak úplně nepochopeném většinou žurnalistiky, hledá nové cesty básnické, chce stvořit ryzí umělecký a přitom český *humor* — básnický to problém nejtěžší a nejnesnadnější. Humor, ta kvintesence filosofie a poesie, humor, ta delikátní, lehká hra hluboké lidské duše! Humor, ta psychologie národní, ta charakteristika národní

psychy. Jak ryze umělecky Svoboda pojal a řešil svůj úkol, může posoudit jen, kdo zná řadu zoufalých a marných pokusů o humor v moderních literaturách světových, v nichž se ztroskotaly i největší a nejsmělejší duše umělecké. Ten také pozná celou *uměleckou cudnost* práce Svobodovy, jen ten také dovede ocenit tuto práci, kde autor se zřekl všech vnějších lehtadel a hmotných hrubých komických dráždidel, a působil jen a jen poesií, náladou. Poesie, náladový rozmar, citové kouzlo prozírání . . . tak Svoboda pochopil problém humoru moderního a uměleckého. A co českosti je v této práci, v tom milém, starosvětském, poctivém a jímavě srdečném a citovém ovzduší, v té roztomilé tvrdošíjnosti a neustupnosti, která však je pouze vnějškem, za nímž se ukrývá smutná, starostlivá, teskná, hluboká duše!

Jako epik Svoboda má řadu povídek veršem, veliký veršovaný román z moderní vesnice české „*Noví vesničané*" a řadu povídek prózou sebraných ve sbírky „*Románové paprsky*", „*Náladové povídky*" (u Otty), „*Vzrušující hlavy ženské*" (u Otty 1897) a jiné. Jsou plny vůně a psychologické drobnomalby. „*Noví vesničané*" je epos široké koncepce, v němž chtěl básník podat společenskou přeměnu vesnice staré, uzavřeného selského stavu, v moderní útvar splynulejší se městem, zachytiti mísící se starou kulturu s novou a vésti tak široký řez českým světem současným. Je to široce rozložená, bohatě oživená freska. V povídkách prózou jsou čísla neobyčejné prozíravosti psychologické. A ten ryze malířský, názorný postup malými tichými barevnými skvrnami a podloženými stíny, tou celou laskavou, trpělivou a oddanou prací štětce, jenž miluje a hladí vše, čeho se dotýká. A konečně ten stálý napjatý *dech rozvoje*, ty ideové, citové, nervové *procesy*, to vnitřní, stále vyšlehující a proskakující teplo života, rostoucí a klesající, zmítající se a padající v bolestech. Řekl jsem výše, že Svobodovo umění má sklon k ideové typičnosti a symbolismu.

Cítí se to také i v jeho povídkách, ale jak je to bez újmy jich umělecké hodnotě. Jak tu není žádných scholastických schemat, žádných tendenčních point, žádné alegorické suchosti. „Pod pestrým povrchem života postupují ukryty hlubší proudy", napsal si Svoboda jako motto *Rozkladu*, a to je zákon, methoda celé jeho básnické tvorby. Pestrý povrch — ano, chycený v celé své hře — zdánlivě jen zcela samoúčelně — jen pro radost oka a umělecké ruky jako krásné, bohaté a zajímavé *divadlo* — ale *pod ním ukryt* všude ideový plán, zákon stavby, smysl hry. Ukryt, pod ním! To je umělecké.

Vidím v Svobodovi umělce a především básníka, skutečného ideového tvůrčího básníka rozlohy u nás vzácné a ryzosti, hloubky a poctivosti neméně. Zajímavé psychologicky je mi, že nejvíce pochopení pro práce Svobodovy mají lidé života, prosté, zkušené, hloubavé duše, které prožily ztěžka svůj život . . . více než četní, tak zvaní moderní literáti, kteří snad doopravdy, snad někdy jen z literární politiky jsou nebo tváří se nechápavi. Je mi to milo proto, že nejednou stalo se to již v dějinách umění: hlubokému, těžkému, z kořenů země vzešlému dílu porozuměli vážní lidé života, ale neporozuměl módně zvrhlý, polokulturní a polovzdělaný literární filistr.

Myslím, že to může být milé i Svobodovi. Je to taková zkouška na ruby, experimentum crucis.

Fr. X. Svoboda vydal tyto knihy: „Chladem a teplem". Básně. I. L. Kober, 1883. Praha. — „V záhybech společnosti". Básně. I. L. Kober, 1883. Praha. — Básně: „Paprsky". I. L. Kober, 1883. Praha. „Drobné zrní". I. L. Kober, 1883. Praha. „Širokým proudem". I. L. Kober, 1883. Praha. — „Písně milostné". Básně. I. L. Kober, 1885. Praha. — „Nálady z minulých let". Básně. Sušice 1890. — „V našem vzduchu". Básně. F. Šimáček, 1890. Praha. — „Květy mých lučin". Básně. V. Kraus v Táboře. 1896. — „Koketky, ženichové a nevěsty". Povídky veršem. F. Šimáček 1894, Praha. — „Noví vesničané". Román veršem. Jaroslav Pospíšil, 1895. Praha. — „Povídky I." I. L. Kober, 1886. Praha. — „Povídky II." I. L. Kober, 1886. Praha. — „Mladé představy", povídky. Šašek & Frgal ve Vel. Meziříčí, 1894. — „Románové paprsky", povídky. Emil Šolc v Telči, 1894. — „Náladové povídky", povídky. J. Otto, 1894. — „Probuzení", povídka. Matice Lidu, 1893. — „Směs žertu i žalu", povídky. Libuše, 1895. — „Vzrušující hlavy ženské". Novely. J. Otto v Praze, 1897. — „Márinka Válkova", drama. Pomocí České Thalie. 1889. — „Směry života", činohra. F. Šimáček, 1891. — „Rozklad", činohra. F. Šimáček, 1892. — „Útok zisku", činohra. F. Šimáček, 1894. — „Dědečku, dědečku!" činohra. F. Šimáček, 1897. — Připravuje: Dramata „Odpoutané zlo" a „Dívejte se, kudy kráčela" a veliký rozvojový román tří generací „Rozkvět" (Vyjde v Libuši 1898).

Národní divadlo

F. X. Svoboda: Dědečku, dědečku!

Zvláštní jemná, laskavá, hřejivá, srdečná a teskná, po výtce básnická a pohádkově moudrá, sladká a obzíravá práce ten poslední kus Svobodův! Jako *symbolickou pohádku*, tuším, charakterisoval jej p. Kuffner. Velmi přesně a jemně zároveň.

Dědeček je veselohra v přesném, ryzím, filosoficky pojmovém, řekl bych, smyslu slova. A kdo řekne modernímu estetikovi: veselohra, ten řekl: sladká, tichá, sladěná moudrost životní, široký, laskavý hudební obzor, objímavý a zrcadlivý, duševní superiorita a volnost dobytá dříve v nejtužších bojích a srážkách, lehkost a volnost a nespoutanost fabulace, svobodné a rozmarné, právě básnické traktování hmotných látkových elementů hry, které tu jsou jen pouhým vnějším rámcem, pouhými znaky, symboly, poukazy.

Vždycky představuju si při slově: veselohra nejjemnější esenci poesie, sladkou, tichou, zadumanou, ale pokojnou moudrost, polotesknou, poloradostnou, poněvadž plyne z pochopení, vyrovnání a kontemplace. Veselohře rozumím jako filosofické pohádce, jako demonstraci zvláštního názoru světového, názoru *resignujícího*, jak si dovoluju říci nebo jak se běžně říká *humoristického*, slovem tak často a tak hrubě nechápaným. Proti individualistickému bojovnému pathosu tragedie, proti její fatalistické jednostrannosti a právě realistické naivnosti a spontánní rozhodnosti a aktivnosti i agilnosti je veselohra dílem podzimní vlažné uzrálé kritičnosti, reflektivného, meditativného a pružného symbolismu, jenž svádí, pojímá v sebe celý svět, jenž převádí jej v pohyblivou škálu hodnot, jenž ukazuje jeho měnnost, prchavost, relativnost, stíny, tlak, bídu, útisk jako nevyhnutelnou, danou surovou látku, nad niž lze se povznést jen kontemplací, jen resignujícím pochopením. Jen tak dobývá se duševní svobody na tomto roztříštěném, pěnícím a kouřícím se moři slepých, náhodných a klamných jevů slepé a náhodné hmoty.

Pravý humoristický názor světový nemá k ničemu dále než k tomu, čemu se u nás říkává *komika*. Hrubý posměch, mstivá tendenčnost a jednostranná pointovanost, satirická karikovanost a skreslená pitvornost — hrubý smích, nečistý žert a drzá frivolnost — to všechno je humoru *pojmově* protilehlé, *přímo* protichůdné. Myslím, že celý a principielní rozdíl mezi humorem a komikou dá se vystihnout dost rozhodně dvěma slovy, jež sice často se matou a míchají, jež však v jádře stojí proti sobě velmi určitě a rozhodně. *Komika* — to je *veselost*, pouhé, běžné, triviální překypění a podráždění náhodnou, t. j. neobyčejnou, nezvyklou, podivnou scénou a situací. Nechápu ji a nevystihuji jejího důvodu, smyslu, rozumové příčiny, vidím ji jako zbytečnou a bezúčelnou a právě proto, že ji nechápu a nevystihuju, se směju. *Humor* je proti tomu *radost* — radost z *vědění*, hlubšího vědění, než je pouhý neurovnaný dojem nepochopitelných, nezharmonisovaných, temných a slepých jevů — hluboká, pokojná, metafysická radost a vnitřní volnost a svoboda duševní a to právě z pochopení, zákonného pochopení a utřídění vší náhody, nutnosti, slepoty, tísně a klamu života — pochopení, že to všechno je nutno a proč nutno a jak nutno — že to je zkušebný kámen duše, překážka, jež musí stupňovat její sílu, láska, jež se musí teprve formovat v umělecký tvar — a to že je ten pravý básnický i filosofický problém.

Humor, to je pokus velikého *ospravedlnění* života. Život se tu přijímá a překonává mravní a básnickou svobodou. Překonává se jeho fatalismus, jeho náhodnost a lhostejnost, celá hrubost jeho materiálu. Srdce překonává tu rozum, duše ducha, chceme-li užít starých, ale stále ještě obsažných formulek.

Pravý humor je bolestný neb alespoň teskný. Chápe život a v pochopení je vždycky alespoň kus bolesti. Neboť pochopit znamená vyplnit, obsáhnout a tím již poznat hranice, meze, konečnost, relativnost. V pochopení je smísena vždy radost i smutek a deprese.

Radost, neboť vycházím ze své bytosti, ze svého já, z jeho obmezené bídy a konečnosti. Smutek, neboť pochopuju, že i druhé cizí já, i druhá cizí bytost, i druhý cizí útvar je obmezený a konečný. Odtud to zvláštní *radostně teskné naladění*, jež zdá se mi být pojmovým kriteriem humoru. Odtud výklad fakta, že pravý humor básnický má v sobě vždy momenty pravé básnické tragiky, jest jen jejím rubem vlastně, stýká se s ní a sbíhá přečasto. Všimněme si nejhlubších veseloher Shakespearových nebo Molièrových (*Misanthropa* ku př.), jaké to tragické temné stíny vrhají jich vysoko a lehce plápolající ohně . . . tytéž ohně, kolem nichž tančí své bezstarostné, v sobě zapomenuté, graciesní tance ty pružné pestré mouchy básnických nálad, her, dojmů, vtipů, postřehů, rozmarů.

V humoristickém názoru světovém leží *resignace*. Humorista chápe marnost a lichost všeho dění, vší aktivnosti, všech pokusů *tvořit realitu* . . . a on se odříká proto vší jednostranné útočnosti a bojovnosti a spokojuje se pouhou ryzí pasivnou kontemplací. Dává se zmítat vlnami reality, podléhá všem, tone ve všech, je houpán a odrážen všemi, ale vždy nakonec vypluje z nich a zachytí se na lodi kontemplativného snu. Humorista *vidí* velmi dobře, velmi bystře a velmi mnoho . . . všecko skoro . . . relativnou oprávněnost všeho vidí . . . je samá nuance, samý přechod, odstín a přemet . . . vidí nestálost a měnnost všeho s nejtrpělivější objektivností a pasivitou . . . a více, jest i sám subjektivně přemetný, poněvadž všemu chce být *spravedlivý*. Ano, on jde dál ještě: on *zveličuje* přemetnost, měnnost, nestálost, prchavost a tedy konec konců pestrou lež a duhovou rozmarnou *ilusivnost* života . . . zveličuje proto, aby nakonec ukázal ten skrytý bod, to ukryté stanoviště, aby je *vylovil* nakonec z tohoto chaosu . . . ten ukrytý bod, odkud celý ten chaos dává jednotnou citovou a náladovou perspektivu, jednotnou ideovou stylisaci. Zásluha jeho je přirozeně tím větší, čím rozbouřenější a rozpěněnější a barvitější a rozptýlenější ten chaos byl, čím nemožnějším zdál se ten úkol: najít tajný harmonisační klíč tohoto rozdováděného, roztěkaného a rozhlučeného orchestru jevového.

Odtud plyne ten zjev, s nímž právě u největších básníků veselo-

herních se potkáváme: superiorní, rozmarná, bujná favorisace vší *nepravděpodobnosti*, pohádkovité nemožnosti, velmi libovolné nakládání se všemi realistickými elementy hry, přehlížení vnějšího rámce dějového, jeho hmotné, řekl bych, normální logiky. Básník cítí, že tato hmotná fakta jsou něco vedlejšího, co je třeba překonat, rozzpívat, rozehřát, něco, co se musí překonat a přetvořit, něco, co neplatí nic samo sebou, nýbrž jen otiskem autorovy rozmarné, superiorní, vzdorovité a radostné duše, poukazem, jejž ukazují, znakem a symbolem, jemuž pouze slouží. Divák veselohry — filosoficky uvědomělý divák — nebude se nikdy ptát po normálnosti dějové, nebude nikdy posuzovat a rozhodovat, je-li její postup více či méně pravděpodobný nebo pravděnepodobný. Veselohra musí pracovati jinou zmocněnější ilusivností než drama. Ilusivnost její zejména je *toto genere* jiná než ilusivnost dramatu. Je to ilusivnost *náladová*, ilusivnost *citového zcelení a citové jednoty*, ne ilusivnost scén a situací běžně a korektně vysoukávaných. Perspektiva veselohry vylušťuje se nakonec, nedrobí se po detailech. Je to to vylovení pevného konečného bodu ze zmítajícího, houpajícího se, tančícího moře změny a zmatku, jež se zdálo tak dlouho tak pravdě nepodobným, nemožným.

Celý tento rozbor píšu proto, abych osvětlil styl a komposici veselohry Svobodovy, která nekoketuje naprosto nic s mělkým a zkaženým vkusem divadelní běžné rutiny, a které právě proto neporozuměla značná část kritiky a snad i obecenstva. (O posledním nevěřím to tak úplně. Viděl jsem *Dědečka* při čtvrtém představení a tu pozoroval jsem u obecenstva mnoho teplého veselí, které se projevovalo i navenek dost hlučně, alespoň tak hlučně jako při lepších a poměrně vniternějších komediích staré běžné tradice na př. při Pailleronově *Myšce*.) Ta část totiž, která — jak se více méně upřímně přiznávala — čekala *komiku* a která slabě chutná *humor*. A odtud všechno její zklamání z nové práce Svobodovy. Neboť nová práce Svobodova je poctivě umělecká, snaží se po humoru a podává humor, tu delikátní a vzácnou poetickou věc, kterou lze tak těžko definovat a kterou dovedou cítit jen jemně vznícené sensitivní duše . . . tu nekonečně lehkou a přemetnou směs stesku a vřelosti, myšlenkové hloubky a citového

vzletu, touhy a rozmaru, moudrosti a radosti, melancholie a impulsivnosti.

Jaké již neveseloherní, neveseloherně těžké a ideové, zdá se této specii, thema má nová práce Svobodova! A jak neveseloherně jemně, delikátně, citově a opravdově je pojímá a traktuje.

Zápas dvou generací. Jedna representována roztomilým, krocanovitým dědečkem, nedůvěřivým, tvrdošíjným, zkušenostmi i věkem obtíženým stařečkem, jenž je od jádra konservativní, k mladému hnutí upjatý, proti němu zaujatý, zbytečně podezíravý a bezohledný... a přitom od jádra dobrý, měkký, citový, naivní a poctivý, že stačí čtvrt hodinky hovoru s mladým, přímým, obzíravým, nadaným a rozumným člověkem téže mladé generace, aby byl milý dědeček celý obrácen na ruby. Jaká eminentně veseloherní figura tento dědeček! Jak hluboce jímavý je ten spor mezi *ideovou, principielní* jeho sférou, mezi jeho rozhodností a pevností — diktovanou starostí o svěřené sobě dvě mladé duše, ohledy pedagogickými a *citovou* měkkostí a oddaností a potřebou pochopení, slunce, účasti a tepla. Tento stařec, jenž principielně stojí proti mládeži, je smutný, dobrý, poctivý, měkký člověk, jenž chce právě dobro a štěstí té mládeže. Tomuto starci je teskno a smutno v duši chladem osamocení, pod dechem blížící se smrti.

Jelínek: ... Milá Terezo, není ještě všechno vyhráno!
Jelínková: Já vím, já vím, já vím, Antoníne!
Jelínek (poceluje Jelínkovou v stařecké radosti): No, no, no, stařenko ... všecko se urovná.
Jelínková: Snad je to dobře, že se staráme; zapomínáme aspoň na ty naše poslední schůdky.
Jelínek (hledí v prázdno): ... ba ... ba ... (poklepává Jelínkové na rameno).

Tento stařec miluje nade všecko ty dvě mladé duše, jež s ním válčí, jež bojují proti lásce jeho, která je dusí a olupuje o sebeurčení, radost samostatného volného života, jeho dobrodružné plnosti a tajemnosti.

Jelínek (hledí k levé straně a zdlouha hrozí prstem): Já věděl — já to věděl — tohle jsem já věděl ... jak políčím na ně, že pojedu v ten a v ten den, v tu a v tu hodinu do města, že je obě chytím. To jsem já dobře věděl ... (měkne) moje drahé, moje milé, moje mladé duše! Vy, vy, vy, co vás máme všichni tak rádi ... vy, vy, vy, co vás musím pořád jako housátka na pěšinku shánět ... jen aby vám dal Pán Bůh zdraví a opatroval vás ode všeho zlého ... Co je to platno, já tu stále nebudu, a vy samy, samy budete na tom světském větru, a tam to ostře fouká ... No? — Jakpak se můžete zlobit na dědečka? ... Vždyť svět není než samé lákadlo, samá past ... samá past, dcerušky, samá past ... vy, vy, vy, co nám tak večírek života osvěžujete ... (Zaslzí.)

Humoristické kouzlo leží právě v té citové opravdovosti, již obě strany do boje přinášejí, v té vroucnosti lásky a oddanosti, jež se tu kříží s nezastavitelným proudem rozvoje, jeho individuálného egoismu.

Proti dědečkovi stojí dvě mladé, roztoužené, udýchané dívčí duše, jež chtějí žít svůj život na vlastní pěst. Jim dědečkova láska je překážkou. *Musí* ji překonat, *musí* s ní bojovat, ale *nemohou* ani (viz psychologicky překrásnou scénu, v níž vrcholí druhý akt: Barčinka, vnučka Jelínkova, jež chce se přímo vzepřít dědečkovi, láme se pod tíhou vlastního soucitu k němu, zalita jím) jinak, než laskavě, zbraní ušlechtilou a jemnou, důvtipem, hrou, lstí. A v tom právě je mravní, metafysická radost tohoto kusu: v podívané na tuto *citovou hru*, na tento ne boj, nýbrž spíše odzbrojení, zaskočení, na celý ten zjemnělý a obrácený pendant tragedie ...

Humoristická nálada vyplývá právě ze zvláštního způsobu tohoto dívčího boje se starcem ... boje zjemnělého, hravého, láskou, dobrotou a soucitem roztaveného a změklého, ale přece zase na druhé straně docela opravdového, s celým duševním napětím a s celou citovou opravdovostí a rozjitřením vedeného. Objektivním pochopením a altruistickým soucitem proráží pevně zachycený egoismus, samu podstatu mládí vyplňující, přes všechen obzíravější, meditativnější

názor, jenž se v jasných chvílích v mladých duších rozjasňuje. Odtud seriosnost podává si ruku s rozmarností... odtud ta nekonečně lehká směs touhy a stesku, rozběhů a kolísání, melancholie a radosti. Jemné pavučinové nálady dívčích duší, rozšuměných a rozehraných, přemety smíchu v pláč, trilkující noty stříbrného timbru, rychle vyskakující, hrající a rozplývající se bublinky emoční... celá ta rozvířená udýchanost citová je podána autorem v té psychologické a básnické gracii, s tou měkkou, laskavou a chápající plností a otevřeností, jež je právě podstatným znakem názoru humoristického. Žádné výbuchy smíchu, žádné hrubé veselí, nýbrž tichá, jakoby mléčným sklem reflexe ztlumená bílá radost sympatie, pochopení... a *resignace* (stále se mi vrací ten pojem a to slovo). Ano, meditativná resignace, to je poslední konečný dojem, jejž pociťuju při tomto druhu básnického humoru, to je výsledný cit autora, kterým pojal obě tyto zápasné strany. Ukazuje se stejným laskavým pochopením, se stejně rozdělenou a zaujatou přízní a stejně ochotným prolnutím, stejně oddanou péčí obě zápasné strany — ale právě v této spravedlivé oboustrannosti, v této kontemplativné neutrálnosti je ukryta hořká vůně resignace. Jak milá, příjemná, básnická hra je ten život, cítíte, ale také jak lichá... jak pouze a pouze *hra*, jak pouze a pouze *divadlo! Jen* tehdy, když se postavíš mimo něj, nežádaje od něho nic, nejsa v něj vpleten a zapjat... jen s tohoto neutrálního kontemplativního bodu můžeš s klidnou radostí přehlížet jeho hru... s klidnou tichou radostí, poněvadž vidíš na všech stranách, ve všech případech stejnou pravdu a stejnou lež. Taková je básnická spravedlnost humoristy... spravedlnost slunce, jež prosvítí i bláto a louže a *musí* se jim dát lesknout ve chvilkové ilusi jako nejryzejším kovům.

Vyložil jsem již výše, že veselohra pracuje jinou volnější, ideovější pravděpodobností a dějovou logikou než drama, že svobodně a rozmarně traktuje hmotné dějové elementy hry, které neplatí nic samy sebou, nýbrž jen básnickými náladovými perspektivami, jež nesou jako dřevěné kolíky květinové koruny. Proto nevadí mi zcela nic dosti nepravděpodobné rozuzlení třetího aktu *Dědečka*, na němž vzala úraz veliká většina kritiky. Náladově a humoristicky je nutné a zdůvodněné... to stačí již k jeho legitimaci. V *dramatě* nebo *románě* vadilo by mi také, ale nevadí nijak, opakuju, ve *veselohře*, která má právo na rozmarné, pohádkové, daleko volnější traktování logiky dějové. Připomeňme si také, že autor vědomě chtěl zabarviti tento akt *archaisticky* (mluví se ve veselohře několikráte o *starodávném* románě, z něhož uplétají Růžena a Barčinka oko na dědečka), *starosvětsky*. Docílil tím zvláštní, milé, náladové vůně... a znamenité příležitosti k demonstraci citové hloubky a srdečné naivnosti a poctivosti dědečkovy, vesměs rysů nutných k dokreslení jeho podobizny. Je tedy, jak viděti, i tento poněkud nepravděpodobný akt odůvodněn vnitřní logikou básnickou i náladovou.

Dědeček byl pečlivě a s uměleckým, náladovým pochopením inscenován ředitelem p. Šubrtem a sehrán s pěknou hereckou pietou mimo jiné p. Mošnou (dědeček Jelínek), pí Kvapilovou (Růžena) a slečnou Grégrovou (Barčinka), jež ukázala milý, hravý, vznícený a rozmarný temperament herecký.

P. S. *Dědeček* byl jedné části referentů, mezi nimi v prvé řadě p. Jarošovi v „České Stráži", příčinou, aby skalpovala nejen autora, nýbrž i mne, jeho kritika. Děkuju za čest, ale nevím, jak k ní přicházím. Proto snad, že jsem před lety vysoko postavil dramata p. Svobodova[1], předem *Rozklad?* Ale jaká je to logika, proboha! Dejme tomu, že *Dědeček* je slabá práce (což však popírám), co to dokazuje — o *Rozkladu* a *Útoku zisku?* Nestalo se největším geniům, že napsali práce slabé, chatrné, bídné, pode vši kritiku? A co to dokazuje o mně? Což jsem kde prorokoval, že Svoboda je *neomylný?* Nikde nikdy. *Kritisoval* jsem pouze jeho „Rozklad" a „Útok zisku", t. j. pověděl jsem, že se mi líbí a vyložil jsem, *proč* se mi líbí, co nového a dobrého v nich vidím. Podepřel jsem rozborem dojem svůj a *zdůvodnil* a *formoval jej v názor*, jak jsem dovedl. Pověděl jsem, co Svoboda přináší v dramatě nového, jak jinak, než všichni dosavadní dramatikové naši,

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 325—332 a 344—355.]

než Pippichové, Štolbové, Preissové a j. dívá se na úlohu dramatika. Ti všichni že buď podávají jen malbu společnosti, malbu jejích mravů a zvyků nebo pouhé individuálné spory a krise, zápas vášně s povinností podle staré tradice. Svoboda že však nazírá drama typičtěji a symboličtěji jako demonstraci společenského procesu, společenského zákona. V tom je vidět *principielní reformnost jeho.*

To je můj názor, který jsem zdůvodnil, podepřel, vypracoval v logický typ. Nevnucuju ho nikomu, ale také mi docela nijak neimponuje, plivne-li nebo kopne-li do něho en passant jen tak zhola v několika řádcích nějaký kritický nebo literární Supergenius.

Nesouhlasíš-li, Supergenie, bon — pověz svůj soud, napiš jej, *zdůvodni a podepři jej, vypracuj jej také v logický typ* a je všecko v pořádku. *Jen to je svoboda kritiky,* které se dovoláváš. *Jinak* je to jen *svoboda rvavosti.*

Žertovné pro pozorovatele lidských běhů je, že tito revolucionáři dopouštějí se takto v jádře stejného copařství jako reakcionáři à la Zákrejs a Krásnohorská. Těmto výtečníkům také ničím není soud podepřený a zdůvodněný, vypracovaný v logický typ. Nesouhlasil jsi s někým nebo nelíbil se ti někdo, napsal jsi to a vyložil *proč, zdůvodnil:* — přijde Zákrejs nebo Krásnohorská a jen tak en passant zhola kopnou a plivnou: měl jsi souhlasit a mělo se ti líbit!

A zde je to v jádře týž nesmysl a táž hloupost. Táž zákrejsovština, jenže obrácena na ruby, kožichem navrch. Souhlasil jsi s někým a líbil se ti někdo, napsal jsi to a vyložil *proč, zdůvodnil* — přijde p. X. z „Moderní revue" nebo p. Y ze „Stráže" a jen tak en passant zhola kopne a plivne: měl jsi nesouhlasit a nemělo se ti líbit!

Tam fanatikové úcty a souhlasu, zde neúcty a nesouhlasu — fanatikové v obou příkladech — kritikové nikde.

Tolik jednou provždy na všecky adresy, poněvadž nemám chuti starat se o to, kdy a kde které veličině nelíbil se některý můj článek nebo některá má studie. Ale zejména a předem těm výtečníkům, kteří provozují výborně dvě řemesla současně: nadávají vám ústy a přitom současně rukama vás vykrádají.

Drama charvatského básníka nese, myslím, v celé své stavbě a v celém svém stylu *jižní masku.* Děj brutální, vnější, romaneskní i romantický je hozen s jižní nonchalancí na prkna. Nepoutá nás s uměleckého hlediště. *Umělecká, psychologická formace* je právě to, co mu schází. Je v tom patrně rozdíl typů literárních, jenž je podmíněn v poslední řadě rozdílem plemene a klimatu. Nás lidi severu, meditativné, těžké, utonulé v mlhách, zajímá něco jiného, než hrubé masy dějové, nakupené na sebe s improvisátorskou povrchností. Lidem jižním — alespoň průměru jich a normálnímu jich typu — je zase cizí naše mikroskopická analytičnost, odstiňující úzkostlivost, motivující a třídící klasifikace — celý ten volný, bolestný, tichý a zešeřelý proces psychologického draní peří nebo cupování šarpií. Proto na nás působí p. Vojnovićovy *Ekvinokce* více jako *féerie,* než jako drama, více ryze náladově a emočně, než psychologicky, více jako obraz, než jako stavba. V panu Vojnovići je totiž kus elementárního, živelného básníka, který má smysl pro kolorit a atmosféru, který dovede chytit hrubá, elementární, hromadná hnutí lidská, který jasně vyciťuje odvislost člověka od sil přírodních, temný fatalismus a slepou mystiku klimatických, fysických a dědičných vztahů. Tento *naturalistický mysticismus* houpá a rytmuje hru p. Vojnovićovu svými tmavými fatalistickými vlnami a zvedá ji nad to, čím by jinak zůstala: něčím mezi melodramatem a féerií.

Hře p. Ladeckého, jíž se po dlouhém a obětavém boji kritickém v „České Thalii" dostal na jeviště Národního divadla, chybí konec konců totéž, co práci Vojnovićově: *centrální, psychologická idea dramatická,* idea, která klene drama a podává jeho stylový klíč. Neříkám tím, že hra p. Ladeckého je psychologicky tak nevypracována a pouze vnějškem zformována jako Ekvinokce. Ne, je tam dost psychologické kresby, je tam dost charakterové malby genrovitě pointované — ale to všecko nedá ještě tu stylovou ideu, která dělá drama drama-

tem, na níž musí být stavěno jako tělo na srdci, jež jej rytmuje, staví, perspektivuje. Řeknu to jedním slovem: ve hře p. Ladeckého není psychologického *procesu* ideového. (Psychologické *malby* neříkám, to je něco podstatně jiného.)

Vezměte si hlavní figury a přesvědčte se. Tu je nejprve těžce zkoušený, poctivý a trochu hrubozrnný lesník *Kalaš*. Ve dvou směrech je předmětem dramatického našeho zájmu. Předně: je to poctivec, jenž bojuje s pomluvou zlodějů, a čestný, slušný muž, jenž uvalil na sebe hněv zvrhlé otrokářské hraběnky. Poctivost jeho jasně se dokáže lidem, kteří dovedou a chtějí vůbec vidět (komtese Vilmě a baronovi Burianovi), a komtese Vilmě ukáže se nadto i jeho hlubší čestné nitro (když jí radí postavit manželství na pravdě). To má jistě dramatický zájem — ale psychologický? Nevím, v čem. Je to docela běžný, vnější, právnický přímo akt, jak se zjistí poctivost lesníkova: sekvestrací . . . Kde je tu jaký *psychologický* problém? Jaký proces *psychologický?* Poctivec, poctivec. A mýlil se, kdo věřil intrikánu Schneiderovi. To je všecko.

Ale Kalaš trpí jinak ještě, než pomluvou ve službě. A zde jsme u druhého a řekněme hned, daleko důležitějšího puntíku, kterým je postaven do centra našeho zájmu. Kalaš musil se totiž — *před patnácti lety*, podtrhuju hned — oženit se svou nynější chotí Františkou, někdy komornou hraběcí. Proč musil? Byl k tomu prostě komandován, jak již je takový barbarský nemrav ve službách panských. Z toho bere si strašné podezření proti minulosti své ženy, podezření, jež otravuje a hubí po plných patnáct let manželství, které by jinak mohlo být šťastné, poněvadž žena miluje muže a vlastně v jádře i on ji. Podezření, jehož lučavka při otevření scény, po patnácti letech, ani dost málo ještě nezkysla a leptá, hlodá a hryze nelítosně dál na srdci nešťastného muže. Chápete hned, že autor uložil si za problém vyléčit tohoto dobrého muže. Ale, bohužel, usnadnil si zase neobyčejně tento úkol. Čekáte *vnitřní, psychický* proces, jakým nešťastná oběť pochyb a sporů vnitřních z nich vybřede — jakým *ethickým* procesem se povznese nad ty žalostné duševní močály a bažiny — ale místo toho zase *docela vnější, ryze vnější rozuzlení*. Bylo to pro mne bolestným

zklamáním — ten pátý akt, kdy přesvědčují chudáka Kalaše o čisté minulosti jeho ženy *docela po notářsku, listinou, dokumentem, papírem nějakým*, na nějž by ji i soudce musil osvobodit, i porota propustit. A ptám se zase: kde je zde *psychologický* proces, kde je vůbec nějaký psychologický, umělecký, vnitřní zájem? Není to ryze povrchové a vnější, pouze na kombinaci děje a náhody založené?

Pan autor namítne snad, že tak starého skeptika nelze vyléčit jinak, než nahým, hotovým faktem nějakým. Sit, ale pak neměl si vůbec takový problém stavět, nedal-li se jinak řešit, než takto, banálně. Ostatně ani toto rozřešení není povýšeno nad všechny pochyby a není tak pevné a rozhodné, jak se snad p. autorovi zdá. Každému hlubšímu znateli lidské duše napadne, že do člověka, jenž o jedné myšlence vášnivě ve dne v noci hloubá — nota bene, člověka, žijícího již povoláním svým většinou v samotě — představa ta často ráda se zaryje k nevypuzení a vzpouzí se sebe jasnějšímu rozumovému vyvrácení. Že poruší často normální funkce duševní a rozruší to, čemu se říká duševní zdraví.

Psychologický proces není také žádný u barona *Buriana*, osvíceného moderního šlechtice, neobyčejně ušlechtilého a velikodušného sice, ale, psychologicky, zase bez odstínů, uzlů, záhad . . . celého střiženého z jednoho sukna. Stejně schematická je také vzdušně šlechetná *komtesa Vilma*, která projde ovšem krisí, když v den svatby dovídá se o ničemnostech své matky, ale *jak* projde a jak z ní vyjde, o tom již nic nevíme. To nám již zastřel autor a oddálil naší pozornosti.

Jen jedna figura ze hry je kreslena s jistou psychologickou intuicí. Je to zvrhlá, znuděná a pustá duše hraběnky Riehlensteinové. Na konci čtvrtého aktu, kde ušlápnutá týčí se v celé despotické své grandezze, chce se dát raději hmotně zničit, než by povolila novému duchu a směru, kde komanduje k sobě služebného psa svého Schneidera a s ním chce držet ztracenou posici — zde, cítíte, vězí kus dramatické poesie. Škoda, že tato silně myšlená scéna zůstala osamocena, a že z ní autor víc nevytěžil než pointu aktu!

Hra p. Ladeckého mne celkem zklamala. Čekal jsem od autora seriosnější, umělečtější práci. A zatím, nevím, ale cítím to všude,

vane z jeho dramatu mnoho konvenčnosti, prostřednosti, paktování snad i úmyslného. Celá práce směřuje zřejmě k tomu překonanému a v jádře protimodernímu pseudogenru, jemuž říkají *obraz ze života.* A odtud je k opravdové, celé, stylové poesii dramatické — a nic jiného si nežádáme — příliš daleko.

Julius Zeyer: Doňa Sanča - Jaroslav Vrchlický: Marie Calderonová - Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman - Jan Červenka: Opuštěný

Z obou španělských historických her pp. Zeyera a Vrchlického stojí umělecky výše tragedie prvního. Nejen že má více lokálního koloritu, nejen že dramatický temperament Zeyerův je daleko větší, prudší, nervovější než Vrchlického, ale i zvláštní, jak bych to řekl, *stylovou psychologii.* Hra p. Zeyerova má ve svém psychologickém thematě, v krajnosti a zvratu vášní neobyčejně jasnovidných a chladně, kamenně ovládaných, rozhodně něco z toho, co na nás dýše zvláštním nepřirozeným, jak se říká, žárem i chladem současně, z nejlepších a nejzvláštnějších her Calderonových. Naproti této prudce útočící, prudkými purpury a dusnými stíny se lámající vášni, která zachovává přitom nejvyšší sebevládu a zvláštní rozumovou povýšenost, která se mstí chladným výpočtem a s jasnovidnou účelností, působí rozlámané rétorické drama p. Vrchlického mdle a slabě. Není žádného jednotného terče dramatické dynamiky, napětí a spádu hry, ani ryze vnější situační jednoty.

Ostatně ani hra p. Zeyerova nehledá v umění nových cest a je vlastně jen podařený epigonský experiment. Zůstává ovšem vždy úctyhodna ta smělost vrhu dramatického, ta opravdu odvážná malba kouřících se a pak v led ztuhlých vášní, ta šířka obrysů a grandezza linií . . . ale konec konců žádáme přece od básníka, aby byl *tvůrcem* nových psychických situací, aby odkrýval nové krajiny v duševním světě, lámal nové cesty a sekal nové stezky do panenských pralesů,

aby sestupoval hloub a jinudy, jinými posud neotevřenými stezkami do šachet života. Kombinace psychických prvků a kombinace linií, jež již známe odjinud, třeba zde užity na novém obsahu a ději, na nové látce, nemohou nám dostačit. A zde je bod, proč při vší úctě a sympatii k ryzímu a poctivému umělci v Zeyerovi nemohu v něm vidět toho *tvůrce básníka,* jakého v něm vidí jeho ctitelé. Toho *psychologického centra,* v něž se sbíhají všecky práce u velikých básníků, toho centra, jehož odrazem a proměnou jen je ten který paprsek; té podložené, matematicky jasné formule, jež stojí pod všemi stavbami jich neproměnně a na niž se dají konec konců vždycky svést jako ve svůj klíč a ve svou pojmovou esenci . . . toho tu nenalezám. Co který umělec platí *sám sebou* (a ne jen situací svou v určitém prostředí, poměrem k druhým, k vrstevníkům), pozná se neomylně dle jeho *psychologie:* co tu odkryl, jakou methodou šel, jaké typy našel. A zde nelze se klamat, že v těchto posledních stěžejních otázkách literární kritiky dopadne odpověď chudě. Psychologie Zeyerova je předně celá stará *methodou* svojí a po druhé (první by mi ještě nevadilo) stará i ve *výsledcích* svých. Nenašel žádný nový typ, ale nekonstruoval nově, nevysvětlil nově, nepodal ani v novém plánu žádný typ starý.

Není z dynamických složek v procesu literárního a psychologického rozvoje. Mezi ním a Vrchlickým je daleko více podobností a základných, než se primavista zdá a než si jeho obec snad uvědomuje. Oběma bylo souzeno shrnout, vypracovat, někdy vykrystalisovat, jindy variovat obsahové a formové typy vnější a uložené z vnějška a dané. V obou bylo mnoho píle, vytrvalosti, pasivity vůbec. Oba byli diletanti a sběratelé, v obou vyvrcholil se historismus v celé své oslnivosti, ale také mdlobě.

Stává se někdy, že poslední bývají prvními. To je příklad Zeyerův. Poslední Mohykán romantiky stává se prvním ascendentem dekadence nebo mysticismu a novoidealismu. Neříkám, že toho Zeyer nezasloužil a že tím mladí mystifikují nebo politisují. Ne, vnitřní příbuznost jest patrna a logika descendenční také. Ale je mi na druhé straně také jasno, že čím více budou mladí překonávat status quo, tím více bude mizet.

Ale jedno zůstane přece: veliký příklad tohoto člověka, který bez theorie realisoval svým životem nauku neznámou ještě snad, těžko chápanou moderním člověkem a neformulovanou snad ještě nebo špatně formulovanou: *nauku o krásném životě, o životě krásném jako umělecké dílo, o životě nazíraném jako látka k uměleckému dílu.* Je pravda, že Zeyer je formoval z látky nejpoddajnější, že sochu svou stavěl z materiálu nejměkčího: ze snů a ilusí a dojmů — ze všeho, co se vzdává, stojí a nerozbíhá, co zachovává otisk měkce a snadno, a stranou, v tichu, za stěnami — ale stavěl ji přece a snad první. Přijdou jiní, kteří postaví snad ze vzdorovitější a vzpurnější hmoty a ve vírech větrů a vod — ale budou to konečně také sochy a symbolické dědičky soch jeho.

Osmý rok již probíhá jako „nemocný vlk", jak se praví ve hře Ibsenově, ve své kleci ve velikém sále zašlých barev a vybledlých gobelinů a ztrnulého masivního nábytku v empirovém stylu, ve velkém chladném a mrtvém sále mrtvého a chladného domu živá mrtvola, John Gabriel Borkman, šedesátiletý stařec, kdysi ředitel veliké banky, veliký conquistador zlata a štěstí celé zemi, víra a naděje tisíců, nyní propuštěný trestanec, potrestaný zločinec, podvodník a zloděj jmění tisíců, odbytý a zahrabaný člověk, hanba rodiny, potupa a stud své ženy. Před osmi lety, kdy jej propustili ze žaláře, v němž proseděl pět let po svém pádu, zapadl do tohoto mrtvého domu, jejž jemu i rodině jeho propůjčila blíženka jeho ženy, slečna Ella Rentheimova, jediná, jejíhož jmění v bance uloženého ředitel Borkman kdysi se nedotknul, a tak je zachoval jeho majetnici. Před osmi lety vešel do tohoto domu hostinné útrpnosti a nevyšel z něho po celých osm let na krok, nepřestoupil ani prahu jeho. V starém slavnostním sále zámečku čeká a čeká, až se osud jeho obrátí, až ti, kdož jej přivedli k pádu, přijdou sem k němu, k tomuto psacímu stolu, za ním a odprosí ho zde za příkoří a uvedou krále z vyhnanství na jeho vlastní dědičný trůn. „Až udeří má hodina odplaty — až nahlédnou, že se beze mne neobejdou — až přijdou sem, do sálu ke mně — a polezou ke kříži a budou prosit a žebrat, abych vzal znovu banku do rukou —! Novou banku, kterou založili — a s níž nic nemohou svésti — (postaví se k psacímu stolku jako dřív a udeří se na prsa): *zde* chci stát a je přijmout!"[1] Borkman, ač syn horníkův, jak vidět, je *duše vladařská*, je z rodu králů a dobyvatelů, duše mužná, vypjatá, tvrdá, k nejvyšší metě namířená. *Touha po moci, žádost moci*, to je celá vzpruha jeho bytosti, ta ho celého určovala a hnala. Jako hoch slyšel hluboko pod zemí zpívat kov, zpívat touhou, aby osvoboditel vynesl ho ze zakletí a dal mu rozlít se celou zemí a celým životem, a odtud nemá pokoje, odtud pálí v hrudi touha „probudit zlata spící duchy". Nové nesmírné továrny chtěl založit, rozestřít celou síť obchodu a celé žíloví života a štěstí zemí, mrtvé žíly kovu chtěl učinit tekutými a dáti jim prosíkati celou říší — ano novou velikou říši života a štěstí chtěl založit — sobě říši slávy a moci — ostatním říši štěstí. Veliká, tvrdá, svalnatá duše, tedy pravý conquistador, duch bojovný a dobrodružný, typ pravé mužnosti podle Nietzscheho, který je stavěn právě podstatně nietzschovským elementem: *vůli k moci*. A totéž, co radí Nietzsche lidem: aby této *vůli k moci* obětovali zženštilost, měkkost a slabost osobního *štěstí* — totéž dovede Borkman: aby se domohl místa ředitele banky, obětuje ženu, která jej miluje a kterou i on miluje — Ellu Rentheimovu. Ví, že ji miluje člověk, jenž mu může pomoci k žádanému místu, k podmínce vší další jeho činnosti, a vzdá se jí, přenechá ji soku svému, ožení se s lhostejnou sestrou její. Ale nepomohla nic tato oběť Borkmanovi. Stoupal, stoupal sice nějakou dobu, ale v kritické chvíli, kdy odvážně sáhnul na cizí peníze, ovšem s úmyslem, že je po zdařené spekulaci vrátí, padne zradou téhož člověka, advokáta Hinkla, jemuž chtěl postoupit Ellu Rentheimovu. Ta totiž miluje dále Borkmana, odmítne ruku vášnivého advokáta, který pak ze msty zradí Borkmana, odkryje v kritickém momentu jeho nesprávné manipulace, přivede jej před soud a do vězení.

Tragická vina Borkmana je s neobyčejnou básnickou silou a psy-

1 - John Gabriel Borkman. Paris, Leipzig, München, Albert Langen, 1897, str. 66.

chologickou hloubkou vyložena v druhém jednání, a sice ústy téže Elly Rentheimovy. Borkman dopustil se na ní zločinu tisíckrát většího, než jsou všecky zločiny zákoníka trestního, za něž jím opovrhují lidé, za něž je mrtev ve společnosti a za něž nenávidí jej jeho vlastní žena a vyhýbá se mu vlastní syn; zločinu, jenž nemůže být odpuštěn ani na tomto ani na onom světě: obětoval její i svůj nejvyšší a nejryzejší život citový svému prospěchu. „Zabil jsi ve mně život lásky," praví hluboce Ella. „Víš, co to znamená? Bible mluví o tajemném hříchu, jenž nebude nikdy odpuštěn. Nikdy dříve jsem nerozuměla, co se tím míní. Nyní to chápu. Ten veliký hřích, jenž nebude odpuštěn — to je hřích, jehož se dopouští, kdo zabije život lásky v člověku." O něco dále: „Opustil jsi ženu, již jsi *miloval*. Mne, mne, mne! Co ti bylo nejdražší na světě, to jsi svolil prodat, abys z toho vzal užitek. To je ta dvojí vražda, již jsi zavinil. Vražda tvé vlastní duše i mé!"[1]

To je tedy ideový a dramatický klíč nového dramatu Ibsenova, oblouk, na němž je stavěno, pilíř jeho klenutí. Jen zúmyslná slepota nebo zlovůle může nevidět grandiositu a sílu této ideje, její krásu básnickou i ethickou. A jak důsledná je Ibsenovi, celému jeho básnickému stylu. Ano, to je on, jak ho znám a jak je mi drahý jako nikdo snad ze současníků: básník individualismu, básník svatosti a nedotknutelnosti vnitřního života, který jej hájil vždy proti útokům a asimilaci vnějšku, ústředí, společnosti všeho nesvého, cizího a násilného. Ano, to je on, básník nového rodícího se světa, básník vůle a snu k nejvyššímu zenitu vzletlé, ale pak klesající s přeraženými křídly. Nový svět — svět štěstí, síly, radosti a svobody — nemůže se nikdy u něho zrodit, něco sedí na něm jako upír: minulost, vina, hřích. A pak nezbývá lidem nového světa, kteří chtěli krásně žít, nic, než *krásně, svobodně a čistě umírat* (Rosmersholm, Hedda Gablerova).

Zajímavé je, že Ibsen, který v tolika hrách jako v *Noře, Nepříteli lidu, Staviteli Solnessu* a j. bojuje za volný rozpuk a rozkvět individua, za právo individua proti všemu druhému, každému tlaku vnějšímu,

1 - Tamže, str. 94 a 95.

zde takový úporný a tvrdošíjný rozběh a vykypění alespoň kritisuje, chová se k němu neutrálně alespoň, ukazuje je přemožené a motivuje porážku tu a ospravedlňuje, jak jsme viděli, ethicky. Je to zřejmá kritika individualismu nietzschovského, poněvadž Borkman de facto je útvar nietzschovský, personifikace jeho *vůle k moci*. Tento krajní a tyranický individualismus Ibsen, jak patrno v Borkmanovi, nepřijímá a nehájí. Naopak: odsuzuje ho jako *egoismus*. Mezi egoismem a individualismem liší tedy i Ibsen velice jasně. Pravý individualismus — volný vnitřní život duševní — nesnáší se s násilnictvím onoho. Přes znesvěcený a zašlapaný svůj i cizí život citový není cesty k slávě a moci — není tu ani moc ani síla — jen násilnictví. Ta *zima*, jež Borkmana ve čtvrtém aktě zabije, je symbol tohoto ethického problému. Ani v něm ani kolem něho nebylo tepla srdce a duše — on sám byl jen sobecký počtář a žena jeho Gunhilda taktéž.

Škoda, že tato bez odporu silná a hluboká idea nenašla ve hře Ibsenově tak silného a jednotného symbolu dramatického jako ve hrách jiných. Idea ta totiž není, přesně mluveno, podána dramaticky — netvoří proces dramaticko-psychologický — nýbrž je podána pouze epicky v jednání druhém. Borkmana nezničí žádný *vnitřní* moment — žádný moment psychologický — neuzná a nepozná svou vinu, nepodrobuje se jí a nebere za ni trest. Toho procesu svědomí poznávajícího a rozdírajícího se, jejž podal tak mistrovsky Ibsen v jiných svých hrách, předem v *Rosmersholmu*, zde nemá.

A dále: drama jeho není stavěno jen na této ideji (která by přece stačila je unést velmi dobře), nýbrž je tu jiný ještě proces, který tvoří vlastní dramatickou dynamiku hry a zajímá větší její část: totiž poměr syna Borkmanova, třiadvacetiletého studenta *Erharda*, k rodině jeho, k jeho matce, k tetě Elle Rentheimové a otci. Po této stránce je *John Gabriel Borkman* tragedií stáří opuštěného mládím, jež je nechápe, jež se vyrve úkolům, jaké mu ono ukládá, jež za svými novými potřebami a požitky přechází přesně k dennímu pořádku.

O *Erharda*, jenž je personifikací mládí, pře se a zápasí mezi sebou celá minulost, všickni staří, všechny jejich směry. Každý z nich chce jej získat pro sebe, chce mu uložit, aby je nesl dále a pokračoval jeho

čarou, chce v něm dále žít a působit. Ella Rentheimova přenáší na něj svou lásku, již kdysi chovala k jeho otci, chce ho mít u sebe alespoň ten krátký čas, než zemře, chce jej adoptovat a zemřít tak v ilusi mateřství, po němž toužila a o něž ji provždy starý Borkman podvedl. Matka jeho, Gunhilda Borkmanova, ukládá mu velikou ideálnou misi mstitele a očistitele jména Borkmanova. Má vystoupit vysoko na společenském řebříku, velikými činy uvést v zapomenutí vinu a pád otce-trestance. Vykládá to sama s opravdu tragickou a hrůznou silou starému bankrotáři na str. 122 a 123:

Paní Borkmanová: Chci zřídit pomník na hrobě.

Borkman: Sloup hanby míníš asi?

Paní Borkmanová: O ne, to nebude pomník z kamene nebo kovu. A nikdo nebude smět vleptat výsměšný nápis do pomníku, jejž já stavím. Bude jako živý plot stromů a křovin hustě zasazených, zcela hustě kolem tvého života ve hrobě. Zakrýt má všecko to temné, co jednou bylo. A v zapomenutí ukrýt před lidmi Johna Gabriela Borkmana!

Borkman (hlasem chraptivým a řezavým): A takové dílo lásky chceš *ty* vykonat?

Paní Borkmanová: Ne vlastní silou. Na to nelze pomyslit. Vychovala jsem si k tomu pomocníka, který by svůj život dal pro to jediné. Bude žít v čistotě a výsosti a světlém lesku, takže tvůj vlastní důlní život bude jakoby vymazán zde nahoře na zemi!

A po třetí, otec jeho, starý John Gabriel, když byl skepsí starého druha svého, měkkého a slabého ilusionisty Foldala, vyléčen ze sebeklamu, že přijde k němu staré štěstí samo, a vidí, že musí vkročit znovu do plné, rvavé tísně životní reality, že musí ven do strašné nepohody života, opustit věž své pýchy a ilusivného sebeklamu, probíjet se znovu od začátku, chce-li vůbec někam dojít — starý John Gabriel chce mu podat také ruku a chce s ním, zapjat v jeho rameno, vyjít do boje.

Ale Erhard nepoddá se nikomu z těchto tří starců a invalidů života. Necítí s nimi, jich svět je mu odlehlý a daleký, jiné živé představy kvetou mu, bijí se a vzpírají po slunci. Odvrátí se ode všech a odjíždí daleko odtud, do ciziny se ženou, kterou miluje. Saně jejich, které přejedou starého Foldala, jsou symbolem mládí, jež vesele a lhostejně v cinkotu rolniček přešlo přes odbyté, těžké, marně po něm roztoužené stáří.

A hle, jediný tento dobromyslný měkký romantik a ilusionista, jediný tento Foldal, jenž nemá již od života čeho žádat, jenž na všecko již sám resignoval, jediný tento Foldal chápe mládí a přeje mu odvahu dobrodružství a udychanost vyžíti život — třeba jely jeho vozy přes jeho prsa, přes prsa padlých uprostřed cesty života.

Touto druhou základní ideou svou — bojem stáří a mládí — je poslední drama Ibsenovo pendantem, novou versí mnohem celejšího a jednotnějšího *Stavitele Solnessa.* Tam stáří, jež se bojí mládí jako soudce svého a jež se jím dává vylákat v díla přesahující hranice možnosti, v absolutno, v němž hyne, — zde stáří, jež chce najít pomocníka a pokračovatele v mládí a je jím odkopnuto. Také figura Johna Gabriela je konstrukcí odlika a dosti mdlá odlika stavitele Solnessa. Typ genia, vůle k nejvyšším cílům sestředěné a napjaté, po vládě nad přírodou bažící, jež ji chce zotročit a jejími silami chce dát sobě posluhovat, z možnosti a reality se vymykající a v absolutno se řítící. Jenže Borkman má kontury reálnější a nese dost jasně pečeť *technického století* a zpodobuje geniálnou dobrodružnost a dobývavost ve formách a barvách doby národohospodářské a podnikatelské.

Pokládám *Borkmana* za slabší hru Ibsenovu a napověděl jsem již výše, proč. Dynamika hry, jindy u Ibsena tak obdivuhodně sjednocená a gradovaná výpočtem neomylným, je roztržena ve dvě ideje, z nichž první nedošla, zdá se mi, dost určité a opravdu dramatické formace, není vyjádřena procesem dramaticky psychologickým, nýbrž skoro jako pouhá these, pouhý dialogický exkurs. Ta nejvyššího obdivu hodná síla jeho, s jakou dovedl pomysly metafysické nebo etické, jich zápasy a rozpory formovat konkretně v dramatické a psychologické procesy, ta síla, která stavěla současně dvojí stavbu: dramaticky dějovou a nad ní nebo s ní ideově symbolickou, která dovedla do zcela běžných, pravidelných, lidsky reálných a konkretných dějů vložit vyšší romány ideové, vložit těžší a obsažnější dramata

metafysická a duševědná — ta síla zde Ibsenovi dosti patrně selhala. On, jenž dovedl v některých hrách jako nikdo druhý sloučit ideový symbolismus s psychologickou plastikou a názorností až krajně realistickou, upadl již zde leckde v schematičnost a scholastiku, v symbolisaci *à tout prix*, jakou vidím na př. v symbolické pointě náhodného fakta, že starého Foldala přejedou saně mladých, odjíždějících do dálky.

Ale i toto slabší dílo Ibsenovo je přes všecko, co namítám, pořád ještě úctyhodně grandiosní. Sláva velikých, široce vržených ideových linií hoří pořád ještě, třeba v západu, nad jeho architekturou, třeba zdi již povolovaly někde a pukaly. Člověk maně cítí tu pronikavou magii zřícenin, jak praví v jedné překrásné básni v próze Baudelaire.

Ze všeho předchozího je patrno, jak vysoko cením a miluji Ibsena. Říkám to rád nahlas, poněvadž stalo se módou dnes ho snižovat a líčit jako konfusního mystifikátora, který neví sám, co chce, a baví se tím, že vymýšlí šarády, jež dává pak luštit obecenstvu. Nic nejapnějšího a absurdnějšího než tento klep. Rozebral jsem zde šíře Borkmana a čtenář vidí, jak logická, přesná, matematicky zvážená a určená je jeho struktura a všecky jeho prvky. Chápeme, že klasickým doktrinářům francouzským jako Faguetovi může být Ibsen nejasný nebo lépe nepohodlný a bizarní — nedivíme se nic tomu, poněvadž známe jejich názory na divadlo, kde žádají týž geometrický vzorek rozporu mezi vášní a povinností překládaný do různých variací. Jejich divadlo je suchá psychologická fysika — to, čemu říkáme poesie dramatická, síla ideového symbolismu, metafysický problém dramatický a co nejvýše na dramatě ceníme — je jim nepohodlné, nejasné, vadí jim, jde proti jich vkusu a tradici. Uvědomte si, jakou nechuť mají k Shakespearovi, jakou ke Goethovi, kteří nedovedli se posud zachytit a zdomácnět — ani v nejskrovnější míře — na jejich jevištích.

Je to vůbec averse střízlivé povrchnosti proti hlubšímu metafysičtějšímu nazírání života. K tomu přistupuje, že nejvíce konvencí a nejztrnulejších opředlo hlavně jeviště francouzské, které více než jinde stalo se orgánem zábavy obecné a vyhovuje pohodlnosti a společenským předsudkům obecenstva ryze světáckého a mělkého. Neznám opravdu střízlivější, plošší, titěrnější a prázdnější literatury, než jsou francouzská dramata. Všichni hlubší duchové v našem století vyhnuli se buď jevišti, sestředili se do románu nebo poesie, kde nebylo alespoň tolik vnějších překážek jich reformátorské činnosti, nebo nevyhnuli-li, unavili a znechutili se na něm nebo přestáli léta nejkrutějšího a nejhloupějšího nepochopení a výsměchu.

Volat tedy za rozhodčí o ceně a hodnotě Ibsenově francouzské obecenstvo nebo francouzskou akademickou kritiku, je znateli poměrů prostě směšné.

Jsou však i jiné, *obsahové* stránky jeho díla, jež pobuřují konvenčního Francouze. Ibsen je, jak jsem pověděl výše, prototyp *individualisty* — boj se společností, prostředím — to je thema jeho nejšíře a nejprimitivněji vysloveno. A v některých dramatických básních sestupuje důsledně k samým záhadám lidského bytí, k metafysickým záhadám *fatalismu* a *svobodné vůle*, *sugesce* a *genia*, *trestu* a *viny*, *zrození* a *smrti*, *dědičnosti* a *variace* — slovem k tajné metafysické chemii, k posledním a základným chemickým procesům sociálním. Celé dílo jeho nemá, přesně vzato, mnoho idejí, je to v jádře poměr individua k rodu, ale jsou vystopovány do posledních podzemních kořenů a větví a vysloveny v té celé básnické hrůze tragické, která upomíná často na mystický fatalismus dramat antických.

Ale to všecko ovšem slabě gutiruje Francouz, člen národa po výtce *centralistického*, hromadného, společensky nivelačního a tradičního. *Individualismus* Ibsenův je skutečně element podstatně germánský, právě jako jeho symbolismus a hloubavá metafysičnost je severní a jako jí dovedeme intimně a vroucně rozumět jen my, seveřané. Ale uvažte, že Ibsen nespokojil se formovat tyto problémy jen v platonické abstraktnosti, že z nich vedl důsledky i sociální — že některá dramata jeho jsou skutečnými *činy* a že se na ně navazují celé vlny a přílivy v životě společenském, vzbouřené reformní příboje. Vzpomeňte si, že Ibsenův individualismus není *egoismus*, že je mu prostředkem *sociální spravedlnosti*, že chce jím probouzet spící duše, že v *každém* individuu lidském vidí svět pro sebe, nerozvinutý, spící, za-

sypaný, který chce stvořit, a království, které chce založit, rozšířit, uvědomit jeho nevědomému majetníku. Vzpomeňte, že se v této misi osvobozovací nezastavil před žádnou hranicí fysickou ani před pohlavím, že i žena je mu individuem a musí být přivedena k vědomí svého svatého neporušitelného vnitřního království, své individuality (Nora), — uvažte, že Ibsen emancipoval ženu na člověka — že ji postavil proti znásilňování muže i společnosti — a máte nový důvod averse francouzského bulvárního mozku. Jak, žena, ten předmět rozkoše — — ta chce také myslit, cítit a bojovat na svou pěst, sama ze sebe? . . . To se těžko chápe tradičním Francouzům, synům té tradice, jež jako žádná snad druhá uvykla se dívat na ženu jako pasivnou poddanou cizí rozkoše, jako pasivný nástroj a prostředek k cizím cílům mimo ni položeným.

Zkrátka: chápu a vysvětluji si sociálně a kulturně zcela dobře aversi starých Francouzů (mladí soudí jinak — připomínám si tu jednoho z nejlepších mladé generace, *C. Mauclaira*, od něhož jsem četl kritické studie vzácného pochopení a hlubokého, vnitřního obdivu) — ale nechápu nijak, že bychom my, lidé zcela jiného a namnoze právě protivného typu duševního, měli přijímat jejich hloupost a obmezenost za svou.

Ale Ibsen má ještě jiné odpůrce, pravda, než staré tradičníky francouzské — mnozí z mladých Seveřanů vyslovují se proti němu. Tak třeba sensitivista psychofysiologický *Ola Hansson* nebo roztříštěný a ponurý, bizarními hrami chorých setmělých duší zaujatý a mistrně je vyvolávající romanopisec *Knut Hamsun*. I to chápu a vykládám si z psychologické methody obou těchto básníků. Jsou to básníci v poslední příčině hluboce smyslní, básníci temného dna duše, básníci nervů — — a u těch je zcela přirozený odpor k básníku tak logickému, abstraktně rozumovému, reformátorsky symbolickému, jako jest Ibsen. Hansson i Hamsun jsou mystikové sexuálně fysiologičtí, přissátí a zapředení do spleti tmavých nervových úponků chorobných rozvrácených duší — chytající jejich každý chvěj a každé zacukání — — je docela přirozeno, že tito miniaturisté úzkých tmavých duší, psychologičtí *empirikové* nebudou míti mnoho smyslu pro světlé, vysoko

sklenuté obzorové perspektivy dramat Ibsenových, pro jejich metafysické symboly, pro jejich dialektickou sociologii a ideovou dynamiku. To jsou umělecké methody právě protilehlé sobě. Hansson a Hamsun připadají mi jako badatelé mikroskopem, Ibsen proti nim dívá se dalekohledem. Každý má jinou methodu, jiné látky, jiné sujety, jiné cíle — zde nebude nikdo rozumný hledat vzájemnou sympatii a pochopení. A k tomu přistupuje znovu kardinální puntík, jehož výše jsem se již dotknul: jiný *názor na ženu*. Ibsen ji intelektualisuje, jemu je bytostí rozumnou, mravnou, volní; — oběma uvedeným básníkům, předem Hanssonovi, je bytostí fysiologické sexuálnosti, kuriosním předmětem pozorování a popisování, experimentů a hypothes. Ibsen dívá se na ni často jako na idealisované schema občanské, mravní, sociální reformy; Hamsun a Hansson studují ji naopak v reálných a empirických jednotlivostech, bez každé idealisující generalisace, bez každé mravní nebo reformní a společenské tendence. Slovem: Antipodi ve všem.

Mně však, který se stavím na stanovisko ryze literární a umělecké a nedbám na cizí soudy, je úplně jasna veliká básnická hodnota Ibsenova. Náleží mu veliká zásluha, že dovedl v grandiosní a smutně veliké symboly dramatické vtělit malichernou, pustou, plochou a *střízlivou přítomnost*, jež zdála se vzdorovati velikému symbolickému a tragickému umění. Že dále toto symbolické a tragické umění stavěl na *podkladě realistickém*, z odpozorovaného materiálu všedního života, z jeho látek, běžných a typických, — a že nepracoval jako všichni epigoni staré ideové dramatiky *fikcemi historickými* nebo *mythologickými* — umělecká a básnická zásluha prvního řádu, která předpokládá velikou speciálně básnicky tvůrčí sílu. Že nakonec všecka dramata jeho spojuje hluboká vnitřní jednota duchová, že jsou různými články v jednom řetěze ideovém, že jsou různými variacemi jednoho názoru světového nebo ethického, který je snad úzký a snad i těžce dostupný, snad příliš zjednodušený a abstraktně dialektický — ale kterému nemůže také nikdo upřít idealismus hrdosti a teplo spravedlnosti, ryzost vysokého cenění člověka a vášnivou vřelost ideace celého světa.

Veselohra p. Červenky, jehož jsme znali dosud jako troubadourského lyrika *Amorosa*, *Písní Závišových* a *Ztišených vln*, pak překladatele ze španělštiny, Calderonova a Becquerova, neměla být připuštěna na prkna Národního divadla. Dramaturg, jenž by mu ji byl vrátil, prokázal by mu býval, myslím, dobrou službu. Ovšem předpokládaje mlčky, že p. Červenkovi běží vážně o dramatické *umění* a dramatickou *poesii* a ne o výrobu více méně fraškovitých a pitvorných situací, jež chytají dobře trávící p. t. publikum za bránici.

Mladého doktora práv zradí hned po třetím rigorosu dívka, již miloval a která předstírala lásku i jemu. Oznámí mu zcela klidně, že se za nějaký týden provdá za nějakého pana profesora nebo koho. Opuštěného, zle zasaženého mladého muže ujme se přítel nějaký, velmi dobrý a dobrosrdečný občan, nějaký medicinae doktor, odveze chudáka na nějakou chvíli na cesty do Alp a předá pak ještě něžnějším, citlivějším a soucitnějším rukám své sestřenice slečny Tyny. Tato podejme se velmi horlivě samaritánského úkolu; byla již dříve důvěrnicí nešťastných milenců, společnou přítelkyní zrádkyně i zrazeného, S pietou a taktem ujme se nešťastníka, který proklíná provždy lásku a oddává se s ideálním pathosem přátelství k Tyně. Jak již p. Červenka tohoto mladíka konstruoval jako ideálního přímo hlupáka a nevědomce v životě citovém, neví o pravém poměru svém k Tyně nic (jediný soi-disant psychologický moment ve hře p. Červenkově), až jej z nevědomosti jeho vyburcuje nebezpečí, že Tynu ztratí. Má se provdat, uchází se o ni nějaký maloměstský potentát, a ve městě mluví se již o její svatbě. Rozumí se, že z toho nic nesmí být, a že podle plánu autora musí se opuštěný a těšitelka vzít. Ale, ku podivu! Nyní, kdy nešťastnému přihlouplému mladíku konečně svítá v hlavě a on chápe, že k Tyně necítí jen přátelství, nýbrž skutečnou lásku, — nyní, kdy hlupák opuštěný prohlédnul ve svých deklamačních mlžinách, — nyní zhloupne zase naráz slečna Tyna, až dosud tak bystrá a vtipná. Ve třetím jednání, které je čiročirá fraška, deklamuje nějaké příšernosti mladík nad děvčetem, děvče škytá a pláče — slovem příšerná pitvornost děje se na jevišti za řehotu obecenstva, které se ne směje, ale posmívá a chechtá této sentimentálně-banální posunčině. Nevím, jak to dlouho trvá, vím jen, že nakonec vyskytne se na jevišti rozšafný doktor medicinae, který znaje již z minulého aktu srdeční situaci obou lidiček, položí je sobě do náručí.

Jak vidět, není na veselohře p. Červenkově nic ani literárně cenného, ani nového, ani opravdu jeho. Znáte jistě jako já několik povídek a kusů, které mají stejné thema jako hra p. Červenkova a stejně zpracované: jak z přátelství vyklube se láska a jak z těšitelky stává se milenka (nebo z těšitele milenec). Ale málokde četl jsem to tak banálně zpracováno jako ve veselohře p. Červenkově. Ani stopy po jemnější psychologické malbě náladové — tak hrubé, karikaturní jsou ty figury. Ku př. ten opuštěný mladý člověk — jaká je to karikatura jalového deklamátora, který mluví, jako kdyby předčítal nějakou idealisticky a patheticky nádhernou novelu!

Smích obecenstva nad ním není pak nijak citově vroucí, nýbrž je to hrubý výsměch střízlivého člověka nad *pseudoidealistou*, nad snivcem, který je vlastně jen *hlupákem*. V jádře tragické situace jsou takto dávány na pospas hrubému a hloupému smíchu, který se směje pitvornosti situace, poněvadž cítí její nemožnost a strojenou faleš. To je rozpor, který se táhne celou veselohrou p. Červenkovou, ale nejtrapněji dává se cítit ve třetím aktě: příčina toho je, jak jsem naznačil, v tom, že tu nyní p. autor *jedinou* dosud rozumnou a lidskou osobu z celé hry, slečnu Tynu, zlomí také násilně v *karikaturu*, že i tato dosud rozumná bytost náhle zhloupne pod nulu a tropí nerozumně a bez příčiny tragický spektákl, v kterém neví divák, co počít. Nezbývá mu tedy, než vzít to za vtip autorův, za masopustní nápad (poněvadž je bezdůvodný) a kvitovat ho masopustním smíchem.

Abel: Hřích

Při provozování Abelova (pseudonym) *Hříchu* stále mi viselo v mysli slovo Novalisovo o strašné triadě: *náboženství*, *smrti* a *rozkoši*, jež je podstatou nejsilnějších emocí, jež nejhlouběji dovede vzrušit, z níž se dá vařit nejsilnější čarovný nápoj umělecký. Zdálo se mi stále,

že autor *chtěl* a *zamýšlel* podat něco z tohoto temného, osudného umění, něco ze strašného požáru neronovského, jenž zapaluje a spaluje do prachu občas lidské duše. Bohužel, nedovedl toho naprosto, a *Hřích* je v tomto směru umělecký nezdar, úplný a naprostý skoro. Příčina nezdaru toho je velice prostá: pan Abel *smísil* sice uvedené silné ingredience, ale to nestačí ještě k tomu uměleckému nektaru. Nestačí *smísit* v libovolných dávkách, je nutno v *přesných poměrech chemickým*, vnitřním, uměleckým procesem tyto elementy *svařit, sloučit*, ukázat jich osudnou vzájemnost a nutnou gradaci účinovou, jich labyrint a tragiku duše do něho zbloudilé. Příčina uměleckého nezdaru je docela kořenná a základní: pan Abel *sestavil, sklížil* s dosti tradiční rutinou divadelnickou z jmenovaných elementů hlučný a brutální *děj*, nedovedl však — nepokusil se ani o to — zformovat je v *uměleckou*, to jest *vnitřní psychickou tragiku. Hřích* je drama vnějšího, brutálního efektu. *Hřích* nepůsobil na mne tou *tragickou hrůzou*, jaká dýše a musí dýchat z dramat tohoto směru, z dramat fatalistického mysticismu — cítil jsem jen *trapné, fysicky trapné* a *nervové* pouze napětí a syrový odpor. *Hřích* je plod *naturalistický* v slovném, filosoficky přesném smyslu tohoto termínu. Schází mu všechno umění, všechen styl, všecka vnitřní psychologická práce.

Všimněte si jeho ryze dějové a vnějškem kombinované struktury. Dobrá žena (*Anna*) je provdána za ničemu a vyvrhele lidského, surovce *Jiřího*, který stejně mučí i své rodiče, *Klavíkovy*, mlynářovy. Jako kámen na srdci leží osud Jiřího matce na duši. Vyloží hned v prvém aktě své snaše, proč. Jiří je připjat k podivnému zločinu staré mlynářky. Je plodem surového jakéhosi Prušáka, jenž matku znásilnil, načež ona jej usmrtila, vysypavši na něj zmije. Za zmařeného otce chce dát světu dobrého syna, ale ten zvrhl se patrně po zvířecím otci — náprava ženou, matkou nic nepomáhá.

Mládá žena má útěchu ve svém utrpení jednak v náboženství, jednak v lásce mlynářova synovce *Pavla*, stejně šlechetného, jako Jiří je ničemný. V *pověře (mystika p. Abelova je vůbec jen pověra)* dožaduje se mladá žena znamení s nebe, smí-li milovat Pavla, smí-li myslit na spojení s ním. Hádá na růženci. Výsledek: *nikoli*.

Ale jedná přece proti tomuto orakulu. V druhém aktě vidíme mladého muže, Pavla, návštěvou u Anny, slyšíme, že si chtějí co nejdříve zařídit společnou domácnost v horách, u matky Pavlovy. Při schůzce této přistihne je však *Jiří*. Venku bouře, ve světnici zápas obou mužů. Pavel přemůže Jiřího, ale pustí ho velkodušně. Ten však se mu mrzce za to odmění; náhle lstivě přepadne jej po druhé a srazí k zemi. Žena, aby zachránila Pavla, udeří Jiřího a zabije jej, bezděky, nechtíc.

Třetí akt. Zabití Jiřího zůstalo utajeno, ale mladá žena hyne z *nitra*, svědomím . . . Vinu svou vidí v tom, že neposlechla znamení nebes, když v prvním aktě orakulum jí zakázalo myslit na Pavla. Nyní ho nenávidí jako příčinu hříchu, jako svůdce svého, utíká před ním, ač dobromyslný a tlachavý Klavík přeje si sňatku jejího s Pavlem. Anna propadla mocím podzemním. Náboženská exaltace, šílení a visionářství ji zachvátilo. Kaje se z hříchu, spí na kamení, dlí stále na modlitbách u vytržení mysli. Stále přemítá, jak smýt hřích. Rozmluva s mlynářkou, která jediná tuší pravou situaci a která jí ukazuje na Matku Boží jako největší mučednici, jež obětovala i syna svého, rozbřeskne v chorobné duši její šílené světlo, jak dojít očisty a pokoje. Obětuje Bohu, t. j. zavraždí také své dítě, plod lásky svojí a Pavlovy.

To je celá komposice, stavba i psychologická a ideová dynamika hry páně Abelovy. Více není tam ani puntík. Ani jediného motivu a motoru psychologického jsem neopomenul, ani jediné ideové a myšlenkové perspektivy. To a nic víc. Čtenář vidí, jak je toho málo, jak psychologicky a umělecky tu není skoro nic. Autor namaloval duši chorobnou a rozvrácenou, duši pathologickou, bez intelektu, pověrečnou a ne mystickou. Ale to nestačí ještě k *tragice*, to stačí jen k *neštěstí*. Je to jen trapné, není to ještě tragické. *Tragiky není tam, kde není idejí*, a v Hříchu jich není, není jich zápasu, není jich strašného boje o duši lidskou, mezi ně rozdělenou a jimi konečně roztrženou. Hřích není tragedie, není psychologické drama, je to lepší *rührstück*.

Pověra není ideou, ale ovšem mysticismus mohl by být ideovým problémem a psychologickým kvasem v kolika směrech. Ale nesměl by se básník chytat *vnějších detailů*, šílenství, vypoulených očí, lomených rukou, sípavého hlasu. Musí ukázat celou hrůzu, dobrodruž-

nost a tajemnost vnitřního toho duchového boje, celý ten děs života ve vyprahlé poušti, musí mysticismus pojmout jako něco *imanentního* a *zákonného lidstvu*, jako osudný rozpor jeho, jako pátý akt lidské tragedie, poslední mlhavou Thuli vyštvaných poutníků. A to je pak tragika podstatně ideová, *intimní* nebo, jak se říká, „obecně" lidská. Pak a jen pak slyšíme v dramatu takovém bijící poplach *vlastního* srdce a dusno rozepjatých křídel upířích, rozestřených nad *vlastní* duší jako tmavý osudný příkrov.

Jinak je taková látka pouhou kuriosní, pathologickou lekcí, bizarním a brutálním, cizím a nezprostředkovaným, výjimečným a trapným exemplářem, který působí na jemnější vkus ne *tragicky*, ale *trapně*. Quid mihi Hecuba? Co mi po tom všem, co se tropí na jevišti? Po těch zoufalých posuncích a skřecích? S takovou nudou cítil jsem tuto otázku po celé představení. S tou pathologií na jevišti nemám nic, ale dočista nic společného, ty výkřiky nemají ve mně psychologické resonanční půdy, poněvadž jsou to neumělecké, neartikulované, konvenční a šablonovité zvuky a ne zákonná, ideová hudba psychologická.

A v tom vidím základní, pojmovou, podstatnou vadu *Hříchu*. Je principem svým neumělecký a nebásnický. Nemá stopy umění, jehož úkol je, v nahodilém, běžném, rozptyleném, časném hledat a nalézat podstatné, ideové, nutné, věčné. A proti tomu přímo a příkře hřeší *Hřích*. Pro všecka dramata, pro všecku poesii vždy a všude bude platit, co napsal *Friedrich Hebbel*, titánský a grandiosní básník právě toho *fatalisticko-mystického* stylu, jenž snad (nevím, ostatně, hádám jen, chci-li být benevolentní) tanul na mysli p. Abelovi a k němuž snad chtěl svým Hříchem se vzepjati: „*Ne pro jich stony a pro jich úpění* má nám předváděti básník neronovské pochodně lidské, jež ukrutný blesk osudu zažehnul, nýbrž pouze pro chmurně rudé světlo, jímž ozařují labyrint, do něhož i *naše*[1] noha může zabloudit."

V této větě je již implicite pojmové, absolutní odsouzení prací rázu p. Abelova Hříchu.

1 - Podtrhuje sám Hebbel. Předmluva k *Juditě*.

Tolik s hlediska věcného a principielního. Stojí-li však pan autor o kriterion a soud relativní a dostačí-li mu, přiznávám rád, že drama jeho nestojí skoro ani mnoho pod průměrem dramatického repertoiru Národního divadla a že tou základní prázdnotou a bezobsažností, tím pojmovým nedostatkem ideové a právě dramatické poesie, kterou zmírá *jeho* hra, stůně i přemnohý jiný český kus divadelní, jehož pověst v běžné kritice je snad vyšší než jeho prvotiny.

Jaroslav Kvapil: Princezna Pampeliška

Když píšu tento referát, má již p. Kvapil se svou dramatickou pohádkou vyhráno na celé čáře. Předně u obecenstva. Jeho pohádka se líbila a pochopí se snadno, proč. Předně Honza, český Honza, typ lidový . . . a my žijeme dnes národopisnou horečku . . . ornamenty výšivek dáváme si malovat i na talíře a na stropy. A není dost na tom. Tento Honza je skutečný silák tradice. Na konci dvou aktů podá velmi plastické důkazy této síly. Jak pořídí drába a konšely ve vězení a jak se ani celého táboru krále hišpanského nelekne . . . to jsou atletické výkony prvního řádu a obecenstvo má je rádo. Lidé mohou puknout smíchem a radostí z českého siláka. Pak je tu česká maminka, parodovaný král, parodovaní rokokoví konšelé . . . všecko dobří známí . . . ale na jevišti vítaní. To je humoristický pól pohádky. Pak nechybí také sentimentální — dobrá Princezna, roztomilá a něžná Princezna — a churavící, k nevyléčení nemocná, vadnoucí tak bez vší příčiny . . . jak je to tklivé. A sentimentalita spojená s komikou — to je lektvar, nad nějž obecenstvu nikdy nebude. Po druhé dobyl p. Kvapil úplně naši kritiku — a to i to nejnepřístupnější a nejseriosněji nalíčené křídlo, které se strašným aplombem chtělo hluboké, lidové, ethické, sociální a bůhví jaké umění, které přísně zkoumávalo jindy v umělci myslitele a sociálního hygienika a nevím co . . . Tedy i tito Catonové sklonili se před pohádkou p. Kvapilovou, jejíž specifikon je, že nemá nejen žádné myslitelské, ethické, sociální jádro, ale vůbec žádný dra-

matický děj a smysl. Po třetí jásá nejmladší falanx básnická, seskupená, jak slyším, kolem pp. Kvapila a Hilberta. Tato falanx totiž přišla na ideu, že slunce je báječná věc a že v umění nemá scházet. „Utíká k Slunci". Co si pod tím myslí, nevím. Zatím jen tolik, že mu vyslovuje své sympatie a píše je s velikou začáteční písmenou. Bůh mě chraň, abych měl něco proti tomu. Slunce jsem měl vždycky také strašně rád — dávám se jím nesmírně rád hřát — bylo mně vždycky tisíckrát sympatičtější než sentimentální mrtvý měsíc — ale, myslím, že *to* k poesii ještě nestačí a dokonce již ne k básnické Renesanci. Ale to je zatím vedlejší. V *Princezně Pampelišce* jde Honza s princeznou „za Sluncem". Jako v Hauptmannově „Potopeném zvonu" Jindřich. Jenže u Hauptmanna má to hluboký ústřední smysl dramatický, je to i ideové a symbolické jeho centrum, kdežto v Kvapilově *Princezně Pampelišce* je to prázdný verš. Jdou za sluncem, ale přijde podzim a se sluncem je, jak každé dítě ví, na podzim konec. Nu, a dramatu je tedy taky konec. Podzimní vítr vyfoukne princeznu z Honzovy chalupy, a je konec . . . Proč? Inu, je podzim. Nic na světě netrvá věčně. Rozebral jsem nedávno v těchto listech[1] perspektivu a stylisaci Hauptmannova *Potopeného zvonu* a nemusím tedy znova ukazovat, že tam to Slunce je trochu víc než pouhý přírodní fakt, každému dítěti známý, z *Pampelišky* — že tam běží o celý nový názor na svět, o hluboký proces ethický, o novou kulturu srážející se se starým svědomím a hlavní věc: že tam je to *sám podklad dramatický*, sám *konflikt* dramatický (Jindřich — žena jeho Magda, starý svět tradice a pasivity — Rautendelein, inspirátorka nového díla, nové kultury, nový svět síly a boje). V *Pampelišce* je slunce, opakuju, pouhý módní nálepek, ale „renesančnímu směru" našemu stačil — je patrně velmi skromný a takto ještě velice dobromyslný. — A ještě jedno vítězství *Pampelišky:* zvítězila i před ctným areopagem soudců, před porotci rozhodujícími o ceně, nevím, čí a jaké. Těchto dnů spadla jí do klína. Motivy rozhodnutí ctných těchto mistrů, jimž předsedal p. Zákrejs humoristické paměti, jsou mi ovšem utajeny a nedovolím si ani dohadovat se jich

1 - Číslo 24. minulého ročníku. [Viz zde str. 346—355.]

mělkým svým umem. Jen slabou hypothesu dovoluji si naznačit. Vzpomínám si totiž na proslulou epištolu p. Zákrejsovu k české mládeži: zpívej, tanči, vesel se, buď mladá, mládeži! Nuže, snad byly důvody p. Zákrejsovy totožny s důvody sub 3. uvedenými, s „renesančním proudem" . . .

Ejhle, jak se lidé pod sluncem a v jeho znamení scházejí! Přijde to snad jen přece na p. Zákrejsa. Ejhle, Zákrejs — „renesančním člověkem"! Nechtěli by o tom sousedství a příbuzenství mladí páni jednou při černé kávě po obědě trochu přemýšlet?

Tedy (abych se vypletl již jednou ze všech digresí) *Princezna Pampeliška* vyhrála na celé čáře. A opravdu — není to div. Je na to řádně mělká a povrchní, a takovým dařívá se, jak ukazuje stará zkušenost, to veliké smírčí dílo, že spojí nejrůznější směry a tábory v jeden tleskající nepersonální dav.

Pampeliška nevznikla z ideje básnické, *Pampeliška* vznikla — z *pouhého nápadu.* Nápadem tím stojí a nápadem tím padá. Není v ní nic než tento nápad: personifikace květiny, již rozvanou podzimní větry. To byl celý duševní kapitál, jejž pan Kvapil dal do svého dramatu. Kvůli tomu nápadu napsal své drama. Že mu na ně vystačil — to je pro pana Kvapila umělce k smrti smutné faktum. Všem pravým umělcům vymyká se, hubení idea pod rukama, přesáhne dílo, nedá se do něho vměstnat. Všichni praví umělci hodí jich do jedné práce celou řadu, promarní jich třeba kopu. — Pan Kvapil je daleko hospodárnější v tomto směru. Je pravý antipod těchto hazardníků. Pán svrchovaně spořivý, rozumný a obratný. Pouhý *nápad* — ale *nafouknout* ho dovede jako málokdo druhý — celé drama z něho *vysouká.* Že je to jen neorganická garnitura, pouhá bezideově rozpředená dekorace, mixtum compositum různých stylů a perspektiv, na tom p. Kvapilovi nesejde. Prosím vás, kdo to pozná, kdo to vycítí? Jeden z tisíce, nějaký literární labužník — a kvůli tomu se namáhat?

Pampeliška je dcerou „chudého krále", tak chudého, že nemá z čeho uvařit oběd, že mu utíká ze služeb toho půltřetího vojáka, jež má. Celé ovzduší prvního aktu je drženo v této intonaci *barokního humoru v pohádce,* parodie a komiky v pohádkovém rámci. Proč?

Má to účelný smysl ve hře, je to její *nutný*, dalším tónem a logickým rozvojem zdůvodněný předpoklad? Dokonce ne. Pan Kvapil opustí tuto manýru hned prvním aktem a nevrátí se k ní již během celé hry. *Přeskočí* do jiného stylu. Přijde se ucházet o Pampelišku „mocný princ z Hispanie", a to je figura stylisovaná úplně *shakespearovským* nebo *calderonovským* heroismem a ukrutenstvím. První styl je zabit. A proč? Měl smysl nějaký? A nehodí se ten druhý na něj jako pěst na oko? To snad přizná i p. Kvapil — ale on přece musil nějak první akt zabarvit, něčím ho vyplnit? Ne? A tu měl *nápad*. Jakpak takhle andersenovsky zabarvené baroko pohádkové? Nu, „i byl večer, a bylo jitro", akt první.

Pampeliška však nechce prince hispánského. Uteče ze zámku. Setká se s Honzou, jejž právě pustila máma z náručí a jenž má jít do světa na zkušenou. A jsme u třetího stylu: lidová česká pohádka. Kdo je Honza? Nemoudrý rebel, nespokojenec pořádkem světským, poctivá, pro spravedlnost zapálená duše. Obr poctivec, obr dobrák. Nevím, je-li to proti duchu českých pohádek, ale básník má jistě právo figuru tradiční a legendární si stylovat a symbolisovat, jak potřebuje. A stylisace p. Kvapilova je tu, přiznávám, pěkná a má svůj smysl. *Čekal jsem nyní mnoho:* čekal jsem zde první ideové zklenutí dramatu. Ale nepřišlo nic. Honza osvobodí Pampelišku od dotěrné pastevecké chasy (kousek echa z *Pohádky zimního večera)* a půjdou spolu do světa. Honza s Pampeliškou? Honza dostal právě svůj ideový profil, čekal jsem, že básník dá ho teď také Pampelišce. Honza je takový a takový charakter, typ — *což Pampeliška?* Půjdou spolu do světa — *co to znamená?* Nic, žádná odpověď. Půjdou prý za sluncem, kde nezapadá. (Jak to v ideové stavbě dramatu nic neznamená, ukázal jsem výše.) Je to pouhé slovo. Kam však doopravdy šli, za čím, jak, co jsou si vnitřně, psychologicky — o tom ani stopy v dramatě. Přijdou *docela vnější dějově* s nadhozeným problémem nijak nesouvisící scény a zabijí všecko, co začátek sliboval. Král hispánský je honí, v městě je uvězní, konšelův synek strojí úklady Pampelišce, Honza ji obhájí proti násilné přesile, před krále hispánského jsou předvedeni, Pampeliška jakž takž s důstojenstvím propuštěna,

Honza silou se probije, král hispánský za to ve vzteku města pálí a lidi do požárů hází . . . Co s tím vším pro dramatickou stavbu? Kde je konflikt dramatický, v čem srážka směrů a názorů, v čem rozpor a krise? V čem prostě dramatické dění? V čem nějaký sebe chatrnější a matnější *proces psychologický?* Pohádka žádá přece také vnitřního psychologického dění a žádá ho tím důslednější a hlubší, čím její vnější rámec je měnnější a pohyblivější. Kde je tady jaký rytmus citový, náladový, dějový . . . jakýkoli chcete . . . jen něco, co vypadá jako jednotná píseň duše nebo síly? Nic než fragment řaděný k fragmentu.

Pampeliška a Honza vyvázli tedy šťastně z rukou svého nepřítele. Vracejí se k domovu Honzovu, k mámě jeho. Zatím nastal podzim. Zestarání krásy, vyvětrání ilusí. Je podzim, a Pampeliška churaví, vadne. Proč? *Přírodní symbolikou* prostě. Na podzim vadnou všechny květiny. Či snad *vnitřně, ze svědomí* hyne? Pan autor naznačuje něco posměšnou písničkou, kterou zpívá tulák a jež o uprchlici koluje po kraji. Ale což, neslyšela ji dřív? Zpívá se jen na podzim? Nezpívala se dříve již, v létě taky? A co to znamená? Rmoutí se Pampeliška jen pro posměch (nebylo ho dost již v městě, kde byla vsazena do vězení?) či jsou to výčitky svědomí, že opustila otce? A proč procítají teď právě? Jak vidět, mate se tu stále dvojí koncept, jejž nedovedl pan autor slít v jeden styl. Na jedné straně je Pampeliška pouze *přírodní*, fysická alegorie, na druhé zapomíná se autor alespoň chvílemi a chce jí dávat cítit *lidsky, ethicky*. Z toho ta základní disonance, jež mně skřípala celý večer z *Pampelišky:* pro *přírodní elementární, bezvědomý děj nedovedl najít pan Kvapil ethického, vědomého, lidského výrazu, stylu, symbolu*. Ty dva živly jsou nesloučeny jako voda a olej. Stejně jako *tradiční, typický* a legendární Honza s *ryze fantaskní* Pampeliškou. Drama je sešívaná tříšť, žádný styl, žádná idea, žádný rytmus, žádná perspektiva.

Pampeliška chřadne na vsi u matky Honzovy. Nic jí nepomůže. Honza nosí snopy roští, v peci se topí — a u ní přece umírá Pampeliška. Zašlo již slunce, je zima. Není jí pomoci. Neochladla k ní láska a něžnost Honzova — slunce zašlo na nebi. A konec konců: vrazí do

světnice severní vítr, unese ji a venku rozfoukne v tisíc atomů. Jak vidět, pouhopouhý *fakt přírodní, fysická alegorie.* Proč ji kazí p. Kvapil ještě odpouštěním, jehož se domáhají u otce? Nač zas ten *ethický* moment? Vždyť přece zde nemá naprosto smyslu, za *těchto* živlů hry!

To je tedy „renesanční drama" p. Kvapilovo. Obchodnicky úspěch. Ale umělecky — zkažený a zabitý jeden typ, jediný, z něhož mohlo něco být a jehož je nám tu líto. Kdy dojde konečně tato figura hlubší ideové stylisace v *celkovém díle,* jehož by byla středem a problémem? *Neruda* již upozornil před lety, co leží v tomto „českém Herkulovi"; jen to vykřesat. Jinak je *Princezna Pampeliška* pouhé drama *nápadu* — pravá protiva *ideje,* o niž spínáme posud marně ruce. Tu je problém Renesance a ne ve slově slunce psaném s velkým sigma.

Pan autor snažil se ex post, v jakési umělecké konfesi a polemice, dunící přímo beztaktní nadutostí, v níž se vyzpěvuje jako hrdinský tenor s divadelním pathosem za reka a bohatýra modernosti a individualismu a na niž zde odpovídat je škoda papíru, dát svému dramatu ideový smysl. Chtěl prý ukázat, jak krása (Pampeliška) vadne nutně v náručí hrubé fysické síly (Honzově). To je nejnešťastnější manévr pod sluncem. Ubohý Honza a on — hrubec, jen fysická síla! Po tom není však v dramatě, jak jsem je slyšel na Národním divadle, *ani stopy, ani narážky,* z nichž by se dalo něco podobného dedukovat. Honza je v dramatě měkký, citový člověk, je založen v prvním aktě přímo jako citový aristokrat (cit pro spravedlnost, i když to člověku škodí). Výklad páně Kvapilův nedá se tedy držet. Přesto mne však těší jako příznak probouzejícího se *svědomí.* Cítí přece p. Kvapil, že *měl dát* do Pampelišky *něco.* A v tom smyslu je mi i milý. Byl by to pak snad začátek hlubšího a plnějšího něčeho, než je prázdná *Pampeliška.*

Deset let, tuším, stará španělská středověká tragedie p. Vrchlického je práce spíše divadelního dekoratéra než básníka. Je to zcela šablonovitá a konvenční macha sardouovského způsobu. Veliké pompósní scény — ale jen obalem. Jádra v nich není a duní proto vnitřní prázdnotou jako papírové divadelní krunýře. Jen na vnější efekt všecko pracováno — a na jaký ještě efekt! Na efekt širokých vrstev, jejich lačných očí a pustých, nemyslivých mozků. Po celou hru neopouštěl mne nejtrapnější pocit strojené banálnosti, falešného, jalového pathosu, vyvětralé duševní nicoty. Jsem jist, kdyby byly u nás literární poměry normální, kdybychom měli vůbec kritiku poctivou a upřímnou a přitom umělecky cítící a myslící (třeba starou tradici estetickou), že by *Láska a smrt* znamenala pro autora smrtící porážku. Takto mluví však pokrytečtí provazolezci novinářští o vítězství, o nepředstižitelné dramatické architektuře, eminentně dramatické hodnotě hry atd. Soukají lživé fráze dle starých receptů, zneužívají slov a pomyslů, jimž nerozumějí.

Dramatická architektura . . . jaké krásné intuitivní slovo, jaký ideový, obzíravý obraz a jak je ho tu zneužito, jak rouhačsky vzato nadarmo!

Sledujme dramatickou stavbu *Lásky a smrti* a ptejme se pak, kde je tu skutečný nějaký, ať jakýkoli, ideový styl.

První akt. Dvě nepřátelské rodiny, Castrové a Larové, stojí proti sobě. Z politických motivů, panovačnosti jsou rozděleni. Hněv Larů vzplanul právě nanovo nejprudším výbuchem, poněvadž hlava Castrů, Gutierro, strhl na sebe vladařství v Toledě za nezletilého Alfonsa VIII. Nejhůře zuří hlava Larův, prudký a prchlý Alvaro. Umluví s bratry komplot, který se však nezdaří a který odpykají smrtí. Alvaro sám zavraždí v zoufalém zuření vladaře Gutierra a prchá z Toleda honěn pochopy.

Druhý akt. Dostane se mu asylu v klášteře Esteban Gormez. Diplomatický opat, ctižádostivý Fray Domingo chce těžit z náhody, která mu dala do rukou tak vzácnou kořist: vydá ji tomu, kdo nejvíce

dá. V tomto klášteře setká se Alvaro náhodou s dívkou, kterou náhodou svrchovaně nepravděpodobnou — utíká přece chudák Alvaro jako štvanec před soudními pochopy! — osvobodil před chvílí od lupičů a prokázal galantní službu. Nějakou hodinku jen se viděli, ale již o sobě blouzní. Milují se. Tato dívka je však nešťastnou náhodou dcera zavražděného Gutierra a vzplála sladkým citem nevědomky k vrahu svého otce. Fray Domingo vyloží jí, že tento galantní rytíř zavraždil včera jejího otce, a dívka odjíždí z kláštera do Toleda vrhajíc na Alvara nenávistný pohled a kletbu: Vrahu! Alvaro hned také vydán králi leonskému Ferdinandu II., jenž v třetím aktě soudí jeho zločin.

Třetí akt. Král nemíní vyhubit mocný rod Larův popravou posledního jeho žijícího člena, Alvara. Bylo by to svrchovaně nepolitické. Zasazuje se o smír mezi posledním Larou a rodinou Castrův. Navrhuje, aby Alvaro Lara podrobil se očistnému obřadu. Má veřejně před panstvem i lidem odprositi stín zavražděného Gutierra a od nejstaršího člena rodiny Castrův přijmouti symbolickou ránu obnaženým mečem do týla, tuším. Lara odmítne toto pokoření: pýcha jeho je větší než láska k životu. Zemřel by, kdyby neintervenovala — docela nemotivovaně a dramaticky nemožným způsobem — Mariquita, která v druhém aktu klnula ještě vrahu svého otce. Za kulisami, v pause mezi druhým a třetím aktem provedl v ní p. autor zásadný a dalekosáhlý proces psychologický (jediný v celém dramatě!): nenávist její z druhého aktu, její lítost a láska k otci jsou odplaveny, pohlceny láskou ke galantnímu rytíři, s nímž se setkala na cestě do kláštera a v něm. Mariquita miluje tedy zase Alvaru a chce ho zachránit. Ale způsob této záchrany nemá vůbec žádné dramatické, *scénické prostě* logiky. Příbuzní Mariquitini odejdou totiž ze soudní síně a nechají — *sans gêne bez každého důvodu* — mluviti dceru domu s vrahem jejího otce, s úhlavním svým nepřítelem, s člověkem propadlým hrdlem! Dá se to vůbec myslit, je to vůbec možné? A je to možné specielně v polovici XII. století v Toledě, ve Španělsku tak příslovečném upjatou etiketou? V tom Španělsku, jež si zabezpečovalo nedotknutelnost panenství až směšně přísným byzantinismem obcovacích forem?

Tedy příbuzní Mariquitini nechají bez každého důvodu a příčiny Mariquitu o samotě s Alvarem Larou. Nechají docela nerušeně Mariquitu vyložit Alvarovi svou lásku a přemluvit ho, aby jí kvůli žil, aby jí kvůli podrobil se potupné ceremonii, a přijdou právě včas, aby vyslechli o tom rozhodnutí Alvarovo.

Čtvrtý akt. Ceremonie v hrobce. Alvaro sehraje ponižující hru se vzdorným klidem, ale Mariquita se prozradí před matkou láskou svojí k Alvarovi. Když má vložit jako nejstarší člen rodiny Castrův meč na šíji Alvarovu, odhodí ho přemožena soucitem a vzrušením. Matka ví, na čem je; ví, proč dcera odmítá ruku strýce Rodrigueza Guzmana, ustanoveného náměstka Ferdinandova, který již v prvním aktě ucházel se o ruku Mariquitinu a jehož druhé prosbě nyní ve čtvrtém aktě vyhovuje doña Teresita přes zoufalý odpor dceřin.

Pátý akt. Večer po svatbě Guzmanově s Mariquitou. Guzman chystá se do ložnice k Mariquitě, když mu zvěstují vzpouru v Toledě, a hned potom rudá záře hořícího města svítí skutečně do oken. Podnítil ji bez naděje ve vítězství zoufalý Alvaro, který také bůhví jakou krkolomnou eskamotáží dostane se do domu Guzmanova k Mariquitě. Výčitky a zuření Alvarovo, výklady a ujišťování láskou Mariquity, sebevražda obou. Guzman vracející se z vítězného boje pouličního nalézá již mrtvoly nešťastných milenců.

To je tedy dramatická architektura *Lásky a smrti!* Nic než dějové kombinace a nota bene kombinace logicky nevyložené a přímo nemožné, jak jsem ukázal. Nic neroste v tomto dramatě z motivů psychologických, chemií prvků charakterových, působením jich rozkladné nebo slučivé činnosti. Charakterů tu vůbec není, jsou tu jen schemata, věšáky, na něž jsou naloženy dějové efekty a parádní bengálové scény. Alvaro není nic než hrdinský tenor, první milenec, prudkost a vášeň. A Mariquita nic než „première amoureuse", utrpení a láska. Jediný psychologický proces v dramatě vůbec — láska k milenci, která zvítězí nad pietou rodinnou, nad dětinnou láskou k otci — není vůbec stylisován. Odehraje se za kulisami v pause mezi druhým a třetím aktem. A přec, měla-li nám být Mariquita charakterově jasna, mohly na výklad této záhady stačit sotva dva tři akty! Jak

podstatně jiná je situace v Shakespearově „Romeu a Julii", kde neběží o to strašné dilemma: láska k člověku, jenž zabil otce! A stejně schematické a šablonovité jsou figury ostatní: — Teresita, bránící matka, Guzman — lstivý žárlivec a konvenční dobrá partie, Gutierro Castro — důstojný stařec, Fray Domingo — kněz diplomat a ctižádostivec, mystik podšitý politikem. V poslední figuře chtěli někteří vidět hlubší psychologickou sondaci. Ale není jí tam, poněvadž figura ta neprochází vůbec žádným procesem dramatickým. Je to *statický* živel, složený ze dvou složek: meditativnosti a silné vůle s racionálnou vypočítavostí, které skutečně u nejednoho mystika a řeholníka katolického byly sloučeny a více: které ustavují tento typ jako tradiční.

Láska a smrt není vůbec tragedií, nemá vnitřní psychologické dynamiky, nemá těch grandiosních pohledů do duše vybouřené z normálu, napjaté v zámezí a zrazené, zklamané a přemožené střízlivou průměrností. Nemá nejen psychické a ideové architektury, ale vede si neobratně i ve scénické technice. Kromě jiného je na př. zbytečný první akt a není dosti zdůvodněn v ekonomii celku. Může býti celý zcela dobře vypuštěn a jeho dějový materiál sdělen zcela stručně epicky v aktu jiném, poněvadž není v něm žádných psychologických prvků, jež by byly důležity pro organický růst hry a jež by musily býti sděleny diváku přímo, dramatickým názorem a bezprostředním dějem. Autor mohl tím získati mnoho času k velice důležitému psychologickému procesu Mariquitinu, k jejímu přechodu od nenávisti k lásce Alvarově. Tragedie p. Vrchlického je prostě výpravnou hrou, která pracuje velikými hlučícími masami i pompósními obřady a parádami se zcela zřetelnou tendencí chytit těmito skoro výlučně fysickými a hmotnými prostředky diváka. Není jen dramaticky bez ceny a hodnoty, ale také básnicky. Nikde není v ní obrazů nových a silných, sugestivné náladové vůně, nikde těch těžkých poznání a moudrostí, těch ideových zvlněných pahorků, odkud se přehlíží čistými dálkami tok rozvířené bitvy dramatické, nikde té hrůzy a slávy osudnosti a tragičnosti, která leží jako rozestřené ovzduší nad tragedií Hebblovou nebo Grillparzerovou, abych jmenoval básníky blízké

nám a kteří by mohli a měli být blízci také stylu a intencím p. Vrchlického, jenž kdysi lámal kopí — v theorii alespoň — za poesii na jevišti. Stačí srovnat jen *Lásku a smrt* s kteroukoli prací jmenovaných autorů, aby i nevědomý poznal, co je poesie a co jí není. *Láska a smrt* jsou jen slova, prázdně dunící pathos, jalová deklamace. Čtu-li Hebbla nebo Grillparzera, nalezám na každé stránce skoro hluboké postřehy psychické a ethické, obrazy a sentence, které i vyjmuty z toku dramatického, jsou krásné a vonné jako poetická meditace nebo filosofický aforism. To je to, co činí jejich dikci básnickou a hlubokou. A to je také to, co schází dikci poslední dramatické práce p. Vrchlického. Četl jsem ji celou a nevyslovil ani jedné hlubší ideové nebo ethické a básnické věty. Pouhopouhá voda rétorismu a řečnění.

Také kulturně historické ovzduší není v práci nijak chyceno, ano jsou v něm i docela positivní hříchy proti němu. Tak na př. Mariquita blouzní několikráte docela sentimentálně à la Rousseau o podivné jímavé kráse *horské* přírody. To je docela nestředověké, to je roku 1158 ve Španělsku hrubý anachronism. Smysl pro krásu krajinnou procitá patrněji teprve za *renesance*, a to nejdříve v Italii. A tu ještě vztahuje se ke krajinám usměvavým, mírně pahorkovitým. Hory nepůsobily na středověkého člověka esteticky, děsily ho naopak svou příšernou nehorázností a hroznou grandiositou. Klaviatura krásy a estetické záliby byla u středověkého člověka daleko užší, měla jen střední oktávy; o stupnici děsu, hrůzy a grandiosity přírodní rozšířila se nedávno teprve, sotva více než před sto lety.

Moderní drama německé[1]

Thema takto stylisované a formulované bylo mi uloženo. Přiznávám se, že je mi nepříjemné, poněvadž neurčité a mnohomluvné, nepregnantní a široké. *Moderní* drama německé. To slovo *moderní* bodá mne a pálí. Co to je moderní? Co modernost? Co moderní drama? V čem vidět v něm modernost? Definici, pojem, kriterion — tak to volá a křičí přímo z toho slova!

Moderní? Jaká je jeho protiva? Snad tak si je vymezíme. *Klasické* patrně. Ale hleďte, již zde je úraz. Tu máte *poslední* hnutí, hnutí dneška a snad i zítřka, jež hlásá a propaguje zcela vědomě a účelně návrat ke *klasičnosti*, ke klasicismu, k antice, harmonické a samoúčelné její plastice, klidné slavné a slunné její kráse, silné a široké eurytmii! Hnutí, jež chce utéci, jak se vyslovuje, ze *sentimentálné, socialisticko-utilitaristní a tendenční* kultury dneška do pyšného a slavného *individualismu antiky a renesance!* A to jest, opakuju, hnutí poslední, hnutí dneška, hnutí tedy, jak řeknou lapači hesel au jour, „nejmodernější". A toto „nejmodernější" odvrací se velice rozhodně od „moderního", dnešek od včerejška, obrací se tak radikálně, že chce přes něj nazpět ne měsíce, ne léta, ale věky a věky, a věky věků!

1 - Podávám zde kritické zpracování thematu, o němž jsem přednášel 19. května t. r. ve velkém sále Typografické besedy v Praze v cyklu přednášek pořádaných *Intimním volným jevištěm*. Přednáška má byla improvisací a mohla ovšem přirozeně — ohledem na čas i širší obecenstvo, jemuž byla určena — vyčerpati thema uložené jen v momentech a rysech nejhrubších. Proto zachován v tomto zpracování pouze sled a základní plán mé improvisace přednáškové; podrobnější a přesnější formulaci, kritické podepření a zdůvodnění, jinde motivaci podávám teprve v této definitivné úvaze.

Což tedy, jaká modernost! Jaký prázdný široký plášť, kryjící celý chaos přítomnosti a vlastně implicite, ať vědomě či nevědomě, i minulosti! A jak každý, kdo ho používá, jím se ohání, měl by si je nejprve definovat — a předtím vlastně dříve: staré, odbyté, nemoderní. Nešťastné slovo. Nejčastěji to není nic než nálepka, pouhé nabubřelé synonymum za zcela tichá a šedá a pokorná slovíčka: nové, běžné, časové, poslední. Ale mělo by být něco, kde se ho užívá tendenčně, s pointou. Tu by mělo být těžkým slovem rozlišení a charakteristiky, kritikou a názorem světa, sudidlem hodnot kulturních, uměleckých, lidských!

Užívám tedy, opakuju, slova toho s vnitřním odporem. Přijímám je z nouze, poněvadž mi bylo uloženo. Moderní: dnes naturalismus, zítra idealismus a novoromantika — dnes askese, zítra estetický epikureismus — včera sociálná themata a these, dnes samoúčelná kontemplace pouhých krásných jevů a tvarů s věže individuálné tvrdosti a hotovosti. Kolotoč a vír pojmů, hledisk, kriterií, dělidel a hodnocení estetických, kulturních, ethických!

Jak urovnat a roztřídit a opanovat tento chaos? Nejlépe: skromnou a tichou methodou pojmové přesnosti a určitosti. Najděme si v něm zcela malý, tichý a pokorný, ale pevný bod, skromný, ale určitý a rozhodný termín, kriterion, zachytněme se na něm a sledujme pak s něho honbu a hon všech těch oblaků, mraků, větrů, ptáků a hudby. Bod skromný a malý . . . ale to myslím je jen termín *literární*, termín pouze *estetiky* a pouze *poetiky*. S tohoto skromného a chudého, ale alespoň pevného a určitého bodu vidíme nejprve nade vši pochybu, že slovo „moderní" není odborný terminus, není terminus technicus, že nic neříká, že jest to pouhý žurnalistický praporeček. Vidíme nade vši pochybu také, že je třeba nahradit je jiným, které pro poetiku a kritiku esteticko-literární má smysl. A hledáme-li a snažíme-li se s tohoto hlediska charakterisovat skupinu německých dramat, jež máme na mysli a jež měli na mysli patrně i ti, kdož nám uložili toto thema, přijdeme na různé termíny užší, tišší, skromnější a nezvučnější

snad, ale rozhodnější, obsažnější, charakterisující snad více. Tak na př. *naturalistické* drama budeme snad charakterisovat. A snad se i opravíme, uvážíme-li, že terminus tento je založen na kontradikci pojmové a vlastně také docela málo nebo nic neříká — snad se tedy opravíme a přidáme mu třeba za epitheton *impresionistické* nebo *dojmové, náladové. Impresionistické, dojmové, náladové* drama — to již mi zní trochu jinak. Není pochyby: to již charakterisuje dost slušně. To již, jak dále ukážu, vystihuje *ústřední estetický problém*, jenž charakterisuje mladé německé drama posledního období, jeho *problém stylový, problém stavby, komposice, dikce* — zkrátka jeho *estetickou podstatu a jádro.*

Dojmové, náladové, impresionistické drama tedy. To již je kus charakteristiky. To již je vymezení, precisování epitheta nadepsaného tomuto článku. Nedělám si ani tu ilusí o dosahu jeho. Ne. Zcela skromná a obmezená a úzká charakteristika, ryze formová — ryze estetická. A vlastní problémy *literárně psychologické* — obsahové — navazují se vlastně teprve na ni, tlačí se teprve nyní naší pozornosti a žádají formace a vystižení. Ale, myslím, je již získán pevný bod, odkud bude lze snáze přehlédnout celou spleť jevovou a snáze ji utřídit.

Náladové drama, impresionistické drama — ano, tak lze charakterisovat literárně a esteticky dramata německá, jež r. 1889—90 objevila se na berlínské *Freie Bühne*, spolku to založeném na podzim r. 1889 po vzoru pařížského *Théâtre libre* ředitele a herce *Antoina* spisovateli a přáteli umění,[1] aby, jak se pravilo ve stanovách, německému umění dramatickému získána byla „volnost od ohledů na censuru a výdělek". Spolek tento, který podává dost oprávněně *vnější* bod a východisko pro nové drama německé, nepřisahal na žádný program a žádnou theorii literární, jak se pravilo dále ve stanovách; jen konvenci, šabloně a virtuositě dramatické chtěl prý se vyhýbat. Jinak připouštěl však každé dílo slibné, zdravé a silné jakéhokoli směru —

1 - Ze zakladatelů *Freie Bühne* jmenuju přední: Ottu Brahma, Paula Schlenthera, bratry Harty a humoristu Julia Stettenheima.

stálo zase ve stanovách. De facto však dvě dramatické novinky německé (mezi několika cizími), jež provedl v prvním roce svého trvání, *Vor Sonnenaufgang* od *Gerharta Hauptmanna*[2] a *Familie Selicke* společnou prací *Arna Holze* a *Johannesa Schlafa*,[3] byly díla jednoho stylu, jedné methody, jednoho skoro schematu dramatického. Z obou těchto her byla *hrána* „Familie Selicke" později sice, *napsána* však byla dříve, než hra Hauptmannova, a měla také v ni vliv alespoň po stránce dramatické formy, dikce. *Familie Selicke* je vůbec pokládána za *typus* moderní, jak se říká, nebo realistické dramatické faktury. *Theodor Fontane*, starší baladista a romanopisec berlínský, sklonem nejlepších svých prací, malujících život a charaktery marky nebo berlínského velkoměstského života, ovšem dost blízký novému hnutí uměleckému, jenž skorem samojediný ze starších s účastí a sympatií sledoval novou reformu dramatickou, vítal 8. února 1890 den po provozování „Familie Selicke", hru tuto ve „Vossische Zeitung" jako pravou uměleckou Ameriku, pravý *nov.* Píše doslova: „Včerejší představení Volného jeviště přineslo tříaktové drama pánů Holza a Schlafa: Rodinu Selickovu. Toto představení vzrostlo zájmem nad všechna předchozí, poněvadž tu máme nejvlastnější *nov.* (Neuland.) Zde různí se cesty, zde dělí se Staré a Nové. Oba nejurputněji napadané kusy, jež posud Volné jeviště podalo: *Před východem slunce* od G. Hauptmanna a Tolstého *[Vláda]tmy*, nejsou hledě k *jich způsobu uměleckému, směru a technice* nové kusy. Kusy tyto, po případě jich spisovatelé, měli pouze odvahu, že šli v tom či onom za mez, jež až dosud z tradice byla zachovávána, podnikli boj s názory o slušnosti a přípustnosti a snažili se reformovat v tomto poli tyto názory k umění se odnášející a v obecenstvu běžné a obvyklé — *nereformovali však umění samo.* Trochu víc či méně, to bylo všecko. Otázky: „*jaký* má kus být?" nebo „dají-li se myslet kusy, jež od posavadní zvyklosti úplně se odkloňují?" — těchto otázek bylo se kořalkovou komedií jednoho i praskavou komedií druhého sotva dotčeno. Smím volit tato slova,

1 - Soziales Drama. Berlin. S. Fischer, 1892.

2 - Drama in drei Aufzügen. 3. Aufl. Berlin. Wilh. Issleib (G. Schuhr) 1892.

poněvadž jsem zaujat pro oba a tak chráněn před podezřením zlovolnosti."

Jak vidět, přisuzuje tu Fontane *Holzovi* a *Schlafovi* vlastní *uměleckou reformu* německého dramatu. Oni jsou podle něho Kolumbové nové umělecké země. Správně rozpoznal Fontane, že v umění neplatí mnoho látka, již si spisovatel vybral, nýbrž způsob, jak ji zpracoval: *umělecká forma, umělecký styl. Nová umělecká methoda* — o tu jde. To je otázka vlastně umělecká. A tu tedy prý našli *Holz* a *Schlaf*, mladí básníci němečtí, první o rok mladší druhého.[1] A po Fontanovi mluví se často v německé literatuře o těchto dvou spisovatelích jako vlastních zakladatelích t. zv. moderního stylu dramatického. První z nich, *Holz*, v theoretickém díle *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*,[2] pokuse to podati nárys poetiky a z části estetiky s naturalistického stanoviska, mluví také o společných pracích se Schlafem jako východisku *nového národního německého* (to podtrhuje a na to klade důraz) umění. Odmítá výtky, jako by nové německé hnutí šlo stopami cizích — ne, pravý opak je prý pravda. „Rodina Selickova je *nejněmečtější kus*, jejž vůbec má naše literatura," píše Holz doslova. V německé kritice mladší mluvilo se dlouho a mluví snad ještě dnes (ovšem již řidčeji, poněvadž tato umělecká methoda je dnes většinou již překonána) o *objevu Holz-Schlafově*.

V čem záleží tedy tento objev? A jak se k němu dostali? Jakou cestou se ho dobrali šťastní vynálezci?

Dejme si to vypravovat od jednoho z nich, Schlafa.[3]

---

1 - Arno Holz nar. r. 1863, Johannes Schlaf r. 1862. Jiná práce Holza samotného je sbírka lyriky *Buch der Zeit* (1885) často se sociální tendencí. R. 1896 vydal sám drama *Die Sozialaristokraten*, o němž ještě promluvím. Johannes Schlaf vydal řadu deskriptivních básní v próze, někdy kabinetních kousků náladové a popisné drobnomalby, pod názvem *In Dingsda* (Fischer, Berlin), pak drama *Meister Oelze*, pokládané za nejnaturalističtější hru německou (technikou dramatickou) a nejnověji sytou prózu *Frühling*, jež ukazuje značný jeho odklon od původního suchého a úzkostlivě střízlivého realismu.

2 - Berlin, 1890, Gust. Schuhr.

3 - Zeit, 1897, č. 124.

„Holz a já znali jsme se již delší čas, nežli jsme přikročili k společné práci. Oba dva držel nás sen o *intimnějším umění*, než bylo v posledním období v Německu. Také nám, jako všem ostatním, dostalo se impulsu z ciziny, od Francouzů, Seveřanů a Rusů — ale současně zachovali jsme si ve všech těchto řítících se dojmech také svůj neustupný německý instinkt následkem časné naší nezničitelné sympatie ke vší starší německé poesii a vybrali jsme se brzy také ze všech těch vlivů na tuto půdu a odhodili od sebe všecko německému bytí nepřiměřené potud, že jsme počali cítit umění, jež sice neslo časový rys evropský a bylo spojeno s ním organicky, které však přece mělo svůj zvláštní německý ráz. Jeden z nás, jak i v jeho *Umění* se můžete dočíst, narazil, pracuje román, již docela těsně na toto intimnější umění; druhý, tedy moje nepatrnost, bral na tom nejživější účast; rozváděli jsme „plodný puntík", na nějž přišel Holz, v četných rozhovorech, a následek toho byl, že jsme se spojili k společné práci. *Na drama jsme však ještě ani nepomyslili.* Naopak první naše snažení vedlo nás k tomu, abychom románovou práci, asi jako ji oba Goncourtové společně podnikávali, pokud možno intimně vytvořili a dali jí pokud možno čistou a působivou formu uměleckou, abychom, jak jen možno, intimně *vytvořili* kus života s jeho charaktery, s jich osudy, stavy a událostmi. Snažili jsme se však při tom hlavně o to, ne abychom vnitřní duševní stavy podali, jak to až příliš běžno, v *nekonečně širokých, hypothetickopsychologických referátech*, nýbrž hleděli jsme slídností pevně ustředěné sympatie *všechen ten vnitřní život zachovat v lidském slově a posunu a odposlouchat tak nejjemnější a nejdůvěrnější hnutí duševní slovu i posunu*, jak je dvě či více osob v určitém ústředí dle své povahy vyměňují. Musili jsme tak dojít k nové přirozené řeči, jež se těsně přibližuje k tak zvané všední, která byla naráz proti staré dramatické řeči schopna nejpodivuhodnější *jemnosti odstínové*, podle povahy osob jednajících a jich vzájemných efektů. Musili jsme dále dojít k novému charakterisování osob.

Nejprve však provedli jsme studie, jež nejdříve vyšly na veřejnost pod názvem *Papa Hamlet*, pak ostatní, jež jsou sebrány v *Neue Gleise* (F. Fontane & Co., Berlín, 1892). Nuže, zatím se však stalo, že

uprostřed této práce, snad když jsme měli v rukou *Papierne Passion*, dialogem bohatou, zvolal jeden z nás „heureka". A tu jsme viděli, že to všechno táhne k *novému, intimnějšímu dramatu*, jež až posud v plné své ryzosti rodové nebylo realisováno. A tak tomu bylo a tak počali jsme ještě před Hauptmannovým „Vor Sonnenaufgang" pracovat na Rodině Selickově, jejíž látka jednoho z nás již dávno zajímala."

Tato umělecká konfese je velice důležita. Ukazuje nám nade vši pochybu, jak dostali se Holz a Schlaf k nové dramatické methodě, charakterisuje ji a zároveň implicite i kritisuje. Dostali se k dramatu z *románu*, z *novely*. Jejich methoda dramatická je v podstatě *popisná, novelistická, psychologická* a *náladová*. Je to jasně vidět i z formulace sujetu, z jeho komposice dějové, jež je zřejmě novelisticky pasivná a psychologicky popisná.

Rodina Selickova je nejen chudá, ale i v nitru rozvrácená a ztroskotaná, z jádra nemocná a uhnívající rodina berlínská. Otec alkoholisuje, brutalisuje rodinu, hubí ji mravně i hmotně. Věčné nesváry jsou mezi ním a slabou, nemocnou, rozmarnou matkou. Jeden druhého viní z bídy a úpadku. Spory, rvačky, nouze. Nejstarší dcera *Tonička*, dvaadvacetileté děvče, obětuje se celá rodině, pracuje do úpadu, hubí si zdraví, jen aby opatřila groše do tonoucí domácnosti. Je to vůbec bytost ideálně dokonalá a nezadá po mravné a charakterové stránce nic nejtypičtějším výtvorům staré tradice. Nic egoistická, celá samojediná obětavost.

Rozpadávající se rodinu drží jakž takž ještě trochu pohromadě nejmladší osmiletá dceruška *Linchen*. Miláček obou rodičů smíří je alespoň někdy na chvilku. Toto dítě stůně však již delší dobu, a v prvním aktě — hraje o Štědrém večeru — napovídá se nám, že je to s ní velice vážné. Kdyby toto dítě zemřelo, rozpadnou se úplně rodiče, poměry rodinné budou ještě zoufalejší, pomocné ruky ještě více potřebí. To cítí jasně Tonička, tato personifikace rodinného svědomí a ducha, a vykládá to také kand. theol. *Wendtovi*, jenž bydlí u rodiny Selickovy dvě léta, poznal její vnitřní mor, ale i heroismus Toničky, které nyní, kdy se stal pastorem a zítra již má odejet na faru na venek, nabízí ruku. Tonička ji přijímá — po dlouhém zdráhání — ale s jasnou podmínkou, že rodině tím prospěje.

Ale v noci, několik hodin po tomto zaslíbení se, po druhé hodině s půlnoci, sotva opilý starý Selicke připotácel se domů, vybouřil rodinu a usnul v podnapilosti nad stolem, umírá děvčátko. Rodinu čekají teprve nyní tedy — podle hořejších předpokladů — nejhorší chvíle: úplný rozklad. Nyní teprve jest obětavé pomocné duše potřebí.

A Tonička pochopí svou povinnost a obětuje jí úplně osobní své štěstí. Zřekne se Wendta, vrátí mu slovo. Po delším mravním zápase pochopí i on a uzná její mravní velikost a půjde patrně také její cestou: těšit a hojit bídu a neštěstí venku, ve svém okrsku.

Struktura děje a thematu je, jak vidět již, velice charakteristická. Běží tu o proces *vnitřní, psychologický*, rozumí se samo sebou, ale — a to je charakteristické — o *pasivní* proces. Osoby dramatické *neodporují svému ústředí*, nepovznášejí se nad ně, nebojují s ním — ne, ustupují mu, podléhají mu, jsou jím zachváceny, podrobeny, jím prolnuty, jemu *asimilovány*. Jak viděti, útočí tu autoři na sám střed, na sám ústřední problém dramatičnosti, jak mu rozuměla klasická tradice: přecházejí první a základní její postulát, že drama má *malovati zápas vůlí, dynamiku psychologickou a sociální*. Psychologické a sociální ustrojení „Rodiny Selickovy" je zřejmě *statické*. Psychologie její je novelisticky popisná.

Konec konců není Familie Selicke jednotná, ideovým nebo citovým napětím nesená dramatická stavba, nýbrž *pouhá řada náladových genrů*, navlečených na nit jistého časového a dějového toku.

Na to se scvrká, myslím, celá principielní, stylová a methodová reforma Holz-Schlafova.

Doplňuje ji ještě dikce úměrná komposici: dikce čiře novelistická, čiře naturalistická. Krátce sekané, monotonní, šedé, beznervné věty.

Je vidět, že celý objev Holz-Schlafův má velice prostý princip: vypustiti z novely nebo románu části popisné, malby přírody nebo ústředí společenského a ponechati pouze dialog, snad jen o něco málo sestředěnější a zhuštěnější.

Reforma Holz-Schlafova skutečně je velice radikální a útočí, jak

jsem již výše řekl, na sám pojem dramatičnosti, jak mu rozuměl klasicismus nebo romantismus.

Není ostatně, jak se domnívají její tvůrci, tak naprosto jejich vynálezem, naopak je jen radikálnějším krokem v celé řadě pokusů, jež skoro instinktivně se nesly k tomuto cíli. Je to jen článek v řetěze toho nejistého tápání přes sto let starého, které směřovalo v jádře svém k *socialisování* dramatu, tohoto uměleckého genru po výtce *aristokratického*. Sledovat genesi a průběh tohoto procesu ve francouzské a německé literatuře, bylo by nade vše pomyšlení literárně i sociologicky zajímavé. Ukázalo by se nade vši pochybu, jak tento v jádře umělecký problém je podmíněn sociálně, jak formy poetiky a estetiky v poslední příčině závisí od předmětů a látek, jež jsou jimi traktovány, jak se jim uzpůsobují a pro ně transformují.

Tragedie podle názorů starých estetiků byla charakterisována — kromě své formy a stavby — v prvé řadě na vnějšek již docela zjevně *látkou*, již projednává. Obsahem jejím měl být buď mythus nebo historická událost, t. j. musila bráti své sujety buď z mythologických kruhů božských neb aristokratických kruhů lidských, musila mít za reky buď bohy a polobohy, nebo krále, vojevůdce, rytíře. Žádalo se, aby vnitřní problém její — problém mohutné, nesmírně vypjaté, neohebné vůle — byl již vyznačen i vnějškem, tedy společenským postavením dějstvujících osob, distinkcí kruhů a kast, jimž náležely.

Proti této *tragedii* i vnějškem již ryze *aristokratické* chtěli postaviti reformátoři, v prvé řadě *Diderot* ve Francii a *Lessing* v Německu, drama, které by odpovídalo novému velikému hnutí kulturnímu, opravným společenským snahám revolučním a demokratickým, drama, které by nebylo anachronismem ve své době, drama sociálně úměrné své době, které by novou kulturu, novou ethiku umělecky a básnicky formovalo. Nový stav *občanský*, jenž se hlásil o slovo v politice, měl je míti i na divadle. Odtud snahy po nové tragedii, které v Německu přezděno *občanská truchlohra (das bürgerliche Trauerspiel)*, kterou ve Francii Diderot nazývá *dramatem* (stvořil je transformací starší t. zv. *comédie larmoyante*).

Jak dnes vidíme, byl sporný problém mezi starými a novými tehdy

jako skoro ve všech předcházejících i následujících sporech, špatně formulován. Dnes je nám nade vši pochybu jisto, že reka tragickým nečiní jeho vnější, společenské postavení, že rek proto, že je mythologickým a historickým, není již také tragickým, slovem, že spor o látku, z níž má tragedie čerpati své děje, je malicherný a nedotýká se nijak jejího vnitřního ideového problému. Tragičnost nezáleží v tragedii v tom, že rek je bohem nebo králem nebo rytířem, nýbrž v psychologickém jeho problému, v poměru jeho k transcendentní záhadě světové, v jeho tragické vině, v katharsi. Jeho ohromná vůle ženoucí jej do záhuby, jeho odpor proti prostředí (i prostřednosti), jeho ideová principielní tvrdost a neustupnost — to všecko činí jej tragickým rekem, to přivodí jeho tragický pád — v tom vězí jeho velikost ideová a v této jeho transcendentní svobodě je pro nás jeho katharse — ale to všecko nesouvisí nijak s jeho vnějším společenským postavením. Tragičnost je vnitřní proces, který plyne z poměru reka k jeho okolí, ale není vázán nijak na určité podmínky společenské. Lidé sociálně nízce postavení mohou se dostati do tragických konfliktů ve svém ústředí stejně dobře, jako lidé vysoce postavení ve svém milieu.

Potud byla tedy reforma oprávněna a měla celou pravdu. Ale nezůstala na tom, nýbrž de facto zavrhla sám pojem tragičnosti (*metafysické*, řekl bych) a snažila se jej nahradit jiným, řekl bych tragičností *sociální, kastovní, fatalismem ryze osobním*. Odstranila i jiný podstatný postulát poetiky a dramaturgie klasické, že totiž *sujet tragický má míti zájem všeobecný, ryze, abstraktně lidský*. To znamenalo tolik: nesmíš dát zahynouti svému reku proto, že narodil se v nouzi otrokem, nebo že se narodil mrzákem, že žil v sociální bídě, že trpěl nemocí těla nebo duše — to je pouze *neštěstí*, zcela *soukromé* a *osobní* neštěstí, jeho *osud* — to není jeho *tragičnost*. To není pak rek, to je prostě slaboch, ať situací, ať vrozenými disposicemi. Tragický rek je předem člověk *zdravý, bohatý, volný* — lidské abstraktum, typ lidský — a zápas jeho tragický v podstatě *metafysický*. Maluje se tu zápas lidského rodu in abstracto v nejvyšších ideálně abstraktních exemplářích.

Naproti tomu reformátoři přesunuli v „občanské tragedii" těžiště

do poměrů rodinných, společenských, přírodních po případě, ukázali reky hynoucí ne transcendentní záhadou vůle příliš napjaté a lidskou mez překročující, nýbrž zcela konkretní bídou poměrů společenských neb osobních. Metafysická druhdy tragedie stala se tendenční kritikou sociální. Starý klasický pojem tragičnosti podstatně změněn a nahražen něčím, co nazývají klasičtí theoretikové *fatalismem*, co je však spíše *pasivitou*, *vázaností* na konkretné, hmotné a společenské předpoklady, ústředí fysické i společenské, odvislost dědičnou i společenskou a vychovatelskou.

Nejdokonalejší plody tohoto směru v německé literatuře, jako Lessingova *Miss Sara Sampson* a *Emilia Galotti*, Schillerova *Kaballe und Liebe*, Goethovy *Clavigo* a *Stella* mají nepopíratelně již více méně zřejmý a patrný sklon k naturalismu a někde i sociální tendenci.

Ještě patrnější je to u některých her dvou mohutných a hlubokých básníků starší generace německé, již stojí na přechodu mezi idealismem a realismem, u *Friedricha Hebbla* a *Otty Ludwiga*.

Friedrich Hebbel má vedle řady metafysicky tragických dramat, neobyčejné síly a grandezzy ideové a hlubokého psychologického symbolismu, i „občanskou truchlohru" *Maria Magdalena* (1843), která celou vnitřní svou methodou, stylem a konstrukcí, ovzduším i sujetem je typickým předchůdcem t. zv. moderního společenského a realistického dramatu německého. Známá společenská dramata *Hermanna Sudermanna Čest* a *Domov* nejsou methodou dramatickou, konstrukcí a stavbou, vlastním problémem dramatického kladení a řešení sujetu než odliky, a to chatrné a otřelé odliky Hebbla.)[1]

Ještě přímější a širší je kmot[rovs]tví druhého básníka Otty Ludwiga, duše v mnohém a podstatném typicky moderní, duše sporné, zmítané, roztržené, zasažené pravou uměleckou moderní nemocí ve vlastním jádru svého bytí. O Ludwigovi říkají němečtí dějepisci, že je první realista německý, vedle Gottfrieda Kellera. To jest však prázdné slovo a nic neříká o tom hlubokém vnitřním martyriu, na něž zemřel tento hloubavě poctivý a poctivě úzkostlivý duch po výtce. Jeho nemoc byla podstatně moderně umělecká, zdá se mi, t. j. byla to přemíra schopností analytických, reflektivných, kritických, jež v něm kazily a oslabovaly tvůrčí spontánnost. Ludwig byl zmítán dvojím, podstatně sporným ideálem uměleckým: s jedné strany lákal jej ideový symbolismus, grandiosita Shakespearových figur, s druhé malá, tichá, uzavřená, šedá, teskná a pokorná realita drobného, ostře vyhraněného detailu. Umřel nemocí ryze uměleckou: rozbil a ztroskotal se na Shakespearu, jejž studoval s hloubavostí a horečností sporné duše, a od něhož čekal rozřešení vlastních bolestí uměleckého sebeanalytika. Umučil se reflektivnou analytičností, zhubil kritismem spontánnost tvůrčí síly, jež v poslední době několikráte sice vzplanula, ale vždy brzy pohasla a ustydla v chladných mlhách spouštějících se stále hustěji nad duši básníkovu.

Ludwig je geneticky důležit pro mladé drama německé z kolika příčin. Předně životem svým, empiricky a biograficky, je typem neobyčejně častým v mladším dramatě německém: typem moderního člověka ve sporné strany roztrženého, kolísavého, reflektivného sebemučitele, bytosti nemocné a oslabené, hamletovské. Co Ludwig sám prožil, to vzali za objekt mladší dramatikové a zpracovali jeho typický osud často v objektivné plastické formě dramatické figury. Osud jeho pojat byl, jak často se stává, jako symbol doby, jako živé a konkretní zhuštění všech charakteristických prvků příznačných naší neurovnané hádankovité soumračné době.

Po druhé působil i přímým vlivem v mladší generaci neobyčejně silně. To, o čem mluví Johannes Schlaf, *intimní umění*, *umění náladové psychologie*, neobyčejně ryzí, jemné a vzdušné, atmosférické, řekl bych, to již je v Ludwigovi. Stejně jako ta *německost*, o níž se zmiňuje Arno Holz a již chce vyhražovat jen svému směru — a to daleko čistší

1 - *Sudermanna* vypouštím zde z historie moderního dramatu německého. Náleží do ní časově, ale ne vnitřním ideovým nexem. Snad látkou, ale ne methodou, která ostatně držela se vždy osvědčené divadelnické tradice a divadelního rutinérství a nehledala nových absolutně umělecky ryzích cest. Od Hebbla lze také ještě odvodit jiného mladšího básníka německého, jenž bývá počítán k mladým, básníka komedií *Fuldu*. Jsou to Hebblovy dvě, jak říká sám, pohádkové veselohry *Diamant* (1841) a *Rubín* (1849), v něž lze svésti Fuldovy nejlepší práce stejného směru, alespoň pokud jde o intonaci stylovou a dramatickou, tedy pojmy podstatně umělecké.

a ryzejší, než u berlínských mladých dramatiků. Německost, chceme-li jí totiž rozumět, jak patrně myslí i Holz, *vniternost*, skromnou tichost, nehlučnost vnějšku, poctivou srdečnost a citovou hloubku. To všecko je v hojnější míře v *Ludwigovi*, rozkvetlé přímo v jeho románě *Mezi nebem a zemí*. Ten je celý zalit touto duševní čistotou a citovou opravdovostí jako zahrada sladkým bílým sluncem v prvních měkkých mléčných dnech jarních.

A po třetí byly to kriticko-theoretické studie dramatické, sebrané a šest let po jeho smrti jako *Shakespeare-Studien* (Lipsko, 1871) vydané, které připravovaly cestu novému hnutí tím, že ukazovaly na pustotu a dutou jalovost epigonského schillerovského pathosu, odhalovaly Shakespeara v celé jeho konkretní plnosti a živosti, protestovaly tak proti zjalovění jeho německými epigony, vykládaly nejsubtilnější, nejdelikátnější umělecké otázky s takovou psychologickou slídností a intimní zkušeností, že musily každému hlubšímu člověku otevřít oči a demonstrovat přímo celou zchátralost toho, co se pokládalo za německé drama, prací třeba *Arnošta von Wildenbruch*, patriotického ruského dramatika neobyčejné jalovosti pathetické, nebo hrubých rétorických prostředků *Adolfa Wilbrandta*, abych jmenoval jen nejznámější epigony staré pseudoidealistické tradice.[1]

Holz a *Schlaf* měli tedy cestu ke svému „objevu" alespoň důkladně prosekánu — i v německé literatuře — nehledíme-li ani k vlivu naturalistických pokusů francouzského divadla, jež na ně nezůstaly bez působení.

Učinili jen konsekventní krajní krok z *občanské tragedie*, a to krok více *formový*, *dikční* než obsahový.

A to, myslím, krok alespoň z části pochybený.

Malovala-li stará klasická tragedie veliké ideální lidi pompósně a

1 - Zajímavo je, že sám *Bleibtreu*, který v románě i kritice literární je předním předchůdcem německého realismu a impresionismu, na poli dramatu zůstal vězet *methodou a stylem* ve starém. Jeho dramata jsou titanisující výlevy prudké polemické duše, dramatické apostrofy jeho byronovského a napoleonského kultu, prudké často a znamenité šířky dechu i inspirace, ale celkem věrny staré tradici a pro rozvoj nových útvarů, forem a stylů v německé poesii bez významu.

ideálně, malovala-li občanská tragedie lidi malé společensky, přece však v momentech vysokých, důležitých a kritických a s velikou duševní silou a silně vzepjatou vůlí, malovala-li je v typických zhuštěných liniích zvláštní příslovečně zakrojenou dikcí, zušlechtěnou a poetisovanou mluvou lidovou — malovalo nyní naturalistické drama lidi slabé, unavené, kleslé, nemocné, rozvrácené, slabochy bez vůle, udupané pod koly života, slabě, mdle, v autentické dikci přelámaných, roztříštěných, blekotavých vět.

Drama bylo zbaveno vlastních svých problémů, problémů *ideových*, problémů *dynamiky jedinečné i společenské* — stalo se pasivnou zešeřelou malbou lidských interiérů, neupírám, že někdy zvláštního básnického miniaturního kouzla a náladového ovzduší.

Není mi pochyby, že reforma tato je v podstatě *ochuzením*. Dnes vidí se již patrně, že dramatu je vlastní *zvláštní specifický charakter*, odlišující je od všech ostatních genrů, předem od románu nebo novely. Vidíme, že tato podstata, tento pojmový charakter dramatu je právě to, co přehlížel nebo popíral naturalismus, totiž: *odpor proti ústředí*. Ne pasivná dojmovost, ne popisná malba, nýbrž napětí vůle, ideové kolise, citové procesy . . . ale *hyb a napětí*. Osoby musí se z vnitra rozvíjet a odhalovat a růst a padat a stoupat na vnějších překážkách před naším zrakem.

Spor netýká se nijak náladovosti. V tom zase nepřesně byla formována otázka. Rozumí se, že i od dramatu jako ode všeho umění žádáme náladovosti (t. j. sugestivnosti, vlastního básnického kouzla), — ale náladovost na jevišti musí tryskat *přímo ze situací* — nesmí se pouze *o ní mluvit na jevišti*. *Pouze popisná* náladovost nemůže mít místa na jevišti.

Reforma měla pravdu potud, pokud bojovala proti pathosu vnějšku, komplikacím dějovým, situační hře šachové, proti idealistickým schematům a šablonám. Měla dále pravdu, když ukazovala na to, že drama má podávat stále jemnější a subtilnější procesy nitra, že má zjemňovat a prohlubovat psychologickou intuici. Měla také pravdu, když žádala po dramatu větší náladovost a vniternost a barvu i reflexe současné kultury, ideje vzaté z jejího hybného boje, srážky diktované

a podmíněné novými rodícími se útvary společenskými. Ale neměla pravdu, když chtěla drama obmezit na pouhou *trpnou* malbu prostředí, na malbu společnosti, vtisknout mu ráz pouhého lokálního popisu.

Ostatně i takto, soudím, byla reforma nutná a užitečná, ano nezbytná jako přirozená reakce proti šabloně pseudoidealismu. Zbystřila smysl dramatiků pro pravou tragičnost nitra, pro přesnost a exaktnost motivace, pro básnickou náladovost a šeré kouzlo jemných odstínů, celé to jemnější pavučí sensitivnějších duší. Byla prostředkem a předpokladem k novějšímu opravenému pojmu dramatičnosti, k stadiu dnešnímu, kdy pojem ten je *širší* než v době klasické exklusivnosti, kdy okres jevů dramatických, dramatických procesů byl znamenitě rozšířen.

Pokud neprováděla se s tvrdošíjnou výlučností a scholastickou krajností a neohebností, potud, myslím, jen prospívala a zúrodňovala. A kde tomu tak skutečně bylo, kde ztrnula v byzantinismus, tam přivedla se ad absurdum sama. Tak na příklad v nejnovějším dramatě *Arna Holze*, jímž po delší době vstoupil znova v literaturu: *Die Sozialaristokraten*, které má býti prvním členem v cyklu společenských maleb berlínských: *Berlin, Das Ende einer Zeit in Dramen.*[1] Místo široké fresky společenské, o níž snad snil Holz, podal tu pouze nesmírně nudnou, suchou a banálně rozlehlou satiru jistých kruhů literárních a politických. Zde jsme na pravém opačném póle idealistického klasicismu: místo metafysicky a abstraktně lidského podává se nám *pouze lokální obmezenost a sevřenost.* Charakteristika osob není vyluštěna v jich ryze lidské jádro, nýbrž naopak v úzkou *lokálnost*, v pomíjivou bezideovou *karikaturu.*

Druhé původní drama německé, provozované v prvním roce trvání her na berlínském Volném jevišti, Hauptmannovo *Vor Sonnenaufgang*, trpí sice také tímto formulkovým schematismem naturalistickým, je však přece neseno širším ideovým a dramatickým dechem, má čistší a hlubší, opravdu dramatickou již v jádře perspektivu.

Před východem slunce hraje ve Slezsku, v uhelném okrsku jednom,

1 - Rudolfstadt a Lipsko. V komisi Mähnika a Jahna 1896.

ve vsi Witzdorfě. Dramaticky je tu demonstrována zase rozvrácená a uhnilá rodina, ale tentokráte ještě silněji a tendenčněji malovaná v prohnilosti, všecko proniknuvší a otrávivší. Rodina *Krausova* je celá fysicky i mravně degenerovaná. Otec, věčně opilý sedlák, pokouší se o incest na dceři své *Heleně.* Druhá jeho *žena* žije v incestu se synovcem svým a snoubencem Heleny, koktavým zakrsalcem duševním *Kahlem.* Dcera *Martha*, provdaná za výdělkáře a vyssavače dělnictva inženýra *Hoffmanna* (který kromě toho pokouší se také svést *Helenu*), také alkoholisuje a je patrně úplně degenerována: první její dítě zemře ve třetím roce alkoholismem, druhé narodí se mrtvé. Formulkovost a scholastiku Hauptmannovu lze tu jasně již postřehnout. Je v tom hromadění neřestí a zrůdností, v té thesi dědičnosti, která byla jednu dobu hotovou manií naturalismu a kterou pojímal docela po mysticku, ne jako velice delikátní problém biologický, nýbrž v populární její nepřesnosti a legendárnosti.

Do této venkoncem shnilé rodiny zapadne náhodou *Alfred Loth*, člověk ryze skoro theoretický, důsledný socialista, temperenclář, pravé schema a personifikace jistých doktrin socialistických. Byl kdysi přítelem a soudruhem Hoffmanna, snili spolu kdysi v mládí týž sen o reformě společnosti. Loth zůstal mu věren i v mužném věku, odpykal si dokonce věrnost tu i žalářem; Hoffmann jej zradil, vstoupil i mezi reakcionáře a výdělkáře.

S tímto socialistou setká se druhá dcera Krausova *Helena*, jediná zdravá, rozumná a čestná duše v domě, a přilne k němu a také on k ní neobyčejně rychle. Chápe jeho názory, jsou si duší a temperamentem blízcí. A poněvadž má i peníze, jež střízlivý racionalista Loth žádá od své budoucí ženy pro propagandu svých idejí, nepřekáží, zdá se, nic jich sňatku. Rozbije se však přece, když Loth setká se s místním lékařem, Schimmelpfennigem, také někdejším soudruhem svým a od něho je poučen o degeneraci rodiny Kahlovy, o degeneraci, která je typická u sedláků této krajiny. Loth je totiž z těch socialistů, kteří stojí na darwinismu a jeho descendenční theorii, a zdravá raça je mu conditio sine qua non budoucí ženy. Marně upozorňuje ho Schimmelpfennig, že jsou vždycky výjimky z pravidel, že vedle dědičnosti stojí a působí

i individuálná variace, — Loth jde patrně po jistotě, a zde jí není, — odejde tedy navždy z domu Krausova.

V celé struktuře tohoto socialisty Lotha, zdá se mi, dá se formulkovost a schematičnost toho jistého naturalismu a socialismu přímo hmatat. Loth je skoro jen idea, skoro jen zosobněná doktrina. Málo lidského, psychologického je v něm. Má svoje theorie a neklape-li to s nimi a s realitou — pak sbohem. Přechází přes to bez větší i hlubší krise citové k dennímu pořádku.

Druhé drama Hauptmannovo *Friedensfest*[1] podává týž vlastně sujet, ale s řešením již lidštějším a opravdovějším. Hraje o Štědrém večeru zase v rodině dědičně zatížené patrně, rozhlodané nesváry, celé nervově vydrážděné a stále napjaté. Mladší syn *Vilém* zbil před šesti lety svého otce, *Dra Scholze*, tyrana rodiny, poněvadž ohyzdně pomlouval před čeledí vlastní svou ženu. Oba, otec i syn, opustí po této události rodinu a vrátí se do ní teprve po šesti letech na Štědrý večer. Otec nečekaně, Vilém, který zatím vypracoval se na umělce v Berlíně a z vnitřní rozervanosti a kletby ozdravěl v rodině *Buchnerově*, k naléhání své snoubenky *Idy Buchnerové* a své tchyně zajel s nimi do rodiny, k matce, usmířit se s ní.

Starý Scholz přijel domů jen umřít. Je to alkoholik nervově těžce nemocný. Vilém odprosí jej sice za někdejší urážku, ale smír v rodině není tím zjednán. Za chvíli přičiněním staršího bratra *Roberta*, nevyléčitelného cynika a citového surovce, vypukne hádka mezi bratry, vmísí se do ní sestra a nakonec i starý otec, který se nejvýše rozruší a položí alternativu: buď Robert — nebo on sám opustí dům. Vilém, jenž jej chce udobřit, rozruší a rozlítí jej ještě víc: stařec duševně chorý má halucinace a hyne brzy potom paralysí.

Vilémovi domlouvá nyní ovšem, když nahlédla do vnitra rodiny, pí Buchnerová, aby se vzdal Idy, sňatku s ní. Vede jej k tomu také Robert, jenž opouští domov, ukazuje na dědičnost, podoby mezi Vilémem a starým Scholzem. Vilém chce již odejít s Robertem — zadrží ho však Ida. Miluje jej a neopustí ho, nerozejdou se.

1 - Eine Familienkatastrophe. Berlin 1890. S. Fischer.

Thema tedy blízké thematu z *Vor Sonnenaufgang:* láska člověka zdravého k členu rodiny dědičně zatížené. Ale řešení ve *Friedensfestu* je psychologicky hlubší, lidštější. Je zajímavo také, že takto lidštěji a ryzeji, nesobečtěji řeší *žena*, která tak tedy rozmnožuje řadu obětavých, mravně vysokých žen, dost běžných, zdá se mi, v těchto *sociálních* dramatech německých a charakteristických pro ně.

Přes všechny vady tendenčního naturalismu lze však také viděti již v obou nejmladších hrách Hauptmannových jeho opravdu dramatickou, *ideově* dramatickou sílu. Vězí v těch hluboce tragických konfliktech individua s všeobecnými zákony přírodními nebo společenskými, v tom sepětí ryze soukromého a intimního na závislost velikých perspektiv kulturních a přírodních.

Ještě jasněji lze tuto ideovost, básnickou sílu veliké perspektivy cítit v následujícím dramatě Hauptmannově *Einsame Menschen*, známém i u nás z překladu Šimáčkova a provozování na Národním divadle.[1]

Celý růst Hauptmannův je *in nuce* v tomto dramatě obsažen. Vyrostl v něm umělecky nesmírně nad předešlé dvě hry, zázračně skoro. Daleko jsme tu za různými kombinacemi fysiologických hypothes — formulkový naturalismus, thematičnost a tendenčnost jeho úplně jsou překonány. Jsme v říši *ryzí Psychy*. Lidé zjemnělí, lidé zcitlivělí, lidé z *třetí říše*, říše budoucnosti, říše *ducha*, svatého ducha, jak říká stará legenda, ryzího ducha, jak říká v konečné básni svých *Osudů* Alfred Vigny, vyprávějí a znázorňují nám v posledních chvějích škubajících se a sténajících, přetížených duší, jak těžce nese se jim břemeno *přechodní doby*, doby zloby, zlé vůle a vnější konvenční morálky. Lidé zjemnělého rozumu, jenž pro přítomnost uznává nutnost těchto vnějších přehrad, jenž ví, že nelze je lámat (poněvadž to by znamenalo, je utvrzovat), nýbrž překonávat vyššími cestami sklenutými a připravovanými pro veliké a radostné pouti větších a šťastnějších věků.

Neznám hned tak ryzejšího příkladu a vzoru toho, čemu říkám *básnická idea*, jako tento koncept lidí *nových*, porůznu roztroušených

1 - [Viz Kritické projevy 2, str. 194—205.]

mezi lidmi starého světa, předchůdců vyšší a jemnější kultury budoucí, ale obětí kultury dnešní, jich tragické isolovanosti v dnešní společnosti, jich marného a hořkého zápasu s ní, zoufalého proto, že svědomí jich a rozum je příliš vyvinut, příliš obzíravý. Jaká tragika opravdu metafysická a transcendentní a přitom výlučně psychologicky formovaná a motivovaná, jak daleka banálnímu schematu rozporu mezi vášní a povinností jak prosvícena ideovou perspektivou ohromné teleologie duší, obětí, sil!

Zcela jiného rázu je následující kus Hauptmannův *Die Weber* (psáno původně slezským dialektem a vydáno v něm jako originál, *De Waber*). Tragika jeho není vnitřní, není to vůbec drama v běžném smyslu slova, nýbrž veliká, v mohutných, těžce a široce leptaných liniích držená, barvou ústředí prosáklá freska sociálně historická. Hauptmann sám nazývá ji „činohrou z let čtyřicátých". Jako by cítil, že nemůže stupňovat již tak snadno vnitřní subtilnost psychologickou, obrátil se básník v této hře k pólu právě opačnému: k širokým elementárním hnutím a silám, k přírodním pudům, k hromadným afektům. Je to strašné drama společenského fatalismu, jeho vzpruhami je hlad, bída, útisk, jeho rek ne individuum, ale hromada, dav, lid. Básník ukázal, jak k mohutné emoci pathetické (neužívám s tendencí příhannou) je třeba jiného motivu a jiné methody umělecké, než jakých užívali epigoni historické a mythologické tragedie, že dnes místo individua může a musí básník k takovémuto účinu užít *hromad*, ne jako komparsů, ale doslova jako dramatického zápasícího reka. V tom je reformnost a revolučnost Hauptmannových *Tkalců*. Drama skutečného rozrušujícího a strhujícího pathosu — ale ne dutého a deklamačního — nýbrž strašně a krvavě pravdivého, plynoucího ze sta a sta empirických a konkretných podrobností, střízlivých, suchých a ukrutných fakt. Tedy pathos skutečnosti, věcí, života. Pathos jednoho z těch kataklysmat společenských stejně nutných, grandiosních a rozrušujících jako kataklysmata geologická. A to ovládání dějových mas, to vysledování a seskupení výbušných prvků, ta ekonomie a gradace dynamiky dramatické!

Zajímavé je, že nyní po *Tkalcích*, dramatě tak depresivně a dusně

působícím, po všech předchozích hluboce tragických hrách vrhnul se Hauptmann na pole, které, zdálo se, musí mu být jak možno nejvzdálenější, pole, pro něž, zdálo se, musí mu scházeti všecka výzbroj, všecky temperamentní i umělecké prostředky — na *veselohru*. A hle, jako by se mělo znovu potvrdit staré hluboké slovo o vnitřní a pojmové souvislosti mezi tragedií a komedií, názor Platonova Sokrata v *Symposiu*, že dobrý básník tragický musí být také dobrým básníkem komickým – zvítězil Hauptmann i na tomto nesnadném poli a nezvítězil-li úplně snad, připravil alespoň vítězství budoucím, ukázal, jakou methodou musí se zde pracovat, máme-li dojít ke skutečné ideové a citové, básnické a psychologické *veselohře*, která bude přirozeně pravým protikladem tradiční fraškovitě situační a karikující *komedie*, jak ji známe u národů plemene latinského nebo jak ji naši dramatičtí řemeslníci po jich tradici padělají.

Hauptmann je jedním z prvních současných básníků německých, kteří pochopili hluboký a ryzí smysl slova *humor*, kterým humor neleží v prskavkách t. zv. vtipů nebo situací, nýbrž kterým je určitým psychologickým a básnickým *stylem* hry, určitou náladou ethickou a určitým názorem na svět.

Pochopil dále, že humor je vlastní plemenům severním, germánskému předem, a že tento humor německý liší se toto genere od t. zv. espritu francouzského, jehož plodem jsou francouzské vaudevilly. Pochopil, že je to importované zboží, které se snad může líbit zkaženému vkusu velkoměstského blatošlapa, ale zůstane vždy cizí a nepochopitelné duši opravdu čisté a lidové.

Jak pojímá Hauptmann pravý humor, jeho básnické i ethické kouzlo, poznáme nejlépe z konstrukce jeho nejlepší a nejryzejší veselohry *College Crampton*.[1]

Crampton je profesor na malířské akademii ve větším slezském městě nějakém, patrně ve Vratislavi. Sešlý člověk, opilec, slaboch, zadlužený po krk — ale při tom dobré zlaté srdce. Odpůrce akademického copu, proti němuž by dělal revoluci dříve, než jeho žáci. Znepřá-

1 - Komödie in fünf Akten. 2. Aufl. Berlin. S. Fischer, 1894. Jiná komedie jeho pozdější je *Der Biberpelz*. Eine Diebskomödie. 2. Aufl. Tamže 1893.

telí se s kolegy profesory a je sesazen s úřadu a chleba ve chvíli, kdy čeká návštěvu vévody-protektora do své třídy, a doufá, že mecenáš tento odkoupí od něho i nějaký obraz. Zatím ho očernili u zmíněného potentáta, který odjede z ústavu nepovšimnuv si ani třídy Cramptonovy ani jeho prací. Úplná nemilost. Propuštění.

Rozumí se: dlužníci se na něho sesypou jak havrani. Atelier je mu zabaven. Rodina ho opustí, žena, s níž neharmonoval nikdy a jež mu nikdy nerozuměla, odjede pryč, k bohatým svým rodičům. Crampton je slovem na psu. Zničen hmotně i duševně. Jen jediný člověk ho neopustí: jeho dceruška, osmnáctiletá dívka, statečné, smělé, milé, rozumné i citové dítě setrvá heroicky na místě porážky a hanby, neopustí otce, ač ji posílá k rodičům matčiným do Thüring.

Ujmou se Gertrudy Cramptonové nějací zámožní lidé *Strählerovi*, sestra *Maxe Strählera*, žáka Cramptonova, vyloučeného z Akademie pro porušení discipliny nebo mravnosti (serval se nešťastný Strähler se školníkem, pravou rukou pana ředitele), talentovaného a dobrého hocha, v němž se zalíbilo Cramptonovi přes jeho špatnou známku z mravů, a jemuž v prvním aktě dává lekci umělecké pýchy a sebevědomí. Tento *Max* Strähler, který zamiloval si také dceru Cramptonovu Gertrudu (Trudchen), přičiňuje se ze všech sil, aby pomohl znamenitému profesorovi z bahna, do něhož jej dostali jeho nepřátelé. Crampton v zoufalství a tvrdohlavosti jemu vlastní zaleze totiž do nějaké obskurní hospůdky, kde již je zadlužen od dřívějška a kde pije a zase pije. Dělá i volavku hospodskému, dává se najmout nějakými malíři pokojů — zkrátka: je v surových rukou hostinského, jemuž je dlužen, hotový již *déclassé*. V této hospůdce je konečně po několika dnech objeven *Maxem;* neomalenost společnosti tamní se mu zprotivila, a tak vystěhuje se z tohoto doupěte do nového bytu nabízeného mu *Maxem*, jenž zaplatil i jeho dluhy surovému hospodskému. Max skoupil zatím i nářadí z někdejšího atelieru profesorova a upraví mu novou pracovnu stejně, jak ji míval před svým pádem. Přivedou tedy Cramptona do nového atelieru, a on překonán a rozradostněn srdečností Strählerových přijímá nový atelier — je vrácen životu a práci. Gertruda zasnubuje se s Maxem, Maxe vezme nyní do práce Crampton a udělá z něho jistě řádného malíře a smělého umělce — přes Akademii, proti ní.

Komedie Hauptmannova je neobyčejně milá a krásná práce. Nevadí mi nic, že má trochu smělejší a snad někde (jak se říká) trochu problematickou pravděpodobnost. Ne, každá komedie musí pracovat *volnější* a *rozmarnější* logikou dějovou, než drama a tragedie — to patří prostě k pojmovému jejímu postulátu a vidíme to s dostatek na všech krásných velikých pracích v historii tohoto genru. Ale jak dovedl Hauptmann tu suchou dějovou kostru, kterou jsem právě podal, oblít psychologickou hloubkou a milou srdečnou náladovostí a pravou gracií a rozmarem básnickým! Jak hlubokými nezapomenutelnými liniemi je kreslen ten sešlý, lehkomyslný, tvrdohlavý, pošetilý bohém a revolucionář v profesorském kabátě — ta ztracená existence, nad níž všichni vrtí hlavou a kterou již všichni házejí mezi mrtvé — ale který je přece nakonec spasen a vrácen životu, poněvadž je v jádře dobrý, poněvadž je hodnota a cena, a ta nemůže se ztratit a nemůže zahynout!

A dcera jeho *Trudchen*, jaká vzácná malba charakterová, jak nová a radostná je pro diváka tato dívka, pravá *moderní* dívka, nesentimentální, ale heroická, činná, podnikavá, volná, rozmarná a milá, dobrá a hravá jako sluneční světlo.

A jak dovedl se Hauptmann vyhnout vší schematičnosti, jak i nejtradičnější obraty (jako zasnoubení na konci hry) jsou nové, pohádkově lehké a svěží a nenásilné, jemným humorem a lokálním tónem prozářené. Jak profesor v radosti nedovede na konci nic než klít — takové zvláštní žoviálně citové, vlhké a teplé klení! Jak bohémskou fantaskní pýchou přeskakuje to hmotné štěstí, které potkalo jeho dceru i jeho, bankrotáře, jak je v tom celý on, člověk snů a pýchy, když dcerušce líbá prsty a řekne: na každý jich chytíš tucet a hrabat a knížat! Nic není překvapen — on umělec, člověk snu — kde by šosák a člověk reality zůstal stát s otevřenými ústy.

A nade vším ta centrální hluboká idea, nikde nevyslovená, nikde neformulovaná, ale přece prolínající a protékající celou práci Hauptmannovu jako teplý májový vzduch, zahradu a les: ta hluboká filosofická radost, že člověk dobrý, třeba slabý, nezahynul, ten optimismus,

že vnitřní hodnota a cena a talent a srdce je něco, čeho není na světě tolik, aby jen tak zhola se mohlo zahazovat a přecházet přes ně k dennímu pořádku. Celý ten radostný široký názor na svět, ten vzdor a výsměch pedantismu, zlobě, ničemnosti akademické, ty opravdu prudké, vysoko šlehající a čistě hrající plameny mládí a pýchy a vzdoru a nepoddajnosti — to přeskakování reality rovnýma nohama jako přes příkop.

Zde jsou poslední motivy humoru moderního — ideové, filosofické. Prameny, z nichž vyvěrá jeho radost a svěžest a něha a kouzlo básnické, a které jsou jinak hluboké a opravdové, než nemožné a pitvorné karikatury a sprostota surového smíchu nebo spíše výsměchu.

Hauptmann není v moderním německém dramatě sám, jenž pokusil se o básnickou veselohru náladovou a psychologickou. Ale rozhodně s největším zdarem, s největším uměním. Z ostatních pokusů jmenuju jen práce *Ernesta von Wolzogen* (* 1855), jehož činnost má těžiště v *románě*, kde je ceněn pro zvláštní humoristickou svěžest a širší charakterovější realismus. Známy jsou od něho dvě veselohry: *Kinder der Exzellenz* (1890) a *Das Lumpengesindel* (1892)[1], zvláště druhá znamenitá fraška literární, plny ostré a drastické malby společenské. Co jim však schází, je právě ta hluboká básnická perspektiva humoristická, o níž jsem mluvil u Hauptmannova „College Crampton" a v níž právě leží jeho vysoká cena umělecká.

Hauptmannovy komedie nedostihnul také pokus jiného moderního dramatika německého, dosti známého *Maxe Halbeho*, o němž promluvím ještě více při charakteristice jeho dramat vážných. *Der Amerikafahrer, ein Scherzspiel in Knittelreimen*[2] je umělecky myšlený vtip, trochu bizarní marota, trochu rozpustilý rozmar, který dovede snad bavit v užším kruhu uměleckém, ale chytit chladnějšího diváka nebo dokonce čtenáře nedovede. Snad i hanssachsovská antikvovaná forma to působí, že se nedostane člověk v přímý a ryzí poměr k těmto odlehlým osobám a situacím, jak se alespoň stalo mně.

1 - Třetí *Ein unbeschriebenes Blatt* propadla na podzim 1896 ve Vídni.
2 - Dresden, 1893, Georg Bondi.

Za Hauptmannem přišlo několik mladých dramatiků, kteří ve struktuře, dikci, stylu i sujetech svých vykazují zřejmě některé jeho charakteristické známky. Táž intimnost střízlivých chudých interiérů, týtéž osoby nervosní, s rozlomenou vůlí, na kolik stran rozběhlí, nestálí a zrazení, tytéž silnější, jasnovidnější, určitější a pevnější ženy. V celku: táž intonace bledé, soumračné, přechodné doby, táž melancholická, žensky měkká a zakalená nálada ovzduší. Jenže všecko to u těchto následníků miniaturnější ještě, bez těch širokých ideových nebo společenských pozadí a rozloh dýchajících velikým těžkým klidem osudovosti.

Georg Hirschfeld, mladý ještě autor německý (*1873), který také s pěkným zdarem pracoval v románě a novele, stal se slavný hrou o čtyřech jednáních *Die Mütter*[1], která prošla s velikým úspěchem všechna velká divadla německá i rakouská.

Matky nezdají se mi v celé své struktuře zvláště směle, silně a nově založené. Naopak cítím v nich něco larmoyantně theatrálního, něco vypočteného na široké obecenstvo. Tak hned konflikt sám: zápas dvou žen — obou matek — jedné jeho tělesné matky — druhé jeho milé a budoucí matky jeho dítěte — o mladého, bezmocného, pasivného, ubitého a z vnitra rozhlodaného člověka.

Z rodiny *Freyů* vypuzen byl před dvěma roky tyranským otcem syn *Robert*, touhou a citem umělec, jejž otec sežene z hudby a vžene do obchodu, a který nakonec otci se vzepře. Odejde ke své milé, tovární dělnici *Marii Weillové*, žije s ní. Ona sama chudá a pracující za mzdu jej živí, opatřuje mu kolik může pohodlí a klidu, láská jej, věří, že napíše velikou skladbu, jež mu přinese slávu a peníze.

Otec zemře, a syn doví se o tom z novin. Píše list sestře *Hedvice*, z něhož vycítí Rolf Munk, bývalý jeho hudební učitel, touhu po sblížení. Dojede k němu do Berlína a odveze jej přes odpor Marie k *matce*, do rodiny. Matka, která již dříve cítila křivdu spáchanou na Robertovi, smiřuje se s ním, a Robert zůstává doma překonán jednak roz-

1 - Berlin. S. Fischer. 1896. 2. Aufl.

hodností matčinou, potřebou, pracovat něco, jednak tím, že po smrti otcově chytil se jiný duch volnější a radostnější v rodině.[1]

Potřebuje nového bezstarostného, volného a radostného prostředí naprosto, nemá-li zahynout duševně. V starém ústředí, v chudobném nepříjemně páchnoucím pokojíku Mariině nemůže žít. Je to sensitiv, kterého láme tvrdost a ohyzdnost okolí. A jiné: ten člověk je umělcem jen *vůlí*, jen *chtěním*, ale ne *uměním*, *dovedností*. (Rys charakteristicky moderní.) Potřebuje učení, studia, aby mohl svou velikou touhu po umění realisovat. Je nemocný duševně. Slaboch. Bez víry v sebe. Zhnusený a zrazený v sobě.

A nyní doma, v světlém, vonném, suchém vzduchu začíná se mu vracet všecko: síla k práci a víra a radost.

Marie, která přijede za ním, aby ho odvedla zpět k sobě, do města, má proti němu zbraň, jíž by jistě podlehl: je matkou, nosí pod srdcem jeho dítě. Ale neužije jí. Sestra Robertova vyložila jí jeho situaci: že u ní trpí, že by tam nutně zahynul, že má-li z něho co být, musí zůstat na slunci. Obětuje se tedy tato žena úplně budoucnosti a štěstí Robertovu. Neřekne mu nic o svém mateřství, vzdá se ho dobrovolně, odejde.

Opakuju, co jsem již řekl: struktura hry v celku není zajímavá a nová. Ale je v ní figura, která ji činí hodnou pozornosti a která prý také rozhodovala o jejím úspěchu. Figura *Roberta*, v níž podal autor *psychologii židovstva dnešního* s velikou jemností a delikátností štětce.

Je jedno slovo, melancholické a zpěvné a křehké slovo, které se stále vrací v této hře: *Sehnsucht*, *touha*. Rozpor mezi touhou a mocí ve všem: v umění, v lásce, v rodině. Tento člověk vleče za sebou okovy minulosti a nemůže se jich zbýt. Cítí, že vina jeho je hloub, v narození, rodě. „Člověk musí se volným narodit, aby mohl volně žít, Rolfe. Neříkej mi, že mi překáží mé okolí . . .“[2]

1 - „Něco nového a volného přišlo na moji matku a sestru, co je otec mrtev. Všecko krásné rozkvétá, co bylo v nich porobováno. Všecko se tísní, všecko touží po smíru“. (Str. 140.)

2 - Strana 83. Zajímavý je také poměr hudebníka žida Roberta k Rich. Wagnerovi: „Nemám již žádné důvěry k sobě. K tobě již také ne, Rolfe. Ne. Ne. Ty jsi se ve mně mýlil. Co jsem měl — — zkrátka, nebylo toho dost. Wagner je upír, Rolfe. Nádherný upír. Dá člověku rozkoš — ale vyssaje za to člověku všecko vlastní. Mně schází láska, jež nemučí. — — — —“ (Str. 85.)

„Nejsme zrozeni ve světě, po němž toužíme, Roberte,“ vykládá matka na str. 111.

Rozumem dovede postihnout Robert všecko, ale co mu uniká, toť krása, spontánní, nenaučená, sama se dávající. „Ach, Heto, člověk by se musil tolik mnoho *učit*. Tak celý být vycpán uměním a samozřejmou krásou.“ Chápeme pak tu touhu po Řecku, po umění snadném a přirozeném, bez napětí vůle a křeče její, po životě, který by byl stavěn na kráse a kde by byla krása tak trochu denním chlebem: „Trochu Řecka, Heto, po němž jsem tolik toužil! Trochu krásy jsem chtěl pro sebe . . . i pro vás.“[1]

Člověk si maně vzpomíná při čtení těchto a podobných vět v knize na výrok *Wagnerův*, že žid může nás v umění dojmout jen tím, že vysloví svou nesmírnou touhu, více že nedovede, dále že nemůže.

Nevím, ale je-li tomu tak, pak je největší část t. zv. moderních prací prosáklá psychologií semitickou. Tato melancholie touhy, která leží na největší většině jich a podmiňuje to zvláštní šeré básnické kouzlo, ten stesk bezcílnosti, neshody a rozporu různých elementů života, slabosti vůle a moci, která dýše ze hry Hirschfeldovy a zde je výslovně motivována ethnickou psychologií židovskou, je nám známa i odjinud, z celé řady jemných a nejjemnějších elegiků našich.

Měkkou, melancholicky jemnou strukturou vyznačují se také práce *Ernesta Rosmera* (pseudonym paní *Bernsteinové*, choti advokáta mnichovského). Táž odlišená, hudební, přechody, polostíny a polosvětly bohatá faktura psychologická jako u Hauptmanna, jenže užší, ztlumenější, v rámci sevřenější. *Dämmerung*[2] formuje a maluje znovu thema „Osamělých duší“, *Königskinder*[3] drama pohádkové, vzniklo patrně pod vlivem Haničky Hauptmannovy, cítíte to z rázu celé intonace a celého stylu. (*Königskinder* dobyly si nedávno největších

1 - Strana 114.

2 - S. Fischer. Berlin 1894.

3 - S. Fischer. Berlin 1895.

jevišť německých ve formě melodramatu, jehož hudební část je dílem *Humperdinckovým*, ztratily však při tom, jak konstatovala hlubší kritika, ze své specificky básnické nálady, která tu je zdušena hudbou, a to charakteristickou a krásnou hudbou — klesly na text k opeře.)

Vídeňský básník *Arthur Schnitzler* (*1862, hlavní práce: *Märchen*, Schauspiel; *Anatol*, sedm scén dramatických s básnickým úvodem a náladovou básní vyvolávající kouzlo staré Vídně od *Lorise* — pseudonym *Huga von Hofmannsthal; Liebelei*, činohra o třech jednáních; *Freiwild*, činohra hraná v Berlíně 1896 v „Deutsches Theater") stojí stranou této skupiny, od níž liší se celým svým básnickým temperamentem.

Psychologicky a básnicky nejcharakterističtější pro něho je *Anatol*,[1] sbírka sedmi dramatických scén spojených hlavní osobou jich *Anatolem*, dandym a donem Juanem, epikurejcem a experimentátorem v lásce, požívavým intelektuelným diletantem, který o požitcích svých rozumuje a snaží se z nich vyvodit jistou soi-disant filosofii. Je to typ podstatně francouzský, myslím, jakého maloval *Bourget* a před ním již *Musset*, zde přenesený do vídeňské půdy a traktovaný s celým lokálním koloritem. Sedm těchto dramatických scén líčí milostná dobrodružství Anatola až do dne jeho svatby. Hořké naladění nudy prochvívá těmito jemně broušenými dialektickými bižuteriemi. Jsou to momentní scény divadla dekadentní duše rozdělené mezi touhu po požitku a strach z nudy, honěné a plašené stále náladami a disposicemi nervů, neklidné a v jádře melancholické, přitom však navenek cynické a natřené ironií.

Dobře charakterisuje ráz knihy *Loris* v úvodě:

Loubí na místě jeviště,
letní slunce za svítilny,
hrajeme tu tak divadlo,
hrajeme své vlastní kusy,
časně zralé, jemné, smutné,
komedii svojich duší,

1 - S. Fischer. 2. Auflage. Berlin 1896.

dnešek, včerejšek svých citů,
věcí zlých formulku pěknou,
hladká slova, pestré tropy,
poloviční, tajné vzněty,
agonie, episody . . .

Kulisy těchto psychologických prchavých proverbů jsou natřeny lokální barvou vídeňskou, starovídeňskou, Vídní rokoka, staré, epikurejské Vídně, kde žili dvorní básníci italští, takový *Pietro Metastasio*, takový *Giambattista Casti* a skládali mythologické balety nebo frivolní novely, rokokové madrigaly a pastoralia pro zábavu pudrovaných dám a pánů, unavených markýzek a markýzů.

Velké mříže, z tisu ploty,
erby nikdy zlacené již,
Sfingy svítající houštím . . .
. . . V skřipotu se brány otvírají. —
S ospalými kaskádami,
tritony též ospalými
rokoko, pod prachem, milé,
vizte . . . Vídeň Canaletta
ze sedmnáct set šedesáte . . .

Schnitzler je vůbec dramatik specificky vídeňský. Ve všech hrách jeho potkáte se s lidmi specificky vídeňskými, představiteli vídeňského. Konstruuje vídeňského člověka i psychologicky. Vídeňský typ, to je, jak praví *Bahr*, člověk pasivný, jenž jde mimo život, žije ho jen tak vedle, měkká dekadence slabosti a netypičnosti. V „Milkování" jsou těmito specificky vídeňskými typy oba studenti Lobheimer a Kaiser, a celá tragika Schnitzlerova je v tom, že tito pasivní, netypičtí, nevypracovaní lidé dostanou se tváří v tvář se situací těžkou, vážnou, osudnou, která žádá celého člověka.[1] —

1 - Poslední činohra Schnitzlerova *Freiwild* ukazuje umělecký úpadek, který byl vlastně již i v „Milkování" velice patrný. — Je to tendenční hra namířená proti privilegovanosti důstojníků a bezbrannému postavení civilistů proti němu.

Se skupinou, kterou jsem si dovolil sestavit kolem Hauptmanna, kontrastuje několik jiných mladých dramatiků německých více méně rozhodně. Je cítiti, že jsou na opačném pólu umělecké temperamentnosti: bojovnější, dialektičtější, mužštější. Méně popisné náladové měkkosti, méně impresionistické pružnosti, méně citovosti. Zato drsnější výbojnější obrysy, tendenčnější tenor, satira a ironie spíše než elegie.

Max Halbe (*Freie Liebe*, moderní drama; *Eisgang*, moderní činohra; *Jugend*, drama lásky; *Der Amerikafahrer*, žertovná hra; *Lebenswende*, komedie; *Frau Weseck*, povídka vesnická) je v mnohém směru jako umělecký charakter antipod Hauptmannův. Talent jeho směřuje k ironii, zvláštní *ironii osudové*, tu cítíte podloženu pod všecky jeho koncepty dramatické. Tak hned v nejlepší posud hře jeho, poněvadž nejmohutnější a nejpevnější, v činohře *Eisgang*,[1] psané z části v dosti těžkém a obyčejnému čtenáři špatně srozumitelném dialektu východopruském, německopolském, neboť kus hraje na dolní Visle a většina osob z lidu je, jako ukazují již jména jako Rutkowski, Radzimowski, Nielepowić, Jaworski, polského původu.

Do této krajiny, na zanedbaný statek otcův je povolán mladý člověk *Hugo Tetzlaf*, matematik, duch po výtce rozumový; má se ujmout statku, jehož řízení vysmeká se již nervosnímu, stálými spory s čeledí rozrušenému otci z rukou. Hospodářství se nevyplácí, požadavky dělnictva stoupají; ku všemu ještě vláda počíná v této krajině upravovat Vislu, najímá dělníky do práce, zdražuje pracovní síly.

Mladý Tetzlaf je člověk nového světa, jehož tragickou ironií jest, že je postaven na místo, kam nenáleží. Stojí v táboře zaměstnavatelů, ale srdcem je v táboře dělnickém: v bídě a kleslosti dělníka vidí vinu otců, předků, celých generací — vinu, kterou musí odpykat epigoni nic nezaviniví. Taková je ironie dějinné logiky. Uvažuje, počítá a dospívá k tomu, že pokládá nynější generaci — sebe a sestru — za ztracené nadobro a bez milosti. Status quo dá se držet ještě snad nějakou dobu, dá se snad i o nějakou chvíli prodloužit, ale konec konců katastrofa je neodvratna a přijde, přijde železným krokem.

1 - Dresden, Georg Bondi, 1895.

Otec zemře, a syn sám drží stráž a posici, o níž věří, že je ztracena. Strýc, surový Petr Leidigkeit, výdělkář a karabáčník starého stylu, jemuž je mladý Tetzlaf dlužen peníze, hospodáří s ním na statku, jitří však ještě více napjatou situaci surovou bezohledností k dělnému lidu. Dělníci se bouří a ač mladý Tetzlaf napravuje krutost strýcovu, došlo by jistě k násilnostem, kdyby se Tetzlaf nerozešel se strýcem a nevypudil ho ze statku. Dojde k tomu, když strýc kapitalista nutí Tetzlafa k bohaté partii, aby tak udržel klesající statek.

Strýc odjede, a mladý Tetzlaf má nyní volné ruce. Ale je k smrti mdlý a unavený. Vidí, že nebude moci nikdy provésti své opravné plány, že nebude moci pozvednouti dělníka ze zvířecího stavu — statek klesá. Kromě toho hlásí se choroba, nervový rozruch, dědictví po otci. Tetzlaf hyne v noci v rozbouřené řece Visle, za jarní povodně ledové — v rozbouřené a nezkrotné Visle, jež přes všecky výpočty vládního inženýra strhala hráze, umělé řečiště, kam ji chtěli vpravit — symbol lidového kvasu a nejisté těžké budoucnosti.

Hra Halbeho, jak vidět, nemá daleko k *tragikomedii*. Rozlámané, bezmocné, osudem zmítané figury, samí „ripostati", vojíni postavení na stráže falešné, pro něž nejsou rostlí. Tragikomedii není daleka také nejpopulárnější práce Halbeho, i do češtiny přeložené *Mládí*.[1] Student, jenž sotva vyklouzl ze střední školy, kaše se k velikým činům, vzplane láskou k děvčeti, svede je a nyní stojí jako opařený školák před strýcem — zíraje s vytřeštěnýma očima v tragickou vážnost života. Poslední hra Halbeho *Die Lebenswende* je však nejzřetelnější náběh k tomuto stylu; škoda, že nedovedl ji autor plasticky formovat, že je roztříštěná a chaotická více ještě než všecky jeho práce předchozí. Autor patrně chtěl nakreslit lidi, jimž v „Mládí" je dvacet let, o deset let později, v třicítce, v době „obratu života", v době nutného rozhodnutí se k plnému a výraznému životu, na přechodu ve věk mužný. A zde je výborná příležitost ukázat rozvrácené, neplodné a pustě horoucné mládí souzené samo ze sebe, slabošství neschopné krystalisace charakterové. Škoda, že hra nemá dost plastiky, že demonstrace je

1 - Dresden, Georg Bondi, 1894.

vedena bez náležité rozhodnosti a určitosti, že figury jsou kolísavy již v autorově duši. Jaké to mohlo být hořké, opravdu filosofické drama ironie!

Otto Erich Hartleben, lyrik, novelista i dramatik (*Meine Verse; Die Serenyi*, dvě povídky; *Die Geschichte vom abgerissenen Knopfe; Die Geschichte vom gastfreien Pastor*, dvě novely; *Hanna Jaegert*, komedie; *Angele*, komedie; *Ein Ehrenwort*, činohra; *Erziehung zur Ehe*, satirická veselohra; *Die sittliche Forderung*, komedie), napsal nejlepší věci své v úzkém rámci epigramatickém; něco horácovského, zdá se mi, tvoří vlastní jádro jeho talentu. Je to salonní dialektik, polemik v rukavičkách causeura. Dramatické práce jeho jsou methodou svojí docela staré tradiční salonní veselohry *scribovské*. Proč je počítám mezi moderní, je patrně jeho tendence, kterou bojuje za *individualismus* a *intelektuální anarchismus*. Hanna Jaegertova je komedie pedagogická, typická pro názor i dramatickou fakturu Hartlebenovu: autor maluje tu poloironicky, polotendenčně rozvoj děvčete ze socialismu k aristokratickému individualismu. Zde evoluce končí — a v tom je patrně ironická pointa — svatbou zcela občanskou: Hanna stala se matkou, a rozvoj volné lásky nebo lépe volných lásek má tu přirozeně svůj konec diktovaný fysickým přírodním řádem. V ostatních hrách také útočí satiricky na „předsudky" buržoastické stejně jako socialistické stirnerovskou methodou dialektickou. Ale všecko v rukavičkách a salonně, duchaplní pánové s bezvadně žehlenými náprsenkami a kravatami à la poslední móda šermují salonním fleuretem s neméně duchaplnými a módními dámami. Něco rozhodně rokokového v tom vězí a působí zvláštním malicherným a titěrným dojmem . . .

Vydavatel pěkné anthologie moderní prózy německé *Caesar Flaischlen, Neuland* (Berlín 1894) a dnešní redaktor *Pana*, je proti vysoustruhovanému Hartlebenovi sukovitý strom švábský.[1] V obou jeho

1 - Hlavní práce jeho jsou: *Nachtschatten*, básně, zlomky, listy z deníku (1884): *Graf Lothar*, dramatická báseň ve třech aktech (1886); *Toni Stürmer*, všední příběh o pěti aktech (1891); *Von Haselnuszroi*, básně ve švábském nářečí (1892); *Martin Lehnhardt*, boj o Boha (Berlín, 1895).

dramatech *Toni Stürmerové* (hrána na Intimním jevišti mnichovském) i *Martinu Lehnhardtovi* a hlavně v první je silné tragické jádro, jež se však autoru nepodařilo dramaticky dost plasticky formovat. Flaischlenovi je vlastní spíše zamotávat než rozvíjet a chybí mu totéž, co Halbemu: určitá profilace figur a náležitě srovnaný a umělecky formovaný a vysledovaný logický tok dramatický. *Toni Stürmerova* je lidská a hořká hra. Dva světy — cynické povrchnosti a těžkopádné ctnosti a idealismu — srážejí se tu v znamenité ostrosti. Wolfram Märklin, docent germanistiky, má dlouhou dobu poměr s děvčetem, dle něhož je nazváno drama, s děvčetem unaveným již a rozdrážděným čekáním, rozrušeným a udýchaným po životě. Mezi tyto dva lidi přijde třetí, kupec Hartwitz, člověk života, požitkář, který žije a dává žít a stojí o děvče. To utíká se k milenci docentovi, nabízí a vzdává se mu — ale počestný tlustokožec idealista nechápe je a odmítá. To pak vrhne se do náruče Hartwitzovy. Rozchod jich nad rozjívenou propastí dvou různých názorů světových je rvavý a otravný jako máloco v moderní literatuře.

Dramaticky méně hybný a psychologicky i umělecky pod první hrou je druhá, *Martin Lehnhardt, boj o Boha*. Je to zápas švábského studenta v Berlíně se strýcem pastorem Bilfingrem, obmezeným doktrinářem náboženským a tupým církevníkem. Lehnhardt chce se dopracovat osobního Boha, protestuje stejně proti dogmatice náboženské jako atheismu — ale boj jeho je vnější a řeší se nakonec také vnějškem: úplnou roztržkou se strýcem. Psychologického procesu tu není, bojů svědomí také ne.

K tomuto dějovému pásmu připjal autor však nové a smotal s prvním: je to láska bytné Lehnhardtovy, dvaačtyřicetileté ženy k mladému, čtyřiadvacetiletému theologovi. Autor ospravedlňuje tento poměr morálkou individualistickou, ale vnitřní proces psychický schází i tu, a proto zájem dramatický je dost chatrný, nehledě ani k tomu, že připjato je toto dějové pásmo k prvnímu neorganicky.

Pojímám celou uměleckou práci Gerharta Hauptmanna jako útěk z plochého a střízlivého realismu, jako široké, svědomité, v kolik

směrů rozběhlé hledání umění vysokého a čistého a přitom hluboce a vnitřně, intimně lidského. V historii jeho rozvoje je typicky svinuta dobrá část historie moderního básnického obrodu, jak se na něm pracovalo nejen v Německu, ale i jinde. Od *Osamělých duší*, kde naturalismus je překonán po prvé a vyzpíván ze zemité tíže a fatalistické své slepoty v psychologickou a ideovou duhu náladovou opřenou jako symbolický most filosofické naděje jedním ramenem o přítomnost a druhým o věky budoucí, pracuje stále na hradech vyšších a vyšších, „zpola chrámech, zpola zámcích královských", jak praví Wittichen v jeho *Utonulém zvonu* o hořící dílně Jindřichově. Jeho umělecká říše rozšířila se neobyčejně. V první periodě své tvorby zaujatý skoro jen ještě o zákony hmoty cítí, že jsou jiné, důležitější, neprozkoumané posud, vlastní okres umělcův, jeho věkovitý odkaz: zákony ducha. Víra v duši a v nadvládu její nad říší hmoty a lenivé slepé osudnosti — a ne-li takovéto kladné řešení — alespoň problém tento a takové jeho formace — bolestně a silně žije v posledních pracích jeho.

Je to nejprve *Hanneles Himmelfahrt*,[1] mystický sen ubohého sirotka uštvaného do smrti surovým otcem, oblitý bledou mléčnou aureolou evangelického hlubokého idealismu lidového, připomínající v intonaci své jdoucí z hlubin samého nitra lidové duše něco jako pokornou hloubku a sladkou naivnost uhdeovských šedí a modří. Práce ta je typická přímo pro celý směr moderního citového *primitivismu mystického*, mystiky naivní, pokorné a lidové, mystiky realistické, lze-li ji tak nazvat, která bere život s velikou opravdovostí snu a jejíž sen má ještě formy života. *Hanička* Hauptmannova je právě v tomto směru mistrovský kus práce: sen její je všude stavěn na podkladě skutečnosti, není než jinou psychologicky příznačnou její formou. Neznám hned tak díla, v němž by vzájemná souvislost obou sfér byla tak intimně a psychologicky příznačně sepjata, tak vroucně prolnuta a v sebe promítnuta jako v této legendární básni plné drastických a s bizarně hrůzným realismem leptaných typů vesnického lidového

1 - Traumdichtung in zwei Teilen. Berlin 1897. S. Fischer. Hrána také na Národním divadle před třemi roky. [Viz Kritické projevy 2, str. 31—47.]

života, v níž mystika má ještě realistickou naivnost a realismus již mystickou snivost a duchovost, kde obojí přetéká a slívá se v té snadné a hutné chaotičnosti, jaká charakterisuje teplý elementární život hlubokých, podvědomých skoro ještě vrstev lidské společnosti. Život dítěte na jedné straně a bytostí polodivošských, vyvržených za prah kultury nebo takových, jež zůstaly před ním a nikdy ho ani nepřekročily, nebyl ještě nikdy v dramatě stylisován tak ryze a plně, tak měkce a podstatně, tak důvěrně a křehce jako tu. Je to *psychologie legendy*, nepodává se nám tu legenda hotová, fossilní její útvar, hotová zkamenělá kostra — nýbrž vlastní porod její, její růst, rozpuk její v setmělých zahradách lidské duše. Kvete, hraje a voní tu mnohobarvá, duhou nadechnutá květina polní . . . právě polní, nedělaná, nepapírová, nevoskovaná.

Florian Geyer,[1] je poslední naturalistické (stylem) extempore Hauptmannovo. Je to širá freska z historie německé, ze selské vzpoury XVI. stol., ne jen německá figurami, ale i hlubšími hybnými motory dějovými, snahou dějstvujících figur, která má nejedno embryo historického kulturního problému německého. Je známo odmítnutí, jakého se dostalo berlínským obecenstvem této hře. A skutečně, obecenstvo dobře vycítilo, že struktura, stavba, komposice této hry rouhačsky boří všecku *tradici*. To by s našeho stanoviska ještě nic nevadilo. Hůře je, že některé *zákonné* postuláty, a právě nejdůležitější, vlastní ideová dynamika, styl hry není jednotný, že je roztříštěn v drobnomalbu historickou, že tu je mnoho historických dokumentů, ale málo náladového dramatického rytmu. Přesto je *Florian Geyer* práce s uměleckého hlediska a právě s něho zajímavá. Má význam smělého experimentu, a třeba experiment ten se nezdařil — nic nevadí — zásluha je tu v tom dokázat, že v samých předpokladech vězelo jádro rozporu a nezdaru, že zde byla pojmová propast, kterou nemůže překlenout ta která forma umělecká. *Florian Geyer* je pokus o nejdůslednější *historický naturalismus*, pokus nejkrajnější a nejpoctivější, jaký dosud v dramatě byl podniknut právě v této důslednosti, pocti-

1 - Tamže.

vosti, bezzájmovosti experimentálné, s jakou hodil do sázky Hauptmann svůj talent, a úspěch je jeho, řekl bych, ethická cena literární. *Florian Geyer* pokoušel se sloučiti dva prvky neslučitelné: historismus s naturalismem nebo lépe: chtěl historismus podati *chaotickou methodou sociálního umění přítomnosti*, nestylisovaně, bez toho perspektivného zředění, jaké je přirozenou imanentní vlastností dějů uplynulých a nazíraných ne přímým vněmem, ale pouhou reflexí vzpomínkovou, z paměti vymizelých a odplavených již, zetlelých ve všech měkkých, pružných a vláčných svých částech. Pokus ten se nezdařil, *nemohl* se zdařit, a *ideový symbolismus*, jehož chtěl být negací, vyšel z něho vítězně jako kladná položka. To byla pevná půda pro příští práci, to byly základy uměleckého díla ryzejšího, vyššího, stylovějšího a básničtějšího, než všechny předešlé práce Hauptmannovy, „německého pohádkového dramatu", jak je sám zove, *Utonulého zvonu.*[1]

Utonulý zvon je práce veliké šířky dechu. Zpověď a překonání básníkovo — intimní jeho historie ryze individuálná — klíč k vlastní hádance svého já — kritika současné společnosti a kultury — návrh a plán její opravy a prohloubení — realita i symbol — psychologie i alegorie v nejtěsnějším a nejdůvěrnějším spojení . . . již touto svou širou objímavou strukturou připomíná nám, že je z rodu *Faustova* nebo *Parsifalova*, že chce jimi být měřena, třeba snad nestála na jich výši.

Mistr zvonař *Jindřich* ulil zvon, dílo vroucího chtění upjatého k nejvyššímu, nejlepší, jaké vůbec dovede, pro nový kostel postavený na horách, kam posud málokdy vkročil člověk, které náleží celé skoro ještě elementárním přírodním duchům, snům a formám mnohotvaré, věčně nové, silné ve věčném obrodu rozzpívané Přírody. Ale osudné neštěstí, těžké fatum visí nad tímto dílem, jež mělo hlásat slávu Boha a svého mistra: spadne do horského jezera, když je dopravováno na místo svého určení. A za ním také nešťastný mistr sklouzne na srázu a leží polomrtev na horské louce. *Rautendelein*, „bytost elfí", jak ji

1 - *Die versunkene Glocke.* Ein deutsches Märchendrama. Berlin. S. Fischer. II. vyd. 1897.

nazývá Hauptmann, poskytne mu první pomoci i posily, napojí ho nejen nápojem, ale celou svěží krásou a důvěrnou silou své bytosti. V horečném blouznění Jindřichově slyšíme již, že stůně z nitra, že je to člověk s rozleptanou duší bezmocně bodanou a štvanou k nejvyššímu, jež mu stále uniká.

Já padnul. Já žil, padnul. Padnul zvon:
my oba, já i on. Pad' dřív jsem já,
on za mnou pak? Opáčně bylo to?
Kdo chce to znát? To nikdo nestihne.
A stihne-li to, lhostejno mi buď:
v životě bylo to — teď mrtev jsem.

A k Rautendelein:

Já zřel tě již. Kde jen? Já zápasil,
já sloužil o tebe . . . jak dlouho? Hlas tvůj
do kovu zaklíti a se zlatem
velkého svátku zasnoubiti jej:
to mistrovství mně nezdařilo se.
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
Tak ke mně skláníš se? Tož zvedni mne
svých rukou láskou s tvrdé země,
na níž jak na kříž připoutala mne
hodina! Vysvoboď mne! Vím, ty můžeš,
zde s mého čela pak . . . osvoboď mne
měkkýma rukama: to z trní pruty
opletli kolem něho. Ne korunu!
jen lásku! Lásku!

A doma na loži smrtelném, kam byl donesen farářem a vesničany, již ho hledali a našli v horách, zpovídá se ženě své *Magdě* z té vnitřní, hluboké, zjitřené rány, na niž zemře. Ona jej zabije, ne pád s hor.

Dílo jeho bylo špatné, nedokonalé, nepodařilo se mu. *Zvon jeho nezní na horách.*

Nám oběma líp bude, zemru-li.
Hleď, starý, shnilý já byl, kadlub zlý.
Já nenaříkám, mne že zvonař,
jenž líp mne nestvořil, teď zavrhne,
a za vlastním když špatným dílem mne
tak mocně do propasti uvrhnul,
mně bylo vhod. *Mé dílo špatné je:*
zvon, Magdo, který dolů upadnul,
ten nebyl pro výšky — neschopen byl,
by vrcholků ozvěnu probouzel.

A za chvíli v horečce:

V údolí zní, na horách ne!

Magda dobře praví o Jindřichovi, že „tak docela v nitru je churavý". Je to kritická hloubavost, rozpor mezi vůlí a mocí, rozvrat duše, která nestačí k tomu, kam se upřela, duše v jádře nahlodané a hamletovské. Co je mu platno, že všichni ho pokládají za mistra bohem požehnaného a vyvoleného, za velikého dárce síly a krásy, když *on cítí, že jím není.* Strašná nemohoucnost vnitřní pije mu radost z duše, která vadne jako horký písek. A kdyby i povstal z nemoci, nemůže již tvořit ani ve *starém způsobu.* Byl na horách a navždy mu zprotivěla údolí, lidé všední, mrzácký, nízký, ochuzený jich život. Jiné dílo, zvon pro jiný chrám, pro jinou církev musil by nyní lít, než byly staré. Byl na horách, blíže Slunci, vysoko nad mlhami údolí a nebude moci již nikdy na to zapomenout. I kdyby povstal z nemoci a uzdravil se, zahyne touto touhou.

— — — — — — Služba údolí
mne více neláká, netiší klid

jich již kypící krev. Co ve mně je,
když na hoře jsem stál, *chce stoupat vzhůru*
a v jasnu kráčeti nad mořem mlh
a díla tvořiti ze síly vysočin!
Poněvadž to však nemohu, chor jak jsem,
a poněvadž bych zas, kdybych i prodral
se až tam, padnout moh', chci raděj' zemřít.
Mlád musil bych být, kdybych žíti měl.
Z pohádky, zázraku horského květu . . .
z druhého květu nové plody nést.

A tento zázrak, toto ozdravění se stane. Rautendelein, milující Jindřicha, sestoupí s hor do údolí a v podobě služky vejde do jeho domu, uzdraví mistra. Milenci odejdou spolu do hor žít *nový kult, nové náboženství.* Vysoko na horách, nietzschovských horách podniká mistr obrozený, silný, rozkvetlý jako strom, „na nějž bůh Freyn se snes'", dílo nové, nesmírné, volné a silné, dílo budoucnosti.

Faráři z údolí, jenž vyhledá zbloudilce, aby jej vrátil staré církvi, vykládá svou ohromnou misi *nového kultu, kultu slunce,* jímž chce obrodit zestárlou křesťanskou ethiku soucitu, temnou ethiku sebezapření. Renesance pohanská, renesance síly, slávy, expanse života hučí a šumí jako jarní bouře v slavné zpívající polnici jeho hlasu:

Co ve mně roste, zdaru zaslouží si,
by uzrálo. Opravdu, pravím vám!
Je dílo to, jež posud nesnil jsem,
hra zvonů z kovu nejryzejšího,
ze sebe samy která, zníc, se hýbe.
Když ruku jako mušli na ucho tak
si položím a slouchám, slyším je —
zavru-li zrak, tvar tryská za tvarem
mi ryzí podoby, jen chytit ji —.
Hle, nyní *darem* co jsem přijal zde,
pln bezejmenných muk kdys *hledal* jsem,

když jste mne „mistrem“ šťastně slavili.
Já mistrem nebyl jsem, ni šťasten ne.
Teď obojí jsem: šťasten, mistr též!

A na otázky farářovy, pro kterou církev, který chrám, na čí objednávku pracuje toto dílo, maluje velikou visi své nové říše, renesance slunce, života, síly, lásky.

Kdo mi mé dílo zaplatí? Což chcete
obšťastnit štěstí, odměnit odměnu?
Jmenujte třeba zvonů hrou mé dílo,
když tak jsem nazval je. Pak takové však
žádného chrámu neobjala posud
zvonice, takové moci zvukové,
prasíle rovné hromu jarního,
jenž v řevu vřelém nad pastvisky hřmí;
a tedy: bouřících trub hlaholem
přehlušiž, umlč všechněch chrámů zvony
a hlásej, v jásotu se překocujíc,
do světa světla nové zrození.

Mateřské Slunce! tvé a moje děti
tvých prsou mlékem k vzrůstu kojené —
též tedy toto, z hnědé střídy zlákané
odvěkým proudem deště živně vřelého:
budoucně ony všechen jásot plesný
k tvé čisté metat budou dráze na nebi.
Posléze, zem jak v šedi rozstřenou,
jež měkká, zelená se rozvíjí,
též mě zažehlos k rozkoši obětní.
Vším obětuju tobě, co teď jsem! —
Ó světlý dni, kdy po prvé ze síní
mramorových chrámu mého květného
hrom k probuzení zavolá — kdy z mraku,

jenž celou zimu duse tísnil nás,
klenotů liják šumět bude v dol,
je ztuhlých rukou chytí tisíce
a prožehnuti ihned kouzlem jich
bohatství domů do chat odnesou,
tam však hedvábné chopí korouhve,
jež na ně čekají — jak dávno již?! —
a Slunce poutníci ku hodu potáhnou.

Ó faráři, ten hod! Vy znáte podobenství
o synu ztraceném —: to Slunce, máť,
připraví teď jej dětem zbloudilým.
Ztopeni šumně v praporech hedvábných,
tak táhnou davy mému ke chrámu.
Teď zazní zázračná hra zvonů mých
v láskání tónů žárně přesladkých,
že každou hruď rozvzlyká rozkoš bolestná:
to píseň zapadlá je, ztracená,
domova píseň, dětské lásky též,
vážená z bájných studní hlubiny,
každému známá, neslýchaná přec.
Jak začne, v hlodu teskná, důvěrně,
hned slavičí bol, smích hned hrdliček —
tu pukne ihned v každé hrudi led
a nenávist a hněv a muka, bol
na slzy horké, horké roztají.

Pak všichni však ke kříži stoupneme
a v slzách ještě jásat budem výš,
když posléz, silou Slunce vykoupen,
mrtvými údy pohne Spasitel
a v záři, smíchu, ve mládí věčném
jak jinoch do máje sem sestoupí.

Ale tento velikolepý sen nestane se nikdy realitou. Nadlidské dílo, které v staré opuštěné sklárně pokouší se ulíti za pomoci šesti trpaslíků (počátek čtvrtého aktu), kteří alegorisují patrně jednotlivé prvky tvůrčího procesu, nebude zpívat nikdy na věži nového chrámu. Má to dvě hlavní příčiny. První: mistr Jindřich *ani teď* nepřekonal vnitřní svou skepsi, stůně stále nevírou v sebe. Nejvíce bojí se čtvrtého trpaslíka, „jenž s nejostřejší pozorností, nepohnutě, k práci přihlíží", a který otráví svými námitkami šeptanými Jindřichovi do ucha jeho radost z díla, takže je začne znova předělávat. Jaký div, že pak pátý, sebekázeň a poctivost umělecká, který stojí připraven s kyjem rozbít, co posud stvořeno, v zuření zničí práci, a Jindřich bezmocně jen k tomu přihlíží skřípaje zuby? Zoufání nad každou lidskou prací zmocňuje se Jindřicha, hluboký nihilismus fatalistické marnosti:

Jde v purpur haleno spát Slunce
do hlubin . . . samy nechá zde pak nás,
již světlu zvyklí, slaboši ztrnulí,
se zcela zchudlí noci vzdáváme,
neb zjitra vladaři — žebráci večer
jen jsme, a hadry kryjí spánek náš.

Druhá příčina nezdaru Jindřichova nesouvisí pojmově s první, je daleko *ideovější*, je sepjata *daleko intimněji* s filosofickým problémem renesance radosti a lásky, o níž sní a k níž pracuje mistr Jindřich. Je to *minulost Jindřichova, vina jeho*, která, nesmířená, prodere se z hlubin na povrch, rozhlodá hráze nového světa, vzkřikne z hlubin jezera zoufalým stonem mrtvého zvonu. Jindřich opustil ženu a dvě děti, aby mohl žíti nový život s Rautendelein na horách. Ale minulost tuto nemůže usmířit. Ví to hned, jakmile mu to farář připamatuje, již ve třetím aktě:

Ty slzy, kdybych je mohl usušit —
jak rád bych učinil! nelze však.
Ve strasti hloubaje já cítím docela:

teď zmírnit to, mi není dáno.
Jenž láska celý jsem, obnoven v ní
jí[1] nesmím z bohatství své plnosti
naplnit pohár suchý, *jí* víno mé
na ocet zkysne, hořkou žluč a jed.
Kdo spáry sokolí za prsty má,
což ten má hladit děcka vlhkou tvář?
Zde pomoz Bůh!

Zde jsme u ústředního zklenutí celé dramatické stavby *Utopeného zvonu. Nová říše, náboženství síly a radosti, smí ono jeti vítězným svým vozem přes zlomený život třetího, přes poražený život minulý? Přes slabé lidi starého světa?*

V *Potopeném zvonu* opakuje již Hauptmann tuto otázku. V *Osamělých duších*, jak jsme viděli, položil ji po prvé. Osamělé duše i Potopený zvon jsou právě touto otázkou nejhlubšími a nejživějšími díly *přítomnosti:* formují ji, bolest její scezují a slívají, touhu po nové říši zpívají a pochyby, úzkosti a stíny minulosti, její nepřekonané okovy a připjatou tíhu v symbolické hrůze si uvědomují. Ukázal jsem nedávno v těchto listech u příležitosti referátu o *Maeterlinckově* dramatu *Aglavéna a Selysetta*,[2] jak i tato hra souvisí s dramaty Hauptmannovými a jak všecky — v širší vlně rytmu myšlenkového — jsou vůbec příznačny naší době, jejíž nejtajnější a nejvroucnější bolesti, nejtišší a nejvniternější naděje zpívají v teskně slavném echu hlubokých propastí . . .

Minulost se tedy přihlásí. Vina o půlnoci, kdy slunce je hluboko pod zemí, přijde a suchýma rukama bije a opírá se o zavřené dvéře. Štěstí Jindřichovo stálo život ženy jeho Magdy. Jeho věž slávy a štěstí je vystavěna na skále, na základech jiného života a štěstí utraceného. A v strašné noci, v osudné noci slabosti, pochyb a sporů o *novém* zazní *utopený zvon minulosti a viny*, základy nového chrámu se otřesou, a všecko padá ne vnějším útokem, ale trhá se z nitra . . .

1 - Ženě svojí, *Magdě.*
2 - [Srv. zde str. 382—399.]

Tak také Jindřich odrazil snadno útok vzbouřeného lidu, jenž žene útokem na jeho dílnu v horách, ale klesá pod zvuky rozzpívaného starého mrtvého zvonu, jež slyší *jen on*, pod srdcervoucím pohřebním hlaholem jeho, jímž bije na poplach ve chvíli, kdy nešťastná Magda našla u něho v jezeře klid. Strašná vise svědomí se mu zjeví: v košilce zjeví se mu jeho děti a nesou ve džbánku těžké slzy utonulé matky.

A mistr zavrhne hory, budoucnost, veliké dílo, lásku svou, Rautendelein, Slunce ... všecko ... všecko ... a sestupuje do údolí.

Nezbývá mu pak nic již než zemřít. Rautendelein provdala se za prvního nápadníka svého, žabího krále Nickelmanna a sestoupila, ona dítě ohně, vzduchu a slunce, do vody, do tmy, mezi mloky a ještěry. A Jindřich vrací se na hory, poněvadž lidé údolí ho již nechtějí znát, neodpustí mu nikdy a hlavní: nepochopí a neporozumějí mu nikdy. A on také v údolích nemůže již žít ... on, který se zasnoubil Slunci. Ale ani na horách nedovede již dýchat a stoupat vzhůru. Kdo klesnul s nich jednou, nikdy již je nezleze. Z vnitra rozleptán, vlastní slabostí rozhlodán může jen zemřít před východem toho Slunce, jehož knězem chtěl být.

A vina Jindřichova? Vlastní ethická perspektiva dramatu? Zde jsme v pološeru. Autor neformoval jednotně. Jindřich sám vidí svou vinu ve své slabosti, polovičatosti, zradě nové říše, nového ideového světa. Také Wittichen: „Tys byl přímý kmen, silný, však *ne silný dost*. Byls povolán, však vyvolený pouze nebyl jsi."

Ale *celá stavba* dramatu, konstrukce jeho, ukazuje k vině Jindřichově, k minulosti, která nebyla usmířena a která pohltila a zahubila přítomnost a budoucnost.

Opakuju, v „Utonulém zvonu" v tomto směru je šero a nejasno jako v posledním aktě samém — opravdu před zoří. Padá na obě strany, severní a jižní, je stavěn s jistou fatalistickou obojetností a neutrálností.

Jak slabé je i mravní vítězství Jindřichovo! Farář, učitel, všecky ty stvůry starého světa, všichni ti mloci údolí podrželi de facto pravdu. Jindřich zahynul; stalo se, co mu předpovídali. A idea jeho? Zvítězí? Místo odpovědi dává Hauptmann rozsvítiti se nad scénou ranním

červánkům. „Slunce ... Slunce přichází! — Noc je dlouhá." To jsou poslední slova mroucího Jindry. Je to vítězství? A nové slunce, nový den ... není to zase jen kulisa nové zoufalé tragedie bezmocnosti a slabosti lidské, jako byla ta, jež teď se skončila? ...

Mnoho hovořívá se nyní o problému Renesance. Sní se o překonání prý puritánského středověku, bolesti, tmy, sentimentality, svědomí. Jasná, světlá, klidná duše Hellady znova se hledá. Figury Renesance italské, nad zlem i dobrem povýšené, tyrani s nervovýma rukama umělců se studují. O silné, zdravé a šťastné periodě života se blouzní.

Všecko to je nejčastěji až úžasně mělké. Jsou umělci a kritikové, kteří myslí, že lidstvo se uzdraví, předpíše-li se mu řecký pohár vína ověnčený růžemi, a kteří proto píší básně a dramata, kde na každé straně je nějaké titánské „Évoe". Rozumí se samo sebou, že takové „slunné" umění líbí se výtečně mládeži i veselejším starcům, a že domy divadelní bývají vyprodány, jak bylo na př. při *Atheňance* mladého Vídeňana, pana *Leona Ebermanna*,[1] kterou uvádím jako typ tohoto také-renesančního genru, který chce slunce vyrábět ve velkém a lacino, příliš lacino je prodávat. Zapomíná se, že duše dnešního člověka je daleko složitější a jemnější než duše Řeka klasického, že celé nové řady vztahů vnitřních i vnějších, nové city, dojmy, pomysly, ideje vznikly v duši naší, kterých Řekové neznali, a že z nich právě je ustavena, jimi právě je charakterisována sensitivná a bolestná Psycha moderní.

Jak *prohloubit* se musí Renesance, má-li míti vůbec smyslu, jaký hluboký problém *vnitřní* a *nejvnitřnější* to je, jaký *problém svědomí*, jak úzkostný a tajemný, ukazují ty opravdu renesanční stylem, uměním psychickým i thematem — ty opravdu vniterné a k smrti teskné a slavné práce, pravé práce doby přechodné, pravé brevíře moderní, Hauptmannovy *Osamělé duše* a *Potopený zvon*. —

— *Postscriptum*. V tomto stručném přehledu moderního dramatu německého, kde mi šlo hlavně o vysledování *genetických vztahů stylových a ideových*, kromě nejedné jistě cenné práce, jíž neznám, vy-

1 - Stuttgart, Cotta, 1896.

pustil jsem drama, na něž kdybych alespoň zcela stručně neukázal, by mne trochu bolelo. Míním drama předního moderního lyrika německého *Richarda Dehmela Der Mitmensch*,[1] přes některé baroknosti a jinde tradicionality nepopíratelně silných linií charakterových a zvláštního básnického náladového kouzla. Ideově specificky na něm zajímá hluboký obrat, jakým *duše dekadentní*, vyloučená z říše tvoření, chorobný parasit, pasivný resignovanec (Ernest Wächter) dovede se v čas potřeby *obětovat* za bratra Petra, tvořícího množitele života. Dekadent, který se obětuje — není to heroismus, není to hledání cest k němu, touha po něm? Není tu tak již dekadence překonána ve svém pojmovém jádře?

1 - Berlín 1896. Schuster & Loeffler.

Pohled na novou českou literaturu

Vytknouti karakteristický moment dnešního našeho literárního hnutí, označiti jeho posici, jest velmi těžké a nepohodlné. Těžké, neboť myslím, že jsme ještě v plném varu a že nás teprve čekají velké procesy přerodné; dosud máme jenom řadu pokusů buď problematických nebo nevykrystalisovaných. Nepohodlné proto, že nechci jen slepě přijímati programy a aspirace, nýbrž chtěl bych je též kritisovati — ale tím vzniká z článku, určeného pro informaci ciziny, bezděky kritická studie, a co nejhoršího, neúplná studie, poněvadž úplná motivace soudů je nemožná u přehledného článku a v jeho prostorovém omezení. A posléze: neplastičnost pro cizince, a doma odium, že se přenášejí na cizí, nekompetentní forum spory, které se mají řešiti doma; že se zneužívá pohostinství v cizině k osobní politice literární. Chci se všemožně vytknouti těmto výtkám; proto budu pracovati popisně, t. j. uvedu formace, směry a zjevy literární pokud možno plasticky, bez kritických digresí, kterých nemůže cizina kontrolovati.

Dnešní naši literaturu, jako snad každou evropskou, prostupuje spor mezi dvěma světy, mezi starým a mladým. Jako všude jinde, byl i u nás podnětem k tomuto rozdvojení problém literární, dosti nejasně formulovaný, známý pod jménem realismu a naturalismu. Je známo, že se od let sedmdesátých a osmdesátých pod vůdcovstvím Bleibtreue, Conrada, Arna Holze, Schlafa, Hauptmanna bojuje v Německu za umění, které by bylo bližší životu modernímu, t. j. životu mnohem širšímu a komplikovanějšímu, než je život minulých dob, nebo deklamační, neživotný, prázdný pathos t. zv. idealismu.

Německo předešla Francie (Flaubert, bratři Goncourtové, Zola) a snad ještě více nordická literatura, hlavně dánská a norská (Ibsen, Brandes, Kielland, Garborg, Jacobsen a j.). Snahy ty, známé pod jménem směru realistického nebo naturalistického, jsou velmi různé a smíšené. Mezi jejich zástupci a propagátory jsou čistí umělci, praví pasivní impresionisté, lidé, kterým šlo o určité problémy slohu, básnický výraz, a kresbu psychologickou nebo kteří chtěli zjednati umění nový podklad, nepřístupný a dosud unikající, experimentovati novými individuálními methodami pozorování, cítění a vyjadřování. Druzí zase měli na mysli tendence ideové, reformu života, společnosti a myšlení, zkrátka nový názor na život, opřený o novou kulturu. Tak na př. žádali někteří od umění, aby bylo odleskem nové kultury, podmíněné převratem vědeckým, průmyslovým, demokraticko-positivistickým — druzí zase, aby umění samo pomáhalo k reformě této kultury, aby bylo v sociálním rozvoji motorem, a to ve smyslu širší a lidštější kultury socialistické. Krátce: obrovský chaos, nejprotivnější směry a proudy nacházíme v hnutí t. zv. realistickém v druhé polovici našeho století ve střední Evropě.

Toto hnutí dlouho se nedotýkalo naší literatury. Mnoho je toho příčin, a mezi nimi jedna čistě literární: že totiž v naší literatuře měla poesie převahu nad prózou, že práce, které šly za cílem po výtce uměleckým, byly básně, zatím co větší část krásné prózy: novela, román, povídka, měly tendence zřejmě příležitostné: chtěly šířiti v lidu národní uvědomění. (Sem patří většina prací Beneše-Třebízského, Jiráska, Vlčka a j.) Jediná škola nebo lépe směr, který v letech sedmdesátých a osmdesátých sledoval umělecký cíl *(l'art pour l'art)*, byl kruh Lumírovců, sdružení literátů, seskupených okolo časopisu „Lumíru". A ani o nich nedá se to říci absolutně, vyjma o Jaroslavu Vrchlickém. Tento kruh Lumírovců skládal se většinou z básníků, třebas někteří psali i prózou, jako Julius Zeyer. Karakter tohoto kruhu — proti současnému směru evropskému — byl nepochybně opožděný: opožďoval se za tehdejším evropským proudem o dobrých deset let. Romantika, hlavně francouzská, méně anglická, ještě méně německá, Viktor Hugo a Theofil Gautier a později parnasisté s Lecontem de Lisle v čele, novoidealism a exotický diletantismus (s Juliem Zeyerem), hle, to byly idoly, jimž se klaněli v „Lumíru". Je pravda, objevovaly se tam také jiné tóny, ale ty neudávaly směru a hlavně: nebyly s to (kromě Nerudy) vytvořiti umělecký karakter a program.

V poesii, hlavně v lyrice, představoval „Lumír" relativní pokrok v české literatuře, avšak v próze, povídce, románu a dramatě (kromě jediného Zeyera, ke kterému se připojují nejmocnější moderní směry) vytvořil málo co umělecky typického a cenného. Celá práce čekala na nejmladší generaci; a ta se projevila v letech osmdesátých a devadesátých.

Vědomí, že naše literatura je ve svém rozvoji pozadu za cizími literaturami, objevuje se nejprve v kritice koncem let osmdesátých a na počátku devadesátých. První, kteří to vyjádřili s bojovnou otevřeností, byl zemřelý *H. G. Schauer*, který porovnával naši literaturu s cizími hlavně po stránce ideové, filosofické, sociální, a *Vilém Mrštík*, kterému připadlo ukázati to po stránce umělecké, po stránce výrazové, formové, slohové. Oběma byl znám vysoký stupeň cizích literatur, oba těžce nesli prázdný schematismus, pseudoidealismus i abstraktní šablonu domácí prózy a domácího dramatu.

Schauer, který se první pokusil formulovat problém českého národa ve světovém organismu, řešil jej s počátku skoro úplně negativně, ale později docházel k řešením positivnějším a positivnějším: žádal od literatury národnost a sociálnost, důsledně umělecké řešení psychologické a teleologicky národní. Chtěl se přiblížiti plnosti a barevnosti společenského života, aby jej spisovatel nejen podal a načrtl v celé šíři, nýbrž aby jej také množil a násobil ve smyslu sociální spravedlnosti. Úzké stanovisko frázovitého patriotismu a národního fetišismu na jedné, pouhopouze uměleckého cíle a exotického diletantismu a l'art pour l'artismu na druhé straně, jest zde již zřetelně překonáno.

Schauer je v úplně zřejmém spojení s obsáhlou skupinou českých spisovatelů, hlavně vědeckých, která se sdružila kolem prof. *Gebauera a Masaryka* v boji proti t. zv. rukopisům královédvorskému a zeleno-

horskému. Jenom působením zvláštních abnormálních poměrů českých, působením předrážděného šovinismu, uměle udržovaného a do krajnosti rozdmýchávaného, mohlo se státi, že otázka ryze odborná, filologická, jsou-li rukopisy pravé nebo padělané, stala se otázkou kulturní a filosofickou a východiskem veškerého nového reformního ideového snažení českého. Boj ryze vědecký byl zavlečen českou žurnalistikou, hlavně „Národními listy" na nekompetentní forum široké zpolitisované veřejnosti; laikové bez všeliké vědecké přípravy hlasovali o pravosti rukopisů, víra v ně stala se národním dogmatem, zatím co protivníky stihalo anathema národní zrady.

Takovým způsobem došlo k tomu, že bylo třeba formulovati a řešiti principiální a nejprimitivnější otázky národní ethiky. Samozřejmě musilo se přikročiti k revisi celé řady pathologických okolností a zjevů, jež umožnily takový národní fetišismus. Po prvé střetla se tu v tomto vyhrocení neobyčejně ostře absolutní láska k pravdě a individuální svoboda bádání a zevnější autorita romantické tradice a slepého historismu. Všechny problémy filosofické, sociologické a ethické, které vynesla na bílý den tato lítá seč, byly zůstaveny Masarykovi. Prof. Masarykovi byly rukopisné boje východiskem k revisi celé řady filosofických, politických a ethických problémů českých. Je to jeho zásluha, že formuloval českou otázku, problém malého národa ve velké soutěži světové, že konstruoval typ český historicky jako per eminentiam ethický (humanitní), že proti historickému empirismu a eklekticismu postavil realismus jako princip života zušlechtěného a rozšířeného na celý národ, tedy v první řadě na jeho vyděděnce, na všechny nejnižší třídy národní.

Je rozhodně Masarykovou zásluhou, že ukázal mladým lidem neobyčejně intensivně cenu života, že je vyvedl ze slepého a jednostranného tradicionalismu a historismu, že první formuloval s hloubkou dosud neznámou ideje a principy nového obrodného snažení, právo na život i povinnosti k němu.

Tím staví se již doprostřed krásné literatury, pokud chce býti složkou sociální a nechce se omezovati na pouhý exotism a diletantism.

Směr realistický, pokud je přinucen bojovati a hájiti se v žurnalistice, seskupil se okolo „Času" (redaktor Dr. Herben), kterému stálo dost blízko na počátku několik literátů, prozaiků českých, kteří usilovali o umělecký realismus.

Byli to nejprve Ignát Herrmann a M. A. Šimáček. Herrmann je dnes velmi populární u obecenstva, jež v něm miluje specialistu a lokálního genristu katexochén pražského, ale dnešní mladí spisovatelé-umělci nevidí v něm umělce a uměleckého realistu, jak se na něj jeden čas nazíralo, kdy byl prohlašován za nástupce Nerudova. Šimáček, také spisovatel oblíbený ve veřejnosti, napsal řadu větších románů, v nichž je nepochybný vliv Zolův a také některých ruských autorů. Jeho práce jsou pečlivě propracované, milieu (většinou cukrovary) obšírně a svědomitě vypsáno, v psychologii je všechno normálně a odůvodněně motivováno, dílo je rozumně rozvrženo a často protkáno humánní tendencí. Prosté bolesti i radosti lidí venkovských popisuje K. V. Rais, dnes v selské povídce dědic Světlé, která opravdu dávala svým osobám nepokojnější cituplný život a tempo a ráda ozařovala své osoby bouřnou poesií a romaneskním kouzlem. Raisovi zajišťuje sympatie u obecenstva už sám předmět jeho kreseb, venkovský lid, a mírný, deskriptivní, střízlivý způsob jeho vypravování.

Všichni tři uvedení autoři starali se více o veřejnost, než se mučili uměleckými problémy.

Umělci v pravém slova smyslu v mladé české próze je nejprve dvojice: *F. X. Svoboda* a *V. Mrštík*. První je úplně zaměstnán komplikovanými procesy psychologickými a kolektivními a podává je zvláštním slohem, který často působí dojmem zdrhnutého peří. Druhý je ohnivý a živý kolorista slov, básník velikých obrysů, který oživuje hmotu a ji poetisuje. Jeho „Santa Lucia", v níž kreslí studenta, který je přilákán do centra národního života, Prahy, a zde hyne hladem, je dílo mocného tragického dojmu a také deskriptivní poesií jediné svého druhu. *Šlejhar* je chmurný pěvec utrpení a žalů, pro které nalezl zvláště ostré přízvuky, bolů, rozlitých po celém světě, od nejnižších bytostí živočišných až po člověka; v tom směru pěvec kosmický a jinak blízký naturalismu svou temnou brutálností

a ethickému mysticismu svými závěry — a v lecčems podobný Dostojevskému, nehledě ovšem k umělecké výši a šíři.

Jemnocitná básnířka v próze, básnířka rozčarovaných a nesplněných tužeb, jež trpí rozlomem ilusí a reálnosti bolestněji než jiní, a proto par excellence malířka dnešní ženy přechodné, která se emancipuje a odlučuje od starých zvyků, ale nemá kam se přidružiti, básnířka nového druhu psychologického, doposud nenakresleného je *Růžena Svobodová.*

Jan Laichter ve svých široce rozložených románech, „Éra Sychrova" a „Za pravdou", kreslí společnost v jejích nesrovnalostech a analysuje ji příliš trpělivým, reflexivním způsobem.

Jan Herben je svěží malíř slováckých obrázků s bohatým materiálem ethnografickým. [Jeho] román „Do třetího i čtvrtého pokolení" je široký obraz selských poměrů slováckých, v němž má stránka historická a ethnografická skoro převahu nad uměleckou.

Moravan *Merhaut* podal řadu novel a povídek lokálního zabarvení, které ukazují bystré oko.

Z nejmladší generace, jež se odvrací od realismu, přikloňujíc se k lyrice duševních záchvěvů a paradoxních, do krajnosti vyhrocených stavů duševních, a je seskupena většinou okolo „Moderní revue", připomínám: již zemřelou *Louisu Zikovou,* která ve „Spodních proudech" sestupuje do instinktivního a podvědomého života, *Karla Kamínka* („Dies irae") a *Jiřího Karáska,* který v „Melancholickém princi" kreslí moderního dekadenta na trůně.

V dramatě je předchůdcem moderního směru realistického zvěčnělý *Ladislav Stroupežnický,* autor velmi zajímavý. Vystřízlivěl z romantismu trpícího srdce a přiklonil se k malému, ohraničenému genru, nejprve historickému, později selskému, v němž stvořil „Furianty", první to signál realismu na české scéně. Za hlubším cílem jde „Vojtěch Žák, výtečník", ohnivý ideový pamflet na liberalisticky mlhavé opojení. Problémem realismu a idealismu zabývá se jeho poslední drama „Na valdštýnské šachtě", při své samostatnosti dosti blízké Ibsenovým ideologickým dramatům.

F. X. Svoboda vytvořil svým dílem „Rozklad" sociální hru experimentální, širokého rozhledu, v níž demonstroval dramatický proces rozkladu rodiny, zaviněný zasažením cizích bytostí a cizího okolí. Problémem konservatismu a liberalismu zabývají se i ostatní jeho dramatické práce, také poslední jeho komedie „Dědečku", kde jej řeší básnickým humorem.

M. A. Šimáček v dramatě „Jiný vzduch" je demonstrátorem morální přeměny, způsobené v duši, která už už klesá, vlivem světlejšího milieu, jehož představitelem je šlechetný a bohatý bratranec, který přichází do rodiny hostem.

Velikého úspěchu u kritiky a obecenstva došel mladý autor, nováček, *Jaroslav Hilbert* dramatem „Vina", velmi svěže a graciosně napsaným, a vedle toho důsledně rozvitou tragikou oklamané dívky, která má neobyčejně sensitivní duši.

Jaroslav Kvapil kresbou velkoměstského světa a jeho vztahů k umění („Bludička") a *Jan Ladecký* kresbami ze života šlechtického, jeho sluhů a úředníků, doznali pěkných úspěchů v Národním divadle.

Hlavním působištěm mladých je *lyrika.* Tu se nejvíce utkávají mladí se starými. Zde nejprve prorazili dekadenti a symbolismus, vesměs snahy o umění jemnocitnější, sensitivnější, nervosnější a psychičtější, než jest bohatý a jinak silný kolorismus a rétorismus *Vrchlického.*

V lecčems vnitřní básnickou methodou svého umění pravým antipodem Vrchlického je nejreliefnější a nejtypičtější zjev moderního básníka českého, *J. S. Machar.* Nejkonsekventnější kritika české veřejnosti a sebe samého, analysa, prováděná s heroickou soběstačností, vášnivá touha po pravdě, vroucí potřeba jistoty byť i nejslabší, nejmenší, to jsou motory této poesie, která připomíná Ibsenovu definici: Býti básníkem — toť konati soud nad sebou samým. A vedle toho zase noty tiché, toužebné a přitlumené, těžká touha po životě a věcech, hořkost i vážnost vedle expanse vášně, i zoufalost ze ztraceného života, a všude hořká nenávist, tvořivější a plodnější než neutrální láska. A tahy ty rostou a krystalisují se v poslední knize, jež jako zralý plod přináší, co ostatní knihy slibovaly: heroismus života, pojatého jako materie krásy a boje — Renesance.

Realistickým miniaturistou, básníkem jemných citů byl *A. Sova.*

Ale poslední knihou „Vybouřené smutky" změnil se také v básníka ideového symbolismu, pěvce síly a vzpoury, společenského visionáře velké obrazné kondensace. Sova je už na přechodu ke skupině básníků, jak se jim říká, dekadentní, básníků, sdružených okolo „Moderní revue", kteří jsou oddáni i impresionistickému pojetí křehkých a melancholických disposicí i vyvolávání extatických visí, básníků vzpurných invektiv individualismu, anarchie, aristokratismu.

Jiří Karásek, také kritik a propagátor svých idejí, je básníkem prokletí sexuálného; *Bohumil Knösl* pěvec horké krve a touhy; *Karel Hlaváček* umělec křehkých evokací barvy a slohu. *Stanislav K. Neumann* stojí stranou jako básník anarchismu a aristokratismu renesančního a intelektuálního člověka. V této skupině jsou cizí vlivy nejzřejmější: Stirner, Nietzsche z filosofů, z básníků Baudelaire, Verlaine, Huysmans, Péladan, Przybyszewski, Hansson působí mnohdy přímo hmatatelně na autory tohoto rázu.

Za předchůdce této sensitivní, rozdrážděné a bizarní struny pokládají *Jaroslava Kvapila* („Padající hvězdy", „Růžový keř") a *Jaromíra Boreckého* („Rosa mystica"), třebas tu tyto tóny zvučí ještě přitlumeně a jsou ještě vázány na starou tradici a fakturu verše lumírovského a není mezi nimi a mladšími přímé descendence, naopak: tito objevují své sujety na svůj vrub nebo velmi často pod vedením cizím.

Úplně stranou stojí osamocen *Otokar Březina*, dříve bližší „Moderní revui", nyní „Novému životu", orgánu mladého směru katolického, t. zv. „Katolické Moderny", seskupené okolo P. Sigismunda Boušky, essayisty a básníka, Dostála-Lutinova, kritika F. S. Holečka a j., kteří usilují o moderní umění slovesné v souhlase s katolickým názorem na svět.

Otokar Březina je básník mohutné rozkřídlené inspirace a vysoké, čistě spiritualistické koncepce života, symbolik dikcí i slohem, mystický visionář pojmů a představ metafysických, jemuž je nejmilejší formou kosmický hymnus. Tu klade perspektivu na perspektivu, tu buduje i staví! Čtěte jeho verše, a působí to na vás, jako byste kráčeli mezi oblaky, které se každou chvíli otvírají v nové a nové průzory a vise, jež ti zpřítomňují daleké horizonty a předjímají v předtuchách osudy člověka i kosmu.

V epické poesii, která i u nás stále více ustupuje próze, vzpomínáme *Fr. Táborského* („Stará komedie" je moderní román sociální veršem, vedený snahou podati i kritickou bilanci nynějšího prázdného života českého), *J. S. Machara* („Magdalena", román ve verších, který řeší společenské thema rehabilitace prostitutky ironickou negací, vyvolanou farizejskou společností, jež je zde vykreslena v celé řadě typů), *F. X. Svobodu*, který pracuje více starou komposicí epickou a širokou deskriptivní methodou, a *Gustava Jaroše*, který vedle sbírky črt a obrazů v próze „Publikáni a hříšníci" vytiskl povídku ve verších „Slávu" (nazývá ji literární burleskou), v níž zachycuje slohem archaisticky zabarveným kolorit doby obrozenské a s realistickou otevřeností strhuje s ní nimbus, který tuto dobu až posud sentimentálně idealisoval.

Literárně-historický a kritický směr se v poslední době velmi povznáší. Nejprve kritika, jak jsme už ukázali na Mrštíkovi a Schauerovi, k nimž dodáme jména: *F. V. Krejčího*, který se od sociálního a tendenčního stanoviska odchyluje občas k uměleckému eklekticismu, *Gustava Jaroše*, kritika „Času", protivníka dekadentů a symbolismu se zřejmou snahou o umění sociální, zdravé, užitkové, *Jindřicha Vodáka*, který se obírá nejraději myšlenkovým a ethickým obsahem díla uměleckého, z nejmladších *Kirilova* a j. — Tak kritika vlastně už prorazila cestu a utvořila nový směr.

S realismem je zřejmě ve vztahu rozkvět *bádání literárně historického*. O Masarykově vlivu jsme se už zmínili. Jeden z realistů, *Jaroslav Vlček*, methodou literárně analytickou, hlavně tainovskou, staví budovu literární historie české. Pole, na němž vládli donedávna výlučně filologové, prohlubuje se i po stránce sociologické, filosofické a estetické. *Leander Čech* už dříve pracoval sloučenými moderními methodami: Tainovou a Hennequinovou, které doplňuje a kombinuje po svém (monografie „Karolina Světlá").

Vobornik pokusil se důkladně vyložiti a vyzkoumati talent Vrchlického a Zeyerův. Svědomité a pečlivé práce *Jakubcovy* jsou také prováděny s hlediska literárně-srovnávacího a methodou moderní.

Vilém Mrštík: Pohádka máje

Idyla jara a lásky. A to celkem tradičnější a věrnější starým poetikám, než by se bylo dalo čekat od autora, jenž byl pokládán dosud za literárního revolucionáře.

Ríša, právník v druhém roce, student již velmi sešlý a alkoholu a nočním potulkám jako nemoci oddaný, zachrání se v nejvyšší čas z Prahy na venek do krásné krajiny moravské, pozná tam Helenku, šestnáctiletou dceru revírníka, miluje ji svým způsobem hravě povrchním, ale přece podléhá prý (to již jen v hypothesi a referátě autorově, demonstrováno to není) jejímu žensky hlubokému kouzlu, dá se upoutat opravdověji, a všecko končí perspektivou na doktorát, sňatek a děti.

To je celá struktura dějová a bohužel i psychologická *Pohádky máje*. Nevadí mi nepatrný děj — nežádal bych si ani jiného — ale vadí mi způsob, jakým je zpracován, stavba a složení figur, jež jej nesou.

Modernisovat idylu — tento arkadicko barokní genre — ne, to by nebyla špatná myšlenka, ale musila by se opravdu *modernisovat*. A tu jsem u puntíku, kterého jsem se dotknul nahoře. *Pohádka máje* je idyla opravdu velice tradiční. Ta láska, ty duše, ty city — to nemá daleko k rokokové povrchnosti a k té zvláštní směsi sentimentality a smyslnosti, která charakterisuje tuto dobu.

Zmínil jsem se o tom již v referátě o *Bavlnkových ženách* (Liter. listy, 1897, č. 16),[1] jakým konvenčním psychologickým aparátem je traktována *Pohádka máje*, jak dnešní kulturní stadium lásky je jiné, než bývalo jindy, jak dnešní láska je daleka té laškovné povrchnosti

1 - [Viz zde str. 450—460.]

a hravé plochosti rokokové, jak je bolestnější, nervovější, rozrušenější, jakými složitými jinými idejemi a city je podložená a s nimi smíšená. Ale po této hlubší a jemnější lásce, jak nám ji ukazují nejlepší básníci soudobí, všichni hlubší analytikové dnešní duše, není v *Pohádce* skoro ani stopy.

Vezměte si Ríšu. Jaký nevyslovený, nevykrystalisovaný, nejasný, blátivý člověk! To je zcela prostý, necharakteristický, hloupý a jalový ničema. V Praze pije, miluje se s děvčaty, krade, firmy přendavá, vozíky odvléká s jich stanovišť — ano, a to je všecko, víc již nic. Nevadilo by mi nic, kdyby něco *vedle toho* ještě dělal, kdyby v něm něco *mimo to* a *nad to* bylo, nějaký zájem, nějaká snaha. Je dost lidí, kteří to všecko dělají a které to ještě necharakterisuje, poněvadž pod tímto špinavým obalem se v nich něco hýbe, zvedá, úpí, sténá, dere na povrch — poněvadž při tom trpí a sebou při tom opovrhují — poněvadž co nejdříve prohlédnou celou hloupost a nesmyslnost takového života. A co Ríša? Nic. Duševní činnost jeho. Co čte? myslí? Nic a o ničem. Autor napovídá, že píše verše — ale v redakci prý mu je netisknou, poněvadž ubohý Ríša nemá ponětí o metrice . . . Jaký je to zase falešný, skřípavý detail! A pak prý hodí poesií po tomto nezdaru. Jak zase falešné! Předně nechápu vzdělaného člověka (absolvovaného gymnasistu), který by neznal, mohl neznat principy básnické formy a mohl by (předpokládaje kus inspirace, již patrně Ríša má) napsat báseň tak formálně absurdní, jak předpokládá p. Mrštík. A po druhé: jaký to může být člověk, jemuž dovede rozhovor s redaktorem znechutit verše? Byly mu pak vůbec vnitřní potřebou? A když byly, dá se pak myslit něco podobného, jako tu? A ještě jeden zajímavý detail: Tento básník luští v kavárně koníčky a šarády na obálkách časopisů . . .

A to má být patrně, jak se nám řeklo, zvláštní český nebo snad docela slovanský typ, tento Ríša — typ člověka příliš širokého a zmateného a nerozhodného vnitřním přeplněním a překypěním? Tento dětinský hlupáček, tento malicherný blatošlap, tento člověk žijící čistě animálně? Toho lze přirovnat se „širokými náturami" ruskými, jak je malovali Turgeněv nebo Dostojevský?

Nevidím v Ríšovi nic charakteristicky českého a vůbec nic charakteristického. Cítím, jak ho autor nedovedl charakterisovat, jak je to rozlámané všecko, nespojené, jak se mu to vysmeká z ruky. Stránka roste za stránkou, ale po charakteristické určitosti a reliefnosti ani stopy. Samá vnější aventura, samý vnější detail, všelijaké disgrese a mezi nimi i duchaplnické rezonování autora s čtenářem a polemická špička moderní kritice — ale duše, duše nikde a nikde. Ríša je docela necharakteristický, necharakterisovaný, čpí zrovna blátem neformovaným a nezpracovaným umělecky.

Helenka je šestnáctiletá, svěží, bujná a živá dívka a stojí výše než Ríša a je opravdu také lépe malována, hravé přemety a rozmary, tíseň a žízeň, zdráhání a touha, všecko to panensky plaché i prudké, je vystiženo mnohde šťastně a se skutečným básnickým kouzlem. Figura její vůbec drží a zachraňuje knihu. Ale přesto poměr její k Ríšovi je podán celý v tradičním rozvoji, tradičních peripetiích a tradičních motivech. Známe to a četli jsme to často, a mělo to stejnou intonaci básnickou i psychologickou. To, co musíme čekat od velikého básníka, aby byl novým, dotkne-li se i látky tak staré a věčné, jako je láska v máji, tu chybí. Veliký básník musil by tradovat toto staré thema zcela jinak. Musil by právě rozmnožiti tu básnický a umělecký kapitál všeobecný a posud nahromaděný, musil by nám čichem a pudem nejhlubšího a nejtemnějšího nitra svého objevit v tomto starém, tolikrát a tolikrát již proslíděném terénu, v těchto šachtách, tak kříž na kříž již rozrytých, nové, posud neznámé niti stezek a žil kovových, musil by odkrýt nové tóny a nové záchvěvy smrtelné úzkosti a nesmrtelné krásy. A toho všeho, opakuju znova, nenalézám v práci p. Mrštíkově. Po psychologické stránce, opakuju, nic nového a nic svého a nic velkého. Mnoho tradice, málo síly charakterisační a ještě méně krystalisační.

— Ale malby! Ale deskriptivní poesie! Ale rozzpívané hymny barev a vůní! Ale opojná magie slova hned prudkého a žhavého jako cimbál plné sluneční záře, hned toužného a křehkého jako flétna měsíční mlhy!

Slyším již tyto námitky, slyším již hlasy, které hledají cenu a hodnotu této práce v těchto momentech. Mají vcelku pravdu, jak jsem již přiznal nedávno v těchto listech, ale zde chtěl bych upozornit na něco, čeho se nemohu zbavit, co vězí v nejtmavší komoře mého mozku a co nechce a nechce ani zalézt ani vylézt, ale co mi nedává pokoje a co si musím formovat. Pročítám několikrát jednotlivé popisné a malebné partie Pohádky máje, a působí na mne — a nemohu si rozptýlit tento pocit — nějak dutě, nějak *nezceleně a nesouvisle s nitrem jednajících osob*. Stále mám dojem, že autor pracoval jen se studenou hlavou, že je provádí jako *tours de force*, jako virtuosní kousky, slovem jako produkci. „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt . . .“ takového něco cítím a nemohu se zbavit tohoto rozčarování.

A člověk si bezděky vzpomíná na jiné práce starých mrtvých lidí, daleko pokornější, tišší, nehlučnější, skrčenější, ale při té vnější šedi přece tak vnitřně plné a obsažné, jednotlivá adjektiva sytá a šťávnatá jako uzralé ovoce, charakteristiky skoupé a lakomé, a přece zhuštěné a scezené, v jednom slově: sama kvintesence dlouhých destilačních procesů pozorovacích a citových. A zdá se mně, že naše dnešní *samoúčelná* deskriptivná manýra, to samoúčelné chytání každého stínu a každého světla, každé noty a každého zvuku . . . to virtuosní ohněstrojectví . . . je něco v jádře svém titěrného a planého. Zdá se mi, že pak nutně působí únavou a mdlobou, když není ve službách hlubších idejí, když není prostředkem, ale stává se samo sobě účelem. Nepodceňuju nijak krásu formovou, ne, ona je podmínkou, conditio sine qua non uměleckého díla, ale nesmí se formě rozumět v tom úzkém smyslu tančících slov a jen tančících a jen hrajících slov a jen těch. Slova . . . harmonická, rytmická, krásná, živá a osobní a dýchající . . . ale to všecko ne materialisticky popisné, ne zvukomalebně dekorované a nakadeřené . . . to všecko produševnělé, to všecko rozcitlivělé a roztřesené jako listí v táhnoucím větru duchovosti a ideovosti . . . to všecko s odleskem fosforescencí symbolického, myšlenkového jádra.

Chápu docela jasně, že z hlubokého úpadku české beletrie nevedla nikudy jinde cesta než tudy, kudy šel p. Mrštík. Musilo se ukázat, že nestačí v beletrii přežvykovat moralistní schemata, že nestačí sentimentalisovat a bezobsažně a mdle blouznit, že nestačí také okreslo-

vat v šedé, střízlivě tupé prozaické próze malé genrové figury. Běželo o to, dokázati, že beletrie je umění a v první řadě umění, že předpokládá žhavý kolorit, rytmus, hudbu, hladkost i pružnost slov hned hlazených jako drahé kamení, hned roztavených jako požáry kovů. Šlo o to, stvořit básnický styl próze, dát jí lyrický, široký, básnický dech, provanout ji jím a prožehnout ji jím. A tu bylo docela přirozeno, že prvním stupněm této *poetisace* české prózy musila býti přirozeně *hmotná a vnější deskriptivnost*, že ta musila v přirozeném rozvoji věcí státi se prvním evolučním stadiem v tomto procesu umělecké renesance. Sem ji skutečně zvednul ve svých širokých, plavých, jiskřivých, ale také poněkud dutých a dekorovaných pracích p. V. Mrštík a to zůstane vždycky pro nás *justus titulus* skutečné a opravdové úcty k jeho snad trochu nehoráznému a ne dost jemnému a vniternému, ale nicméně krásnému a silnému talentu.

Ale je mi také jasno, že na tomto stadiu nemůžeme ztrnout, že je to jen první člen v řetěze rozvojovém, že po deskriptivné poesii vnějška musí přijít hluboká a intuitivná poesie vnitra, lyrika nebo dramatika vnitřních sil a románů duchových, symbolické nebo psychické rozsvícení velikých ukrytých propastí duše.

Většina z nás mladých cítí, že umění a poesie neřekly p. Mrštíkovou *Pohádkou* své poslední slovo a že namlouvat nám něco o její psychologii nebo českosti, je prostě humbug. To dovedou jen literární diletanti, kteří se rozezpívali v tomto případě, až uši zaléhaly nebo literární diplomati — *poctivá* a *vzdělaná* literární kritika a psychologie musí říci své: *až potud* — právě ve jménu těch pojmů zneužívaných, jako jsou: psychologie a umění.

Jaroslav Vrchlický: Nové studie a podobizny

Druhá serie literárně historických a kritických prací p. Vrchlického, o jejíž „methodě a způsobu práce", jak praví p. autor, platí totéž, co řekl v předmluvě k řadě první. A tam čteme: „Soustavy ovšem v knize není; je těžko tolik různých věcí srovnati v jeden rámec — doufáme však, že ze všech článků vynikne hodnota stanoviska, které se v autorovi vyhránilo za dlouhá léta studií a práce, z které jej často vyrušovaly potřeby a ohledy jiné, jak je neúprosně s sebou přinášel roztříštěný a stále zmítaný vnitřní život jejich původce. Jedno asi pozná čtenář soudnější ihned, *eklektické stanovisko moje;* nevím, jestli je eklektismus chybou, vím jen, že jest těžko stavěti se dnes, kdy tolik dojmův a proudů cizích na nás odevšad dotírá, na cimbuří jediného dogmatu, jediné theorie!"[1]

Eklektismus — svádí to skoro debatovat o něm, o jeho hodnotě. V poslední době svedlo se o něj několik půtek i u nás. Eklektismus — jakou má hodnotu ve filosofii? — ale po té nám zde nic není. A v literárním dějepisectví? Může být eklektismus jeho methodou? A co je to kritický eklektismus? Může být kritik neeklektik? To všecko vede konec konců k thematu, myslím, špatně formulovanému po poměru historie literární a historie vůbec k estetice (dogmatické, abstraktní).

Ale já, abych řekl pravdu, v knize páně Vrchlického mnoho eklektismu nevidím, alespoň nevidím, že by p. Vrchlický snažil se ho vypracovat ve vědomou pevnou methodu literární práce. Eklektismus —

1 - Studie a podobizny. Praha 1892. [Viz Kritické projevy 1, str. 389—397.]

ex-legó — vybírám, ano, ale co a jak? To je zde bolavý bod. A o tom se nám nic nepovídá.

Celá otázka je nějak nejasně formována. Je jisto, že literární historik nemůže přejíti nebo zavrhnouti nějaký literární jev proto, že odporuje sujetem svým, látkou, již zpracovává, jeho povaze, že je mu jí už nesympatický. Od literárního historika musíme žádat, aby neměl idiosynkrasií a predilekcí ryze osobních, chorobných. To je pravda — to je smysl žádané objektivity historické — ale více již nic. Historik musí *popsati* každý tvar a jev klidně, pečlivě a přesně nejprve. To je prvá podmínka jeho činnosti, a činnost tu lze kontrolovati, v činnosti této lze jej usvědčiti z nepřesnosti, povrchnosti, ledabylosti, nesprávnosti. Historik musí dále podati *genesi* jevu, musí ukázati *nexus* mezi jevem a ostatními jevy předchozími, *filiaci* jeho v řadě a řetězci jevů. Tato činnost je již daleko složitější — zde již t. zv. objektivismus nebo eklektismus (rozumím tím: neutrálnost) nemají místa nebo mají místo daleko obmezenější. Zde historik již *tvoří* — konstruuje *perspektivu dějinnou*. Zde demonstrace, průkaznost je již daleko obtížnější a spornější. Jevy dějinné lze podmiňovati a zapínati jistě i jinak — záleží na tom, kdo snazším, přehlednějším, nutkavějším způsobem toho dovede, kdo dovede z jich chaosu sestaviti logický obrazec přesnější a o daných poměrech nejméně násilný. Všecka objektivita scvrká se tu vlastně na ten samozřejmý požadavek, že historik nesmí porušovati materiál faktů, nesmí vylučovati ta fakta, jež se mu nehodí, nesmí porušovati smysl, jejž otevřeně a jasně hlásají. Ale jinak je již *třídí, hodnotí, kritisuje* — poněvadž jedny nadřaďuje, druhé podřaďuje. A zde je právě vlastní a nejvyšší úkol dějepisectví literárního: podati *smysl* celé řady jevů určité doby, určitého území, určitých nositelů fysických, ethnografických, společenských. Ukázati *ideovou dynamiku*, hybný proud dějinstva v tom a v tom hmotném a časovém okrsku — v tom a tom komplexu jevovém. A zde v této methodické a právě architektonické stránce nemá a nemůže mít eklektismus místa. Architektura dějin, jako architektura budovy předpokládá *jednotný typický styl* a čím jednotnější, čím sestředěnější a čím stejnorodějšími, bližšími a rozhodnějšími myšlenkami vypracovaný, čím více v centrum ideové

svedený — tím mohutnější účinek a dojem právě estetický v nejvyšším smyslu slova.

Jednu a tutéž řadu jevů mohou dva nebo tři vykladači — historikové — vyložit dvojím nebo trojím způsobem. Z tétéž řady jevů mohou upříst a utkat dvojí, trojí různou perspektivu — mohou je kritisovat, podřadit, nadřadit, ocenit dvojím trojím *plánem, methodou, stylem*. Ale musí se *rozhodnout zcela určitě* pro jeden z nich, neboť v tom právě je problém: *důsledně* tento styl provést, ukázat v plynoucím toku jevů jeho podložený obrazec, svésti v něj jako v tajemný střed všecky nejposlednější výběžky jevů, i jich nejmenší tříšť. Jaký tedy eklektismus? Namítne se mi však: kde je pravda? A nemůže mít každý z těchto tří vykladačů A, B, C *část pravdy* a nemůže přijít někdo čtvrtý D, jenž se pokusí vzíti dotyčnou část pravdy i z prvního i z druhého i z třetího svého předchůdce — vzíti, vybrati ji — a nebude tedy tento čtvrtý *eklektikem* tří předešlých historiků a jejich method, jejich stylu?

Nikoliv, odpovídám, to by nebyl eklektik, nýbrž *synthetik* — pravý opak eklektika. Styl jeho nebyl by složen a sešit z úlomků stylů jiných, předešlých, nýbrž naopak: nový by musil být širší a vyšší — organičtější jednota objímající všecku částečnost předešlých. Člověk takový musil by přinést k takovému (neprávem tak zvanému) „eklektismu" více *tvořivosti*, více svého a nového, než předchůdci jeho, z nichž by skládal.

Ale i v jiném smyslu mluvívá se o eklektismu ještě při pracích literárně historických. Míní se totiž *eklektismus estetický* nebo, jak se věc formuje, říká se, že je rozpor mezi stanoviskem *historickým* a *kritickým* a že kriticismus (dogmatismus) estetický škodí historismu, brání jeho objektivitě, zužuje ji v jednostrannost. Ukazuje se, že dílo nějaké (za příklad třeba plod Mariniho nebo Gongory) má znamenitý význam dějepisný, kulturně-literární, jako dokument a typ ztělesňující celý proud a směr po dlouhé doby živý a velmi silně chutnaný, že však estetická hodnota jeho s dnešního hlediska je pochybná, že estetik odsoudí jej jako plod barokový. Na toto hledisko že se však nesmí postaviti historik, poněvadž by tak porušil prý nutnou objek-

tivitu historickou, zanedbal nebo podcenil celou důležitou stránku rozvoje historického. Stanovisko historika má prý býti naopak: eklektismus estetický, to jest nesmí prý cenit dílo literárně historické s *absolutního* estetického hlediska, nýbrž *relativně*, s hlediska doby vzniku jeho, s hlediska jeho vrstevníků. Přesně vzato, žádají tyto hlasy, aby si literární historik vedl jen *popisně*.

Myslím, že toto nazírání je nesprávné z týchž důvodů, jež jsem již výše uvedl. Nesnáze, jaké se vidí mezi historismem a kriticismem, nejsou nesjednatelné a plynou vlastně z jednoho omylu základního: z toho, že se ztotožňují dva podstatně různé pojmy: pochopit, vyložit —a přijmout. Mohu přece velmi dobře pochopit i něco, co nepřijímám, ano nepřijmout to, právě proto, že to velmi dobře chápu a že tomu velmi dobře (v historické logice) rozumím. A pak, zdá se mi, že toho antagonismu v dějinách mezi historismem a kriticismem (estetismem) není. Zdá se mi, že díla esteticky nejvyšší vždy jsou i historicky nejvýznačnější a mají největší vliv v historickou formaci literatury a naopak: díla historicky nejpůsobivější bývají vždy i estetickými fenomény. Myslím, že obojí má stejný zdroj a stejnou příčinu činnosti a vlivnosti. Jsou výjimky, ale to jsou právě aberace časové módy, která snad potrvá chvíli, ale vždy dříve nebo později jako aberace je rozpoznána již vrstevníky. Dále sluší uvážiti, že estetika přestala dnes být dogmatickým schematismem, že stala se empirickou a popisnou, že hojně čerpá z historie a ráda z ní bere lekce, že zejména pojem krásy jako schema zmizel a uznává se proměnný tok a vývoj představ, citů i pomyslů, jež jej tvoří. Stále hlubší zdá se mi být slovo *Fr. Vischera:* „Mezi filologií[1] a estetikou není sporu, leda by jedna nebo druhá nebo obě šly falešnými cestami."

Jak vidím, podlehl jsem příležitosti a napsal exkurs, který není vlastně, opakuju, dosti motivován přítomnou knihou studií p. Vrchlického. Eklektismus jako historická methoda tu není vypracován vědomě a účelně a také eklektismu estetického tu není mnoho, spíše

1 - Rozuměj: literárním dějepisectvím.

by se dalo ukázati na jistý estetický dogmatismus, který nevtíravě sice, ale přece prosvítá pružným a lahodně plynným tokem autorovy dikce. Budu mít ještě příležitost dotknouti se ho v následujícím bližším rozboru knihy.

První část její nadepsaná *Portréty domácí* obsahuje několik literárních podobizen českých. První věnována *Janu Kollárovi*. Pan autor charakterisuje pěvce „Slávy dcery" jako básníka živelného, vášnivého extatika a klade jej vedle improvisátorů, proroků, věštců, do řady a skupiny Danta, Schillera, Mickiewicze. Nelíbí se mi, řeknu upřímně, celá ta charakteristika i to rozvržení na dvě skupiny, „subjektivní" a „objektivní", celé ty pasáže str. 7—9. Již to, že do řady objektivních klade básníka tak po výtce subjektivního a extatického, jako je Shelley — ukazuje, že více než psychologický rozvoj pracuje tu fantasie a krasořečnictví. Ale docela, myslím, nesprávné je takto charakterisovat Kollára a klást jej vedle — Mickiewicze. Ne, to je venkoncem nešťastné, více než nešťastné — to zatemňuje porozumění Kollára.

Což není známo p. Vrchlickému, jak ironicky hleděl Mickiewicz na české probuzení, na české „filology", „archeology" a „profesory", — nevycítil, že tu je skutečný protiklad pólu — že Mickiewicz právě jako rek, bohatýr, prorok a mystik odsuzoval tu střízlivou počestnost českých buditelů?

Je těžko vyložit si takový lapsus kritický, takové obrácení skutečnosti na ruby, jehož se tu dopouští p. Vrchlický.

Již fakt, že Kollár básnil (vyjma předzpěv) Slávy dceru v *sonetu* — v tomto tvaru, jenž jako žádný jiný žádá klidné rozvahy a rozpočtu — ukazuje, že Kollár nebyl ničím méně, než *improvisátorem* a *věštcem*. Tito ptáci létají volně, ti se neuzavírají do tak těsných klecí! Nehledě ani k tomu archeologickému, topografickému, historickému balastu, jímž je Kollár často přeplněn.

Studie o Kollárovi je vůbec charakteristický doklad, jak v literární historii nic nepomůže duchaplnický pathos a prázdné krasořečnictví a jak se musí postupovat prací trpělivou a střízlivou, analysou filologickou i psychologickou, detail od detailu. Dnes máme na štěstí

již svědomité práce p. Jakubcovy, které vyvracejí srovnavací methodou studii p. Vrchlického úplně a z kořene jako poetickou legendu.

Daleko bližší je p. Vrchlický pravdě na str. 16 a n., kde ukazuje petrarkismus, marinismus a barokní concettismus v Kollárovi.

Po ideové, ethické, filosoficko-historické kritice *Slávy dcery* u p. Vrchlického ani stopy. Je to charakteristické pro něho, že dívá se na díla umělecká jen se stránky ryze formové.

Daleko lepší je druhá část studie o Kollárovi: *Sonet Kollárův po jeho stránce formální*. Rozbírá se tu první sonet Jungmannův z roku 1798 a ukazuje, jak byl hlavně metrem (trochejským) a pak tuhým schematem rýmovým i sonet Kollárův od něho odvislý. Správný je také názor vyslovený na str. 25 o větší vhodnosti jambu pro sonet.

Další studie *Dvě starší sbírky básnické* navázána je na vydání Bačkovského Šafaříkovy „Tatranské Múzy s lyrou slovanskou" a Nerudovo lyrických básní Nebeského v „Poetických besedách". Nebeský není také vhodně charakterisován jako český Lenau. Pročetl jsem nedávno knížečku Nebeského v Poetických besedách — ne, to je na míle daleko od těžké, kalné melancholie Lenauovy. Nebeský je k tomu příliš mělký a titěrný, jinde příliš sentimentální. Nepodceňuju Nebeského, je mi dosti sympatický, *Protichůdce* cením si jako odvážný svého času, třeba nezdařený pokus o poesii filosofickou a alegorickou, v článcích kritických snažil se stále o světový kontakt: — — — ale vidět v něm velikého básníka, jak činí p. Vrchlický, prostě nemohu, poněvadž to znamená tvořit legendu, kterých máme beztak až bůh brání, a které pak musí nešťastná budoucí generace rozbíjet se ztrátou sil, jichž by se dalo jinak užít s lepším prospěchem.

O *Svatopluku Čechovi*, třetím čísle „Domácích portrétů", se mi nerado píše. Je to příležitostná panegyrika — kritické charakteristiky velmi málo. Jen polemický exkurs na str. 45 o rétorismu v poesii nutí mne k replice. „U nás křivdou stalo se zvykem, píše p. Vrchlický, pohlížeti — patrně vlivem nejnovější cizí (?? skutečně? — nemáme i u nás náladové básníky par excellence?!) poesie symbolické, která jest především náladová, — na rétoriku v poesii jako na kardinální chybu lyrických básní. Je to jen jednostrannost módy (??), která brzy přejde. Jinak bychom musili škrtnouti z poesie nejméně dvě třetiny Lamartina a Huga . . ." atd.

Ne, Lamartina ne, z Lamartina právě velmi málo. To je hluboký básník *vniterný* jako málokdo. Z Huga již daleko, daleko více, přiznávám. Rovněž nepravda je, co tvrdí pan Vrchlický na straně následující, že Verlainova báseň ze „Sagesse" je také rétorikou. Docela ne. Zde, co slovo, to bolest a sten a vzlet.

Patrno, že si nerozumíme již s pojmem rétoriky. Mně je rétoriky, mnoho rétoriky v Čechových „Modlitbách k Neznámému" a to proto, že jsou *bez obrazů* a specielně bez *nových* obrazů, že pracují jen *antithesou*, a to velice efektní snad, ale v jádře pompósní antithesou. A toto antithesování je charakteristický znak básnického baroka, jak p. Vrchlický jako profesor literární historie zajisté ví, marinismu i scicentismu dob úpadkových . . . Q. E. D.

Na str. 49 cítí p. Vrchlický nad Čechovou prózou „jasný vzduch pohody právě Dickensovské". Myslím, že by se mu to těžko dokazovalo.

Nejlepší je číslo čtvrté: *O poesii Jana Nerudy*. Pan Vrchlický staví se tu na stanovisko moderní, které hlavně *Machar* určil, ukázav na Nerudu jako velikou, po výtce moderní figuru básnickou. Poslední konkluse z Nerudy však ani tu ještě nejsou vedeny, synthesa této figury posud čeká svého mistra. —

Druhý oddíl: *Otázky časové*. První číslo: *Diletantismus v nové literatuře* podává těsně po stopách Bourgetových a Lemaîtrových výklad tohoto pojmu, jenž charakterisuje kultury vyčerpané a galerii velikých charakterů naplněnu — vyciťuje také správně jeho nebezpečí: „může se státi *bezcharakternosti*"; ale jinak filosoficky problém nevyčerpává, ba ani neformuluje. Jak je to chudé a povrchní třeba jen vedle toho, co napsal na toto thema profesor Masaryk v „Nynější krisi"! Jak hluboce definuje tam Masaryk diletantism jako *historický empirism*, jak odvodil genesi jeho z upřílišeného *historismu* — všecko, co Vrchlickému ani na mysl nevstoupilo. Jak je mělký v tomto článku rozbor Huysmansova „A rebours"! Jak daleko více řekl o tom Masaryk v analyse Garborgových „Umdlených duší", jak tam až do kořenů stíhá tento strašný problém mravní impotence mo-

derní! Vrchlický jen klouže povrchem, jen laškuje, nechápe, v čem je ta choroba a čím je smrtonosná. — — —

„*Nová díla literárně kritická*" podávají charakteristiku Meriméa, Taina, Renana, Micheleta těsně po stopách Filonových a Monodových, kromě toho referát o Tainových „Posledních essayích kritických a historických", Biréově biografickém díle o Victoru Hugovi a konečně referát o kritické a literárně historické činnosti *Carducciho*. V posledním je charakteristický názor p. Vrchlického, že nezáleží pro ocenění *básníka* na životě a charakteru jeho *lidském* — stará geniálnická theorie od kořene nemoderní a falešná, kterou naprosto nesdílíme. My žádáme jednotu mezi životem a dílem, my chceme, aby život sám byl realisací idejí hlásaných, aby mezi nimi bylo rovnítko: — to je nám nejvyšší kriterion umění a právě umění. Biré ukazuje soukromý život Victora Huga ve smyslu pravdy — ukazuje, jakým skutečně byl: slavomamem posedlým, mystifikátorem, pozérem, nevěrným manželem atd. A p. Vrchlický ptá se naivně: „Ale co konečně mají tyto malé (?) špinavosti činiti s poesií a s uměním V. Huga?" (Strana 99.) Sancta simplicitas! V této otázce je implicite celý světový názor romantický. Verše jsou *krásné*, cesury v pořádku, rýmy zvučné — co tedy na tom — — — že *lhou!*

Následující článek referuje o knize Maxe Nordaua *Die Entartung* a kritisuje ji. Celkem překvapuje kolísavost stanoviska Vrchlického. Nedovede zaujmout žádnou principielní posici k této knize. Pan Nordau práší do moderních symbolistů a mystiků — to by bylo p. Vrchlickému vhod — to si dá líbit. Hůře je, když začne proklepávat i parnasisty francouzské, jemu tak drahé, tu teprve se obouvá sám na p. Nordaua. Článek však není víc, než povrchní feuilleton psaný pro gaudium širšího obecenstva. Dokázat p. Nordauovi nepřesnost jeho methody a porážet ho jeho vlastní zbraní: biologií — bylo by bývalo daleko cennější. Mám náhodou po ruce o témž předmětu studii francouzského kritika *Renéa Doumica* (Études sur la littérature française, Ière série, Paris, Perrin 1896): — oč hlouběji a opravdověji, vědečtěji jde ten na věc! (Předposlední studie knihy: Littérature et dégénérescence, strana 269 a n.) Jak napadá Nordaua na vlastním jeho poli, dokazuje mu nedostatek vědecké demonstrace, nepřesnost kriterií, nedostatek přesných poznatků!

Glosami k novější poesii francouzské (str. 149—215) nebudu se blíže zabývat, ačkoliv zde estetický dogmatismus p. Vrchlického je nejpatrnější. Pro čtenáře, který nezná díla, o nichž je řeč, byla by to hra a boj se stíny. Uvedu jen nejdůležitější hlavy básnické, jimž zde p. Vrchlický věnuje pozornost. Jsou to: ciselér sonetů, parnasista *José Maria de Heredia*, básník epopeje člověčenstva *J. Strada*, materialistický *Jean Richepin*, hluboký dekadent a primitivista zároveň *Paul Verlaine*, temný symbolista *Stéphane Mallarmé*, násilný a strojený, ale jinak, myslím, prázdný a panem Vrchlickým velice přeceněný hrabě *Robert de Montesquiou*, historicko-filosofický básník náboženstev a mythů *hrabě de Guerne*, známí starší básníci, mrtvý již *Banville* a *Mendès*, zachmuřený a ponurý *Rollinat*, z básníků posledních směrů *Francis Vieillé Griffin*, *Henri de Régnier*, *Jean Morèas*, *Stuart Merril*, *Georges Rodenbach* a *Maurice Maeterlinck* (dosti povrchní referát). Velice sympatický článek věnován básnické pozůstalosti zemřelého vůdce Parnasu francouzského *Leconta de Lisle*, jehož vcelku šťastně hájí proti nejapné výtce „necitelnosti" házené po něm literárními nedouky.

Jinak je však z tohoto oddílu patrno, kam se kloní sympatie p. Vrchlického a kde jest jeho umělecké credo: je to formální kult parnasistický. Forma, forma a zase forma. Richepinova kniha „Mes paradis" je banální myšlenkově, přizná i pan Vrchlický, ale ta forma! Ta „gymnastika formální, ta virtuosita, ten kult básnické formy!" A tak dále, variace stále na totéž thema. I zde mám názor od p. Vrchlického silně odchylný. Mně nezdá se Richepin ani mistrem formy, poněvadž forma je mi víc než efektně zrýmované a jako rolničkami zvonící sloky jinak velice rétorické, prosté vší vniterné básnické síly obrazové a nové exprese. Zvoní to, cinká to, ale nezpívá. Forma je mi více, než rým a rytmus. Forma jest umění výrazu a tož předem umění *ideace* a *obrazivosti*, *stylu*, *nálady*, — a to je něco, co Richepinovi podstatně chybí. Ryzím formalistou, byzantikem formy je také hrabě *Robert Montesquiou-Fezensac* — a odtud zase sympatie pana Vrchlického k němu. „Čím je hrabě de Montesquiou? Kla-

sikem? Nikoliv. *Dekadentem?* — *Již docela ne!* Symbolistou? — Do jisté míry, jako každý pravý a velký umělec. Parnasistou? Nejspíš ještě podle kultu formy, kterému holduje do nejzazších krajností." (Str. 179). Mně je Montesquiou výlupek dekadence — pravé pojmové dekadence v umění, jež je jen virtuosita a virtuosita a nic jiného. Jako typus dekadenta kreslí jej také Hermann Bahr v poslední knize essayí *Die Renaissance.*[1] „Whistler ho maloval, obraz byl letos v novém saloně. Tu stojí hubený, žlutavý dandy jako šermíř nebo tanečník, nepoznáte to dobře, zcela černý, velmi dlouhý, velmi úzký, velmi hladký, trochu líčený, heroický, přece však bizarní, skoro sublimní, ale směšný. Vzpomenete si na Dona Quijota, ale poangličeného, který si dává šít u Poola. Rytířský *snob:* — tak vypadá básník „Chauves-Souris" a „Le chef des odeurs suaves". Nelze říci, že tyto básně jsou špatné. Ale nelze také říci, že jsou dobré. Jejich *macha* je nádherná. Ale jsou jen macha. Schází duše. Působí na ducha, smysly, nervy. Cit nezasáhnou nikdy. *Provozují tisíc umělostí* (Künste) a *nedovedou umění* (Kunst) . . . (Str. 2 a 3).

A dále: „Chtějí (totiž dekadenti jako Montesquiou) utéci ze skutečna. Kam? Do Duše? Ale duše je prázdná, schází-li jí látka skutečného světa: ožije teprve na její plnosti; jen kdo bděl, může snít. Do umění? Ale to je přece vždy jen cítěný život. Onoho mrtvého umění minulosti mohou ve vzpomínkách užívat; sami však nemohou stvořit žádné umění přítomnosti. Jsou němi, nic v nich již neprýští, *ztrativše přírodu ztratili i umění.* Je to jejich přirozenost, poněvadž jsou nepřirozeni, býti i neuměleckými."

„Život cítit, citem vyjmout bytí z obalu jeho, citem nalézt sama sebe ve věcech a věci v sobě samém a svoji jednotu se stvořením — to byl vždy smysl umění. Životu utíkat, zatlačovat jej rozmarem, mamem a snem, v sobě zapomínat — to je smysl této dekadence. Můžeme ji pochopit. Ano, nelze se jí snad vyhnout v posledních hodinách starých kultur. *Ale uměním se nesmí nazývat.*"

„Dekadenti rázu Montesquiouova nejsou umělci, kteří tvoří, nýbrž

1 - Neue Studien zur Kritik der Moderne. Berlin. Fischer. 1897.

laikové, kteří chtějí požívati. Nejedná se jim o nová díla, nýbrž o jiné radosti. Nedávají nic, rádi by jen brali." (Str. 6 a 7.)

Jak to zní zcela jinak, než u p. Vrchlického. A to píše Bahr, ten hypermoderní Bahr, ten — jak mu říkají — Don Juan poslední literární módy — A vedle akademik pan Vrchlický. — Ne, člověk nesmí ani srovnávat. Znám z Montesquioua jednu knihu veršů a podle ní soudím, že má pravdu Bahr. A soudím i víc: že kdyby se objevily v češtině analogické verše, jako jsou Montesquiouovy ve franštině, p. Vrchlický by po nich hodil kamenem výsměchu a parodie, jako hodil kdysi po verších p. Karáskových a jiných dekadentů. Ale ovšem: tam Francie, tady Čechy. Jiná země, jiný soud.

Poslední oddíl knihy *Sara Péladana rekonstrukce Prometheidy* líbí se mi vedle studie o Nerudovi z „Nových studií" nejvíce. Autor po stopách monografie básníka a literárního historika vlaského prof. *Artura Grafa* „Prometes nella poesie" nastiňuje genesi mythu prometheovského, rozvoj jeho a zpracování různými básníky, doplňuje sám prof. Grafa a staví se konečně u pokusu známého mystika a přes všecky chtěné a úmyslné bizarnosti a násilnosti silného básníka-romanopisce francouzského Péladana, jenž doplnil torso aischylovské geniální intuicí v celek plný síly a harmonie.

Ale i jinak podá kniha Vrchlického, třeba neměla hlubších literárně historických essayí a třeba ráda zůstávala na povrchu, širšímu obecenstvu dost látky a podnětu k přemýšlení, a čeho hlavně si cením, probudí smysl pro umění, umělecký hmat, řekl bych, v čtenáři. Musí se jen umět číst. Pak může být poučná i v jiném, hlubším trochu smyslu, jak jsem se pokusil ukázati v těchto řádcích. Pravda je, že jsme dnes v kritice dál, že o psychologickou a ideovou kritiku pan Vrchlický ledva zavadí, že mu jde více jen o to rozvířiti zájem a pozornost, než upoutati jej velikými grandiosními perspektivami základních principielních otázek umění a života. Pravda je, že tyto články jsou méně studiemi jako spíše feuilletony, hravými a duchaplnickými causeriemi. Ale v tomto užším rámci mohou dobře působit u nás, kde žije ve věcech uměleckých plno nejhrubších barbarů, a to často ve vrstvách, jež si osobují v otázkách tak delikátních slovo a soud.

Maurice Maeterlinck: Aglavena a Selysetta

Meleandr žije se Selysettou na čtvrtý rok v manželství, šťastném, ale mělkém. Selysetta, „malá Selysetta", jak si později sama říká, je hravé, dětské stvoření, bytost povrchová, která sebe nevypracovala nijak ještě, které *štěstí* a *veselost* jsou jedno, jež klade mezi oba tyto pojmy rovnítko. „Myslím, že lze nám říci, že jsme byli šťastni; nicméně někdy tážu se, zda byli jsme *sdostatek blízci* jeden druhému. Nevím, zda byl jsem to já, jenž neměl trpělivosti, by sledoval tě; či zda tys příliš unikala mně; avšak přečasto, když snažil jsem se promluviti k tobě, jak mluvil jsem před chvílí, tys dávala mi odpovědi jako s jiného konce světa aneb tajila jsi se přede mnou z důvodů, jichž neznám . . . *měla by duše naše tak velikou bázeň před trochou vážnosti nebo trochou pravdy v lásce?*" (Str. 13.) Tak shrnuje Meleandr v rozhovoru se Selysettou psychologickou bilanci jich vzájemného života. Ale nadále má býti jinak. Do zámku jejich přijede dnes večer vdova po bratru Selysettině, Aglavena, bytost, jak ji líčí Meleandr, který ji zná z krátkého pohledu v den svatby její a pak z listů, jež si vyměnili, neobyčejně krásná a hluboká, blahotvorná. „Je nemožno vysloviti v přítomnosti její něco, co nemyslíme, neb něco zbytečného. Před ní neobstojí nepravda . . ." (Str. 12.) „Je z oněch bytostí, jež umějí duše vésti ku pramenu, a kde ona jest, necítíme ničeho více mezi sebou a tím, co jest pravda." (Str. 14.) I zevnějšek je jiný než žen ostatních. „Jest *krásy jiné*, toť vše . . . Krásy spíše *divné* a *duchovní;* krásy proměnlivé a mnohotvárné, abych tak řekl . . . krásy, jež bez přestání dává pronikati duši . . ." (Str. 12.)

Tato žena přijíždí do domu Meleandra a Selysetty žít tu trvale, ne jako příživník, ale jako apoštol života hlubšího, jako dárce a objevitel a zmnožitel života a duševní intensivnosti všech tří duší: Meleandra, Selysetty i svojí. Je to veliké srdce a ještě větší duše. Má své náboženství, řekl bych, náboženství krásy a lásky duchové, náboženství života prohloubenějšího a tím krásnějšího a zároveň sepjatého, přiblíženého jednoho ke druhému i k třetímu. *Platonické symposion*, veliké hody lásky produševnělé a prohloubené, lásky vzájemné a ryze duchové mají žít nyní tyto tři duše ve společném a vzájemném objímání. Aglavena, která poznala v Meleandrovi duši blízkou její, jako posud žádnou druhou, duši, v níž čte samu sebe a učí se samé sobě rozumět, přichází na hrad Meleandrův i s láskou k Selysettě: Meleandr ji přece miluje, a ona, Aglavena, musí tedy milovat i Selysettu — chce úplnou vzájemnost, přiblížení a zmocněnější život z tohoto trojnásobného přiblížení a prolnutí, vyšší prohloubení vzájemné, vyšší vzrůst vzájemný, vyšší zkrásnění vzájemné. Píše před příjezdem svým Meleandrovi: „Nebudeme míti jiných strastí, než jak bychom se stali *krásnějšími*, tak abychom se vespolek vždy více milovali; a samou láskou staneme se *dobrými*. Tolik *krásy* nashromáždíme v nitru svém a vůkol sebe, že nezbude místa pro neštěstí a trud; a budou-li přese vše chtíti vejíti v duši naši, bude jim státi se dříve *krásnými*, než na naše zaklepou dvéře . . ." (Str. 11.)

Aglavena, jak vidět, je opravdu duše hluboká, duše duchová, ne z tohoto světa. Náboženství krásy, náboženství prohloubení sebe, růstu a zkrásnění, náboženství přiblížení sebe k ostatním, sepětí a vzájemnosti co největší a tím vzájemného růstu co největšího . . . to všechno zní nám tak dobře známé od autora přítomného dramatu. Vyslovil to již v theoretičtější formě, v krásné sbírce svých essayí *Poklad pokorných*. Slyšeli a četli jsme to a myslili sami . . . jako touha světem rozlitá a zde jen scezená nám to připadá. Ano, touha moderního člověka, touha po životě, po vypracování a prohloubení života. Moderní duše tu mluví, která nechce smrti, která překonala již romantickou hru [s] ní, která chce život, jas, sílu, krásu a růst jich a nejen pro sebe, i pro ostatní, s ostatními . . . neboť jen tak jsou všecky ty pojmy pravdou a spravedlností. Zní to jako ohlas z duše velice drahé

nám moderním, kteří všude na ni navazují: na amerického filosofa *Emersona*, a Maeterlinck skutečně, jak ukazuje i zmíněný *Poklad pokorných*, na něj navazuje. Zejména tato snaha *vzájemnosti*, *sblížení* a *sepětí všech* — pojmový protiklad *egoismu*, pojmový odpor proti němu — tato snaha sepětí a vzájemnosti celého života, všeho vesmíru je specificky emersonovská.

Vzájemnost tato upřede se však s počátku pobytu Aglavenina u Meleandra a Selysetty pouze mezi Aglavenou a Meleandrem. Ti dva milují se láskou duchovou a opravdu vzájemnou, láskou, jež nevyčerpává, nesnižuje, nepustoší duši, která ji cítí, nýbrž naopak, dává jí poznání její síly, plnosti a pomáhá jí tak k rozpuku. Slyšte tu nádhernou vřelou hymnu lásky platonické, jak zpívají ji na počátku druhého aktu Aglavena a Meleandr. Je z nejkrásnějších obdobných stran ve světové literatuře:

Meleandr: . . . Nezřel bych sebe, kdyby tebe nebylo, nalézám se, usmívám se na se, miluju se jedině v tobě. Zdá se mně často, že duše má a bytost má a vše, co náleží jim, své zaměnily sídlo, a jest mně, jako bych onu část své bytosti, jež z tohoto není světa, v slzách objímal, když takto v náruč tě pojímám . . .

Aglavena: Mně stejně daří se, Meleandře. Když tebe líbám, jest mně, jak *bych sebe samu líbala, až krasší budu* . . . Jsem krásna jen, když se mnou jsi, a nabývám vědomí své duše jen po boku tvé duše. Hledám se mimo sebe a v sobě tě nalézám . . .

— — —

Nejnepatrnější posun tvůj mě samou projevuje mně, každý úsměv tvůj, tvé mlčení i slova tvá k nové pojí mne kráse . . . Cítím, že v tobě vzkvétám, jak ty vzkvétáš ve mně; a bez ustání jeden v druhém vzrůstáme . . .

— — —

Když s tebou dlím, chtěla bych od tebe být vzdálena, bych zblízka zřela tě, tak jak když sama jsem; a jsouc sama zas hledám tě, dobře vědouc, že duše tvá očekává mě stokráte krasší nad vše mé pomyšlení . . . (Str. 20 a n.)

Této silné očišťující lásce nerozumí však žena Meleandrova Selysetta, vidí a bude vidět stále opravdu, až do konce hry, v Aglaveně ne sestru, nýbrž soupeřku o lásku Meleandrovu. Nepochopí nové učení lásky, bude spíše věřit pravdě báby své Meligrany, jež zastupuje starou a tvrdou nauku, „zjevuje pravdy", jak sama praví, „snad méně krásné oněch, o nichž mluví Aglavena, však *prostší* a *starší*" (str. 37), které docházejí k tomu závěru, aby jedna z obou — buď Aglavena, buď Selysetta — zemřela neb odešla — ustoupila druhé.

Marny jsou pokusy Aglaveny, aby přivedla na své stanovisko Selysettu. „Nepotrvají slzy její, praví s počátku Meleandrovi, bude-li stoupati vzhůru s námi . . . Proč nestoupala by s námi vzhůru k lásce neznající malicherného milování? Jest krásnější, než soudíš, Meleandře; podáme jí ruky: tak dosáhne nás; a dosáhnuvši nás, nebude déle slzeti . . . a bude žehnati nám za ty slzy vyroněné, neboť jsou slzy, jež jsou blahodárnější pocelů . . ." (Str. 24.) Ale hned pak cítí, že láska jich je přece jiná, než bratra a sestry. Záleží nyní na tom rozhodnouti se mezi povinnostmi. Mají povinnosti k sobě — láska jejich je to nejlepší, co mají, a nemohou uvěřiti, „že by cos tak krásného vzniklo jen proto, aby v slzách opět zaniklo" (str. 26); ale na druhé straně zase povinnost: nedati trpěti nevinnému, t. j. Selysettě. Tato nakonec převažuje, neboť jak praví Selysetta: . . . „zřídkakdy mýlíme se, snažíme-li se především odejmouti utrpení slabším a sami snášeti je . . ."

Nyní však stane se, že Selysetta, nevědomé dosud dítě, pod bolestí roste a krásní, že se prohlubuje utrpením a přemítáním, že chápe věci, jež posud nechápala, chápe, jak souvisí spolu smutek a štěstí, sblíží se s Aglavenou. Hlubokou proměnu její pozná i Meleandr, a stupňuje to jeho lásku k ní. Ovšem zásluha při tom náleží Aglaveně: nepřijít ona, nebyla by mohla nikdy Selysetta rozkvést.

Ale i Aglavena se mění. Rozumím-li dobře, je v tom část žárlivosti na Selysettu, že vyrostla, že může vzrůst, že ji Meleandr miluje. „Vím, vím, miluješ ji, Meleandře, a tak jsem si toho jista, že nejednou nedovedla jsem se ubrániti, bych nezáviděla jí ubohé tvou lásku . . . Nemysli o mně, že jsem dokonalá." (Str. 47.) Ale v jiném směru ještě

se změnila. Je to těžko stylisovat, ale změna je tu v podstatě ta: *z racionalistky* stala se *mystikem*. Odkládá pýchu ducha vědění, krásy. Myslí, že bezvědomé je cennější vědomého, mystický fatalismus se jí zmocňuje. Srovnej v tom směru důležité stránky 47—49.

,,Přišla jsem k vám *moudřejší, než je třeba;* myslila jsem, že kráse netřeba dbáti slz, jež pro ni byly vyroněny, a soudila jsem, že dobrotě netřeba jiného *vodítka* leda *moudrosti* . . . A nyní doznala jsem, že *dobrotě není moudrosti třeba* a že za více stojí, je-li lidskou a nemoudrou . . . Měla jsem, že jsem nejkrásnější z žen, a nyní doznala jsem, že i nejmenší tvor jest stejně krásný a *neví o své kráse* . . . Hledím-li na Selysettu, táži se, zda vše, co v dětinské duši své *jen po hmatu* koná, není větší a sto a stokráte větší než vše, co mohla bych vykonati já . . ."

To je mysticismus, vzdání se rozumu a vůle, vědění a krásy.

,,Přišedši sem k vám, Meleandře, myslila jsem, že vše jest možno a že nikomu nebude trpěti . . . Avšak nyní již vím, že *život* není poslušen našich, byť sebe krásnějších návrhů."

Takto dochází Aglavena k rozhodnutí obětovati lásku svou, obětovati sebe, odejít. Musí i proto, poněvadž roste Selysetta duševní krásou, a Aglavena musí ji překonat vyšší krásou duševní, tedy obětí: ,,. . . kdybych zůstala, nebyla bych již tak krásnou jako toto děcko[1]; raději chci krásnou být, daleka tebe, než méně krásnou se státi v objetí tvém, neboť ty bys pak méně mne miloval . . ."

Aglavena tedy rozhodne se odejít, rozhodla se již dříve, slyšíc starý názor báby Meligrany, v němž nalezla, jak se domnívá, ,,pravdu nade vše vážnější", jež tají se pod všemi pravdami dosaženými, ,,skrytou hlubokou pravdu, jež řídí kroky naše přes veškeru námahu naši". (Str. 38.)

Aglavena sdělí rozhodnutí své také Selysettě, poněvadž nechce lží a přetvářkou snížit ani svůj ani její duševní život, ,,poněvadž nemám síly, bych uspořila ti utrpení, jež tím více s námi tě sblíží", jak sama praví Selysettě. ,,A proto věz, Selysetto, že odejdu zítra proto,

1 - Rozuměj Selysetta.

abys ty šťastna byla, pravím ti to prostě, abys věděla, jak trpím tímto odchodem, tak abys i ty této oběti se stala účastnou; neboť přinášíme všichni tři oběť něčemu, co jména nemá a přec mocnější jest nás . . ." (Str. 58.)

Ale Selysetta sama pojala již myšlenku oběti. Vyrostla a zkrásněla sama v nevědomosti své a soutěží nyní tímto mystickým způsobem s Aglavenou, předejde ji v oběti její. Vrhne se s věže večer po západu slunce, zařídí však věc tak, jako by zdivo se sesulo, a ona spadla bezděky. Tak svědčí sestřička její, již vzala na věž, malá Yssalina, tak tvrdí i před Aglavenou a Meleandrem umírající Selysetta.

Aglavena a Meleandr vědí ovšem, že smrt Selysettou byla chtěna, ale nemohou ji přinutit k tomuto doznání . . . nesblíží se s nimi pravdou.

Aglavena: Učinila jsi prostě, co nejkrásnějšího lze učiniti lásce, jež se klame . . . Nyní však prosím tě, bys vykonala cos ještě krásnějšího, ve jménu oné lásky, jež klamu nezná . . . (Str. 88.)

Ale domlouvá marně.

Sen o trojnásobném sblížení, růstu a prohlubování vzájemném tedy byl jen snem. Vyrvalo se všecko z rukou dobře mínících, vyrvalo se všecko z otěží lásky, rozumu, vědění, moudrosti a dobroty. A zoufalý Meleandr i Selysetta proklínají je a viní z nezdaru. ,,Láska je stejně krutá jako nenávist . . . Já nevěřím více, nevěřím více! . . . A všechen můj bol mění se v hnus! . . . Pliju na krásu, jež zaviňuje bol . . . Pliju na rozum, jenž chce příliš krásným být . . . Pliju na osud, jenž v ničem nepovolí . . . Pliju na slova, jež klamou, pliju na život, jenž žití slechu nedá!..." (*Meleandr*, str. 85.) A Aglavena proklíná se, že nepoznala hlas v podvědomí se hýbající, jenž ji upomínal, že Selysetta hledá smrt. ,,Já měla vyrvati něco pro lásku . . . a neučinila jsem pranic; a hleděla jsem před sebe nic nevědouc a vidouc přec . . . *Poslední děvka chudé této vísky byla by nalezla pocely, jimiž život uchrániti!* . . ." (Str. 86.)

Takové je nové drama Maeterlinckovo. Překvapuje, jak vysoko

v něm básník vyrostl. V starších svých pracích při vší silné sugestivnosti, při vší grandiosní poesii svých visí byl přece jen úzký a začínal být ztrnulý a monotonní. Krajní stavy hrůzy, děsu, strachu před smrtí, vytřeštěné stíny úzkosti, všecko mohutné, pravda, ale vcelku úzké přece. Mnoho bázně před smrtí bylo v dřívějších pracích Maeterlinckových, mnoho romantismu.

Přítomným dramatem zvedl se k rozletu netušené šířky křídel. Pokládám je za pokus vyváznouti z mystiky smrti, z jednostranného a úzkého romantismu jejího. Renesance krásy a dobroty a lásky, rozlití jich celým světem, vzrůst rozumu, moudrosti a dobra — to všecko ztělesněno je v pokuse Aglavenině o trojí vzájemnou lásku jednoho muže a dvou žen.

Ale pokus končí nezdarem. Chce se říci člověku s Hauptmannovým mistrem zvonařem z Potopeného zvonu: Es mißlang dies Werk. *Nepřišel ještě čas k této veliké renesanci duchové krásy.* Vyslovuje to krásně Aglavena na str. 58 . . . „Není ti to divné, Selysetto? Miluji tě, miluji Meleandra; Meleandr miluje mne, miluje i tebe, ty miluješ nás oba, nicméně nemohli bychom žíti šťastni, *poněvadž ještě nenadešla hodina, kdy lidem možno takto se spojiti* . . ."

Osud zvítězil nad rozumem, láskou i dobrem . . . Smrt zvítězila nad životem zase o jedenkrát víc.

Taková je hluboká ideová stavba této nové práce Maeterlinckovy, kterou, opakuju to, cením daleko nad všecky předešlé. Tolik hloubky ideové a psychologické, tolik síly a plastické plnosti při vší abstraktnosti lásky neukázal posud nikde. *Aglavena a Selysetta* je velice blízka dvěma pracím německého básníka velice mi drahého, Gerharta Hauptmanna: *Osamělým duším* a *Potopenému zvonu.* Thema její je totéž jako v *Osamělých duších* a řešeno také stejně: *ještě nepřišel čas, kdy lidem možno se takto spojiti.* V *Osamělých duších* odejde také duše rozumová, duše povýšená, Mahrová vzdává se lásky, aby nepohoršovala maličkých, aby připravovala cesty veliké ideji, která posud nepřišla, jejíž čas zde posud není. Jako *Potopený zvon* je také *Aglavena* a *Selysetta* pokus o *renesanci krásy,* třeba byly asi odchylky v představách obou básníků o způsobu této renesance. A v *Aglaveně* a *Selysettě* právě jako v *Potopeném zvonu* nezdaří se tento pokus: v obou hrách vyslovena silná napjatá touha moderního člověka po životě čistším, vyšším, intensivnějším, radostnějším, zmnoženějším, ale v obou vyslovena také slabost člověka, nepřipravenost jeho pro tuto třetí říši Ducha, strach, hrůza, děs doby přechodné a úzkost pokusů a nezdarů.

Jan Voborník: O poesii Julia Zeyera

Studie páně Voborníkova je plod vážné, svědomité snahy a také, alespoň místy, skutečné kritické intuice, plod milý mi svou opravdovostí, třeba výsledky a výtěžky literárně psychologické nebyly velké a často ne ani správné a třeba vůbec účelná kritická methoda a aplikace její byly problematické, neujasněné, zmatené.

První odstavec práce, nadepsaný *kritika subjektivní*, zjišťuje, jak praví p. autor, „to, co mi *duše, cit a vkus*, vůbec tedy *subjekt* můj po přečtení Zeyerovy poesie napovídá." Upozorňuji na podtržená slova. „Duše, cit, vkus, vůbec subjekt" — jaká to nepřesná, vágní, neodborná terminologie! Slova tak široká, v tak mnohém a mnohém smyslu užívaná! Pročtete-li však pozorně tento první odstavec kritiky subjektivní, vidíte, že pan Voborník pokouší se tu o analysu *výrazu, stylu, dikce, formy* a *látky* umění Zeyerova, slovem o vnější a plastický, objektivní a pevný aparát jeho poesie . . . tedy o to, co Hennequin nazývá *analysou estetickou* a co klade na první stupeň v rozborovém procesu estopsychologickém. Ale tu právě naprosto nehodí se, tuším, název *kritika subjektivná* — naopak: styl, dikci, sujety, děje, city, ideje, jež básník podává, genry, v nichž tvoří, to všecko lze co nejsnáze zjistit, to lze snadno popsat, spočítat dokonce... zde není třeba k ničemu subjektu, leda ovšem v tom samozřejmém smyslu, že musí být *někdo*, nějaké *já*, jež všem těmto věcem dává na sebe působit a je odráží přesně a pozorně. Všecky tyto *vnější* prvky díla básnického dají se zjistit zcela snadno: popisem jich, utříděním jich, počtem i rozvrhem jich.

Tomu se však, bohužel, vyhnul pan Voborník, jakož vůbec nenalézám žádné pevné methody, žádné postupné analysy a rubrikové klasifikace výsledků z jeho rozboru. Mluví na př. o *slovníku* Zeyerově a řekne, že je „rozsáhlý". Já mám důvodné pochyby, že je tomu tak. Zde měl pan Voborník *počítat, srovnat* s jinými autory, než napsal toto adjektivum jen tak absolutně do vzduchu. Pro estopsychologii má význam vědět, která slova mu na př. scházejí, které důležité pomysly nejsou u něho vysloveny. Stálo za to, srovnat jeho copiam verborum s jinými autory: viděli bychom, které sféry života neobjal atd.

Zcela nedostatečně, neúplně a bez vší methody je analysován také *styl Zeyerův*. Ani slova na př. o jeho *syntaxi*, tomto pojmu pro styl nejdůležitějším! Nic o *tropech a figurách* Zeyerových! A to jsou právě ty spojovací mosty, jež vedou od ryze filologické analysy k psychologickému výkladu, jež nám ukazují *duševní, obrazotvorný mechanismus* básníka. Zde je vlastní pole literárního kritika, jenž chce vyplouti z mlžin abstraktní fraseologie a libovolných odhadů a chytiti se na pevnině *průkaznosti*. Zde musí objevit vlastní kritický intelekt, jak utřídit sebraný materiál detailů, dokumentů, jaké závěry z něho vést, jak se opřít a zdůvodnit. Zde má být podána takřka topografie a geografie básnického mozku, zde mají být fungující složky stroje básnického a vzájemné jich zapětí demonstrovány ad oculos. Místo toho všeho čteme nic neříkající fráze, že styl Zeyerův není „nastudovaný" (!), že je „přirozený a nenucený", že je „dán povahou básnického nadání a obsahem jeho poesií", že „vnější forma se mu poddává sama" — slovem: samozřejmé, nikde nedokázané a neprecisované domněnky. Místo všeho toho nedoloženého, nejrůznější rubriky poetiky pêle-mêle mísícího řečnění na str. 2 a 3 viděl bych raději zcela střízlivý přehled a klasifikaci *metafor* Zeyerových, *komposice* jeho prací, *tónu, popisů fysických i morálních, situací a dějů, katastrof a procesů psychologických*, jež podal ve svých pracích — slovem: všeho, co podává vnějším výrazem již jako materiál faktů a skutečností dílo Zeyerovo. Ovšem, leccos z toho podává pan autor v odstavcích následujících, ale zde již zase pomíseno s rozborem idejí (tendencí) Zeyero-

vých a s charakteristikou jeho metafysické a estetické podstaty, ukryté a všecko prolínající esence duchové a intelektuelné, jež lze z konkretních projevů a umělecké plastiky dobýt jen dedukcí a zkombinovat analogií v jistý typus názoru světového.

První odstavec zjišťuje hlavní ráz básnického talentu Zeyerova jako *rozhodně epický*, a sice neobyčejně *elementárně* a *hromadně* epický: „. . . hlavní síla musy té spočívá v epice, v epice vzácné a neobyčejně ryzí, která vše, čeho se chopila, proměnila v děj, *která umí tvořiti i mythus, uměním v národě už zapomenutým* . . ." (Str. 3.) Myslím, že tvrzení toto je správné, až na to, že tvrzení o mythotvorné činnosti nelze brát v přesném, úzkém smyslu slova. Ani *Zelený Vítěz* není základní strukturou svou majetek Zeyerův; je to, jinak velice samostatná, variace analogického symbolu mythologického jiných národů. Dnes mythy tvořit nelze již naprosto, poněvadž celá disposice duševní dnešního člověka dědičností i výchovou je toto genere jiná, než člověka primitivního — dnes v nejlepším případě lze se vmýšleti v situaci člověka tehdejšího a kombinovati je analogicky — ale z prvků již *hotových a daných*, jich *vnitřní hotovou perspektivou.*

První oddíl zakončuje pan Voborník tvrzením, že *subjekt* přesvědčil jej o tom, „že je Zeyer umělec vynikajícího řádu, pěvec neobyčejné mohutnosti obrazotvorné, jenž se nejen řadí k nejpřednějším básníkům našim, ale silou tvůrčího mechanismu a vzácnou citovostí rovného sobě hledá mezi současnými básníky jinonárodními". (Str. 4.) Čtěte dobře. *To* všecko *může* dokázati *subjekt* („cit, duše", tedy tušení, dojem pouhý, jak rozumí slovům těm p. Voborník)? Není k tomu potřebí práce intelektu, *srovnání, bilance?* Neklade tu p. Voborník to, co *měl dokázati*, co mělo vyplynouti jako výtěžek rozborů na *konci*, hned na začátek? Nezaměňuje *cíl* s *východiskem?*

V druhém oddíle, jenž nese nezdůvodněně název *kritika objektivní*, vychází p. Voborník od definice umění, *své vlastní*, jak praví,[1] a vyšetřuje nejprve skutečnost umění Zeyerova či abychom užili staré,

1 - Definice ta zní: „Umění je reprodukce skutečnosti vyšší formovou řečí". Myslím, že na ní není nic zvláštního, je to zcela běžné stanovisko idealismu, ovšem umírněného a na realistické podloze stavěného.

ale jasnější terminologie, *látky* jeho poesie. Tedy stále analysa vnějších objektů, ničím se nelišící pojmově od analys dílu prvního („subjektivní kritiky"). Nesprávně *sem* zabloudila úvaha o *lyrice*[1] Zeyerově (to jest otázka *obsahu*, ne *látky* a pak umělecké techniky Zeyerovy). Výpočet figur Zeyerových a zemí, v nichž hraje děj. Poznámka o jeho archeologických vědomostech. A závěr: skutečnost Zeyerova umění je veliká prostorně i časově i detaily.

Nyní vplujeme však hned do velice pomatených a abstraktně rétorických debat a úvah o poměru Zeyerovy skutečnosti ke *kráse* a *pravdě* (str. 6—10). Zde čtu velice nepříjemně scholastické disgrese, které nic nepomohou k psychologicko-literární charakteristice. Tak hned o poměru „pravdy" a „krásy" vůbec a u Zeyera zvlášť — to je samé slovo, samý starý verbalismus metafysický, z části i nepravdivý. (Tak výrok: „Vůbec je krása i starší než pravda" je bludný. Všecky počátky umění, víme zcela positivně dnes, nejsou vedeny krásou, nýbrž *užitečností, potřebou.* Nejstarší poesie jsou právní normy a řád společenský. Krásno estetické je rafinovaný pojem kultury vysoce již vyvinuté.)

Tato část studie p. Voborníkovy celá je chybně založena na staré metafysické estetice, na různých všeobecných definicích a úvahách, z nichž chce vysoukati platnost určitého a jedinečného. To je postup úplně pochybený. Vede-li si tak abstraktní estetik, chápu to, dá se to vyložit. Ale literární historik v monografii nesmí s ním konkurovat — od toho naopak musíme čekat kladné výtěžky, jimiž by se vyplnila prázdnota metafysických estetických všeobecnin.

Z celé této partie práce p. Voborníkovy je jasno jen tolik: Zeyerovy figury jsou velebné, grandiosní, monumentální, a to zvláště figury mythické, ženy něžné, figury současné individuálné a normální.

Co následuje na str. 8 (tragičnost, humor — pojmu toho užívá tu pan Voborník zcela odchylně od běžného významu — komičnost Zeyerova), je sem zcela neorganicky vsunuto. Pojmy ty mohou být rozhodovány teprve ve *výsledku* vší estetické a psychologické analysy,

1 - Na str. 4.

poněvadž jsou to pravé ideje, tendence básníka a souvisí jak možno nejdůvěrněji s jeho *intelektem*.

Druhý bod: poměr umění Zeyerova k *pravdě*. Pan Voborník užívaje staré profesorské fráze, praví, že Zeyerovy pravdy jsou „obecně lidské" — čímž však neřekl o Zeyerových idejích docela nic, poněvadž není v umění vůbec jiných pravd než „obecně lidských". Ani umělci nejlokálnější, malující lidi nejurčitěji determinované, nepodávají nic jiného, než „obecně lidské" pravdy — každá *lokální charakteristika směřuje přímo* k vyluštění pravdy „obecné". Není vůbec jiné pravdy, než obecné, t. j. pravda jest absolutní, platí všude — toť pojmový znak její, bez něho není pravda pravdou. Nepravda však je, co tvrdí o několik řádků níže p. Voborník, že „obecně lidská pravda" je „*vždy* historická, výrobek časů a pokolení". Pak by prostě umění přítomnosti nemohlo existovat — což je prostě absurdnost. Vůbec celá tato hádka o pravdách „obecných" a „individuálných", o „objektivnosti" a „subjektivnosti", „historičnosti" a „aktuálnosti" umění je prázdné krájení slov. Umělec, čím individuálnější, tím obecnější pravdy objevuje, čím hloub *do sebe* sestupuje, tím bližší je všem, lidstvu. A naopak: čím více cizího, objektivního, minulého chce objat, tím více musí být svůj, mít jednotný pevný, zorný bod, *své* stanovisko, poněvadž jinak nemá obraz jeho perspektivy. U žádného velikého umělce pak již dokonce nelze rozeznávat mezi pravdami „obecně lidskými" a „speciálními" nebo „vlastního *já* se týkajícími", jak činí p. Voborník u Zeyera na str. 10. To je základné nepochopení tvůrčí básnické činnosti. Umělec, čehokoli se dotkne, podává-li i bolest svou *nejsoukromější*, musí ji prohloubit ve význam *světový*, musí ji učinit *obecně lidskou*, vesmírovou, *bolestně* a *podstatně* ji musí přiblížit každému člověku, musí mu ukázat, čím je bolest ta i jeho . . . slovem, podstatnou metafysickou esenci vyluštit z časového, měnného a zdánlivě náhodného. To jest úkol umění a v tom je genius všech velkých umělců. Ukázat ohromnou zapjatost a souvislost světa, tisíce a miliony cest, jimiž všecko se šíří a sděluje, působí a proniká, kde nic není malé a osamocené a neposvěcené . . . kdo tak rozumí umění, nemůže nikdy provádět takovouto scholastickou distinkci.

Třetí bod: poměr umění Zeyerova ke společnosti, *hygienická, zdravotní* jeho cena. Pan Voborník soudí, že jest umění jeho povznášející a posilující, upřímné, mužné, nevinné, zdravé a hájí jej proti domněnce dekadence (rozuměj: *pathologičnosti*) methodou Nordauovou. Jsem sice do duše přesvědčen, že Nordau, jenž udělal ze všech velikých lidí XIX. stol. (z Wagnera, Ibsena, Swinburna, Huga, Tolstého, Dostojevského atd.) šílence, nepustil by ani Zeyera, naopak, že by si na něm pochutnal jako na exempláři neobyčejně vděčném, a že methodou, jakou dokazuje p. Voborník zdraví Zeyerovo, mohlo by [se] při troše dobré vůle stejně dobře dojít k pravému opaku — ale pomíjím tyto otázky, poněvadž na ně vůbec hledím jinak. Já dekadenci ve smyslu Nordauově nerozumím a zdravotnickou policii do literatury míchat pokládám při nejmenším za hrubost a hloupost. Dekadence není problém zkoumání „leboznalců, anatomů a fysiologů" — to je problém ethický, sociologický. Dekadence je problém tvůrčí impotence, je *diletantismus*, který *žije jen z historie*, z kultury a *nemnoží ji*, jenž zná a padělá deset mrtvých stylů a nedovede jedenáctý, *svůj*, *nový*, který nemá svého jednotného názoru na svět, který si jej slepil z cizích tříštěk a odštěpků . . . Již z toho vidět, že rozhodovat o této otázce má se naposledy — je to výslednice všeho, konečná bilance, zisk nebo ztráta v životě mravním. Otázka: opakoval-li se pouze život minulý a mrtvý či rozmnožil-li se a stupňoval? . . . To je otázka po dekadenci přeložená do srozumitelné češtiny, a v ní je jasně vidět již strašnou a konečnou její důležitost.

Kritika literárně historická (II. B) vykládá nejprve per longum et latum genesi *epické poesie*, jak ji zná každý vzdělanec z kterékoli lepší poetiky, přeceňuje ale rozhodně význam *tradice* a hlavní věc: nevysvětluje ji. (Je dána *stejnorodostí* starých společností, kterážto stejnorodost postupem času, jak společnosti se rozvíjejí, mizí stále více: společnost se *rozrůzňuje*, *diferencuje*, *individualisuje* — zákon evoluční. Proto také tradice postupem času víc a více se uvolňuje, umění se individualisuje.) [Pan Voborník] jde rozhodně daleko, tvrdí-li, že básník dnešní, má-li se stát epikem, musí již v mládí dožíti se mocných epických dojmů, které se musí díti napřed *ústním vypravo-*

váním[1], a protože toho dnes bývá jen zřídka — proto prý je dnes málo epiků.

Nikoliv, znám lidi, kteří neměli ústní tradice a stali se velkými epiky (Konrád Ferd. Meyer na př.). Což nestačí *četba eposů?* Nezakládá ta také tradici a určitější ještě než vypravování?

Ústní tradice měla, myslím, ten veliký význam, který jí přikládá p. Voborník, v *starých kulturách,* jakož vůbec má na zřeteli jen epiku *hromadnou,* tedy epiku *starých společností nerozlišených,* neindividualisovaných posud. Tato jednostrannost jeho, plynoucí z uvedeného bludu sociologického, vede ho k tomu, že podceňuje epiku přítomnosti: *novelu, román.* „Novely a romány náležejí v obor epický, ale zřídka, velmi zřídka jest v nich kus epického umění". (Str. 12.) To je zase zcela profesorský blud, zcela starý předsudek. V některých moderních románech je mnoho umění, více, než kdy snad viděl p. Voborník, a i v prostředních je ho alespoň tolik, kolik v prostředních eposech. Jenže je — přirozeně — trochu jiné, než v starém hromadném eposu, a poněvadž mu nejde pod tuto patronu, zavrhuje p. autor již celý genre. Stará epika, poněvadž měla za předmět společnost *stejnorodou,* je ovšem *typičtější,* t. j. záleží tam daleko méně na reku a jednajících osobách — charakterech (ty jsou si všechny vcelku podobny, ze stejného těsta) a daleko více na *ději.* V moderním románě jako útvaru jiné doby je tomu právě opačně. Moderní román je bližší *dramatu* charakterovou kresbou, děj je tu vlastně jen proto, aby charaktery se mohly projevit a vyvinout. Vůbec je moderní román genre neobyčejně široký (drama je v něm i epika i lyrika) a právě proto snad sklízí tolik despektu od starých tradičníků, kteří milují úzké škatulky. Přesahá je a odtud všechen malér.

Proč dnes je málo epiků (tradičních), má příčinu hlubší, než je nedostatek chův vypravovatelsky nadaných. Je v tom, myslím, že epos (hromadné a tradiční) je *neorganické* naší době. Nebudiž tomu rozuměno tak, že odpírám umění historickému a tradičnímu. Ne, mně je ta distinkce docela vedlejší, vím, že absolutní historismus

1 - Podtrhuje sám pan autor.

právě jako absolutní individualismus jsou nemožné a že lze, přesně vzato, mluviti jen o umění historičtějším nebo individualističtějším. Vím, že historické umění právě jako individualistické (psychologické, libo-li) žádá — *individualitu básnickou,* bez ní že vůbec není umění. Ale v tom je právě problém historického umění, že dnes, kdy tradice je přetržena (poněvadž stará stejnorodá společnost je mrtva), nesmí se tradice ta pěstovat uměle. To vede pak k té *neživotné akademické epice,* která není nic, než plod píle a suchého kombinačního umu, pensem, neživotným schematem.

Dnes, kdy tradice je přerušena, nelze ji vydupávat. Dnes je možno pouze, že se k ní někdo dobere z *individuality své,* tím, že se právě odlišuje *až příliš příkře* od *dnešní* společnosti, že je mu minulý útvar její *bližší* než přítomný . . . že je slovem duše minulá, zabloudilá do přítomnosti, podstatou své slučivosti příbuzná minulosti.

Tolik k polemickým exkursům p. Voborníkovým v knize porůznu roztroušeným, k jeho *programovému* pěstování historicismu v umění (str. 15), k jeho tvrzení, jako by „veliké umění"[1] bylo jen v historismu a v tradiční (hromadné) epice (tamže) — s čímž však podivnou kontradikci tvoří poznámka, jež na téže stránce, patrně v nestřeženém okamžiku, proklouzla p. autorovi: „Jest i epika přítomnosti možná, umění jistě velmi platné a důležité, ale *vzácné, protože nejtěžší všeho*". Jak se to tedy rýmuje s tvrzeními předchozími a následujícími?

Druhý bod tohoto oddílu (II. B. 2.), nadepsaný *Epický básník,* podává genesi, vývoj, tvůrčí proces epický u Zeyera, prvky životopisné, jež vypracovaly a rozvinuly jeho latentní vlohu. Jsou to hlavně tři momenty, v nichž vidí rozhodné složky pracující k formaci jeho tvorby epické: vliv chůviných pohádek, rozsáhlá četba pramenů a místní dojem, jenž mu dal plastickou skutečnost reálnou . . . lépe snad ilusi této skutečnosti co nejsubjektivněji podmíněnou. Poslední moment je zejména šťastně rozvinut a vysledován u p. Voborníka a tvůrčí proces Zeyerův ve svých složkách plasticky a typicky

1 - Tato distinkce „velkého" a „malého" umění je stejně žalostná a nezdůvodněná jako „historismu" a „obecně lidských" pravd a souvisí s nimi.

s jemnou psychologickou intuicí sestrojen. Všecko vede k jasné cenné konklusi, že Zeyer „si i *při tvoření, při nalézání látky a komposici vede ryze epicky*". (Str. 24.)

Rozbor estetický je v hrubých rysech ukončen, a pan autor přechází, bohužel, bez přechodu a bez příznačného motivačního mostu, ke kritice *psychologického, ethického, ideového světa* Zeyerova.

Tato partie je nejchatrnější, nejméně úplná v celé práci p. Voborníkově. Sděluje autorovy názory o umění, o jeho náboženské, vysoce ideální ceně, o cílích jeho k metafysičnosti, k věčnému a substančnímu směřujících ... ale to všecko není charakteristika Zeyera, jeho *umělecká individuálná* charakteristika. Tisíce umělců smýšlí stejně o umění jako Zeyer ... říkají to také doslova stejnými slovy a přece liší se od sebe ve svých plodech diametrálně.

Druhý bod věnován je *sociologickému* vymezení postavení Zeyerova, poměru jeho ke skupinám uměleckým nejprve a k jednotlivým umělcům domácím a cizím a pak k obecenstvu, k národu tedy. V prvním směru vymezuje jeho místo v literárním pantheonu světovém, jeho filiaci s různými útvary literárními — veskrze však nedostatečně a negativně. Popírá filiaci jeho s německými romantiky zase bez přesné analysy ... já myslím, že vlivy tu byly a že se dají i positivně ve složkách dokázat. Následují nejasné úplně a vágní poukazy na *W. Scotta, Meriméa, Wagnera, Tennysona.* Filiaci *s praerafaelisty anglickými* popírá ... jistě úplně nesprávně. Na str. 19 píše: „Zeyer tu byl *už dávno*, než v Anglii a j. o tom směru nastala řeč" — což je *nejpositivnější nepravda*, poněvadž praerafaelisté vystupují na veřejnost *na počátku let padesátých* a budí hned nejvášnivější diskuse a šíří neobyčejně silný vliv. Také následující odstaveček (na str. 19 nahoře) ukazuje, že cíle, ráz a podstata hnutí praerafaelitského jsou p. Voborníkovi neznámy; ten „jednoduchý, hluboký obsah citový", jejž pokládá za specifikon Zeyerovo, byl právě přední jich postulát. Oni hlásají návrat ke kulturám starším ne z *archeologické kuriosity*, ale ze snahy po *ryze lidském prohloubení* ... poněvadž je viděli vážnějšími, opravdovějšími, hlouběji a lidštěji živými než naše. Pan Voborník nezná patrně epiku *Williama Morrise;*

mezi ní a Zeyerovou je nejeden vztah. Velmi živé jsou však také vlivy francouzského romantismu u Zeyera, předem nejbarevnějšího a nejkolorističtějšího romantika *Gautiera*, od něhož se Zeyer mnoho učil, hlavně v archeologické a popisně náladové notě (ovzduší novel východních, egyptských) a o němž p. Voborník vůbec neví. Zajímavé bylo by také srovnat orientální sujety Zeyerovy s analogickými pracemi *Pierra Lotiho*. Sem spadalo by také přesné vysledování poměru Zeyerova k staré literatuře epické (francouzské na př., pokud jde o „Karolinskou epopeji"), pokud přejal prvky stylové, charakterové, ethické tam již hotové a pokud pouze vnější údaje, jež vlastním básnickým životem a uměleckou sugescí teprve tvořil a vyplňoval.

Následuje postavení autora v české společnosti literární. Jmenuje se tu i *Arbes* (str. 27), s jehož „mysticko-legendárními romanety" jsou prý některé práce Zeyerovy příbuzny. Myslíme, že naprosto ne. V romanetech Arbesových mystiky není vůbec; je tam sice tajemství, ale to jen proto, aby mohlo býti zcela racionelně rozluštěno. Arbes je vůbec positivista a determinista až krajní, spisovatel kalkulátor, celou methodou a strukturou svou Zeyerovi mnohde přímo protichůdný.

Strana 27 a 28 podává světový názor Zeyerův, ale tak povrchně a s výsledky tak neutrálně kolísavými, že nic nepřispívá k psychologické charakteristice umělce.

Vůbec *psychologická, ethická* a *ideová* (metafysická) část kritického šetření p. Voborníkova je nejen skoro úplně zanedbána, ale ani cíle tohoto bádání nejsou pochopeny a není se ani vážně pokuseno o to, dobrati se k nim.

To, co podává pan Voborník na uvedených stránkách, stačilo by snad, kdyby běželo o světový názor nějakého bezvýznamného občana, ale nestačí při básníku, bohatýru národním, myšlenkovém hérosu, za nějž prohlašuje Zeyera p. Voborník.

Básník-umělec podává svůj názor světový v *psychologické konstrukci svých figur* a *jich mravních osudech.* A o toto právě rozhodné pole nejvyšší důležitosti p. Voborník ani nezavadil.

Jaké typy psychologické stvořil básník? Jaké neznámé vztahy vnějšího

a vnitřního světa objevil? Jak se mu jeví jednota života? Kterým stranám duševního života dává přednost? Jaká jest jeho pedagogika národní a individuální?

A poslední problémy právě ethické: *Jak soudí o svobodě vůle? Co spravedlnost? Co nutnost?* Jak vykládá *zlo na světě? Jak se k němu chovat? Smysl a účel jeho?*

Teprve po rozhodnutí těchto stěžejných otázek, jež ve studii p. Voborníkově nejsou ani položeny, mohlo by se přikročiti ke konečné bilanci o zdraví a užitku díla, k vlastní *sociologické* kritice, která není nic než otázka po tom, pokud a jak rozmnožuje individuum hotový hromadný a historický kapitál celkový. Sem náleží nesnadná otázka po *dekadenci*, jež je jen přílišný a bezideový historism, diletantismus pouhé pasivné fragmentárnosti . . . život opakovaný a sestrojovaný z hotových již forem, žitý různými starými styly, nenazíraný s jednotného hlediště ideového.

Otázky svrchovaně nesnadné a hluboké, ale také neodbytné. Jim nemůže se vyhnout nikdo u autora, jenž, jak praví p. Voborník, „rovného sobě hledá mezi současnými básníky jinonárodními". Právě pro toto tvrzení své neměl se jim vyhnout ani p. Voborník. Teprve odpovědí na ně, odpovědí úplně zdůvodněnou a nevývratnou, a srovnáním s těmi jinonárodními básníky v těchto směrech mohlo by obstát hořejší tvrzení, jež takto stále je hypothesou a thesí, jež se má dokázat.

Fedor Michajlovič Dostojevský: Dvojník — Nétička Nezvánova — Malinký hrdina

Tři starší práce, povídky, z nichž druhá *Nétička Nezvánova* je fragmentem, přináší dvacátý pátý svazek znamenité Ruské knihovny a přitom šestý díl spisů Dostojevského. *Padesát let* leží mezi jich vznikem a dnešním dnem. Padesát let — to je čas, v němž zastará mnoho ve světě a nejvíc v krásné literatuře prózou psané. Ale zde jich necítíte. Je to všecko tak svěží, ne, víc; tak dráždivě prolínavé, tak živým magnetickým proudem, tak palčivou nervovou sugescí napojené, tak k vzlétnutí vzrušivé, tak literární a psychologickou intonací intimně blízké a bolestné, že se vám zdá, jako by to bylo psáno včera, dnes, zítra . . . posledním vypjatým akcentem . . . poslední, novou, nezužitou a neotřenou, naprosto ještě neotřenou methodou náladové a nervové sugesce. Ano, *nervové*, předem nervové — bolavé nervy a tísnivé a udychané a vyzpívané jimi jsou tyto práce. Veliký kapitál této síly je do nich uložen. Člověk až trne, jak veliký. Nervové elektrické ovzduší, zdá se mi, vyprchá nejdříve z prací, když zestárly. Čtete v literární historii o tom, jak ta ona práce ve své době rozrušovala, rozdírala, čeřila a bodala *citovost, vznětovost, nervy* čtenářstva, jak chytala již tuto *vnější, hmotnou* skoro ještě, *smyslovou* jich část, jak hrála a tančila na roztřesených, napjatých, smrštěných provazech jich nervů, až třásly se pod ní jako pod tlupou pružných a silných žonglérů, až úpěly jako struny klavíru pod silnými údery svinuté ruky . . . čtete o tom všem dnes s nevěřícím údivem, s podivným nejistým citem vzdáleného, uplynulého a melancholického, poněvadž na vás při četbě zmíněné dílo nervově a sugestivně skoro vůbec nepůsobilo, poněvadž svým akcentem, svou

vůní, svým magnetismem nervovým a pocitovým nechalo vás skoro nevzrušené . . . poněvadž dojalo vlastně jen vaši rozumovost, vaši vlohu poznávací, utřiďovací, kritickou a historickou, ale velice prostředně vaši představivost, vaši vznětovost a dojmovost a obrazivost. Je mnohé krásné a veliké dílo minulých dob, které si uvědomuju ideově zcela jasně, ale které mne proto nijak představivě a nervově, tím právě bolestným a právě živým a tísnivým akcentem nervovým a sugestivným chytá jen mdle a slabě. Uvědomuju si plastiku jeho, stavbu, strukturu charakterů, sílu, plnost a jasnost jich názornosti psychologické — slovem všecky živly ideové, rozumové, objektivné — ale ten ryze živelný akcent, to náladové fluidum atmosféry umělecké chybí, vyvětralo jako vůně z otevřeného flakonu.

U Dostojevského, u zmíněných starých povídek jeho tomu tak není. Jsou k vzlétnutí napojeny tímto nervovým a dojmovým fluidem, cítíte při čtení jeho atmosféru, dusnou a sytou jako před křečí nervovou, těžkou, zjitřenou a rozehranou jako před bouří. Nic není ztraceno ze sugestivnosti, teplé a syté živelnosti, tísnivé a rozčilené nervovosti těchto prací. Vidíte a cítíte z toho, jak krevný, živelný básník je Dostojevský, jak to všechno bylo v něm zachyceno do poslední nervové spleti, jak všecko vyšlo z něho, řekl bych, s *nahými nervy*, [ne]pokryté a rozcitlivělé, nepokryté žádnou skoro pokožkou, žádnou pletí, žádnou koží. Odtud ten *bolavý* dojem, to bolestné utrpení, které mne chytilo při první stránce knihy a nepustilo až při poslední a jež se vydrážďovalo mnohde až v trapnou tíseň a odporný stesk a jež nemohu srovnat s ničím jiným, leč s cukáním obnaženého nervu.

Dojmy řítí se v Dostojevském na vás útokem dotěrným a bolestným, náhle, nezprostředkovaně, bez logické šňůry, řekl bych. Napětí, rozčilení, překvapení vás chytá, jeden dojem podává vás druhému, jdete z jedné temné beztvaré ruky do druhé. Je vám, jako byste zabloudili v temném lese; odevšad padá na vás hrůza, zmatek, strach, bolest — není rozumové plastiky, přehledné pohodlnosti a střízlivé normálnosti v těchto pracích.

Fakta podivná, poněvadž nepřipravená nejčastěji a nevyložená, vztahují po vás svá chapadla, chytají vás do náručí, svírají a tísní a nemůžete se jim vymknout, jsou básnicky příliš silná, sugestivná, podmanivá. Značná *dějová pohnutost* vládne v pracích Dostojevského, takže touto *vnější* stránkou souvisí zdánlivě s *romantiky*. Ale jen zdánlivě, podobnost je vnější, odnáší se jen k aparátu básnickému. Psychologie a malba charakterová odlišuje jej zcela jasně od nich. Má figury tak hluboce a jemně probádané, do posledních odstínů z chaosu kypící, široké, až zmatené konkretnosti vylovené, podává i zdánlivě nejbizarnější a nejextravagantnější situace, scény a představy v takovém hlubokém, jednotném, kouzelně názorném a přesvědčivě nutkavém spojení, seřetězení psychického tónu a světla, že ztrácejí ráz každé libovolnosti a bizarní výjimečnosti a stávají se v nejplnějším a nejstrašnějším smyslu slova zákonné, nutné a pravdivé.

Vezměte první povídku *Dvojník*. Ubohá, nicotná, chorobná, rozkládající se duše malého podřízeného úředníka Jakuba Goljadkina. Nicotnost za nicotností, pustota za pustotou, bizarnost za bizarností. Kupí se to, roste, obklopuje vás. Tonete v tom. A stále ta strašná neurčitost, ta trapná nerozhodnost. Nejchorobnější, nejfantasknější představy, celý porušený zvrhlý a nemožný svět sešeřelé, prázdné a vysýchající duše traktován je s krajní širokou objektivností normálného a obvyklého, jako realita všednosti a logiky. Nevíte, kam autor chce. Máte pochyby, nevíte, co počít s tímto Goljadkinem. Je to šílenec — ano, patrně zcela jistě šílenec — ale jak strašně hluboký a lidský šílenec! Žádná pitvorná bizarnost, žádná dělaná fantasknost. To jde strašně do živého. Cítíte tolik podoby mezi ním, mezi tím ubohým, pustým, prázdným, skrčeným, bázlivým Goljadkinem, mezi tou kolísavou, stále jakoby větrem kácenou a jako vůz převrhovanou jeho vůlí, mezi tím zahozeným a ušlapaným životem a sebou, že je vám hrozno, trapně hrozno při této tragikomedii a že místo bizarní fantastiky cítíte dusivou, horkou, k zalknutí mučivou tragiku lidského fata.

Jak strašně, ukrutně přímo a tvrdě žijí všecky figury v tom psychologickém arcidíle *Nétičce Nezvánově*, která v nejužším a nejprostším rámci shrnuje a zakrývá tolik těžkých lidských problémů,

jež Dostojevský později rozvinul v dlouhých románech. Tu je chorobný, ztroskotaný, zpustlý hudebník Jefimov. Jaké strašné pohledy do mrzácké duše, do duše chudé uměním a bohaté pochopením a chtěním, zrazené a dobrovolně i zahubené, přitom vzepjaté, tvrdé, pánovité, pyšné a nicotné současně. Čtěte charakteristiku jeho na str. 185 a 189. Není vám to všecko tak strašně a úzkostně důvěrné, co nejdůvěrněji známé, na sobě a ze sebe známé? Vezměte chorobný, vášnivě napjatý poměr dvou dětí, Nétičky a kněžny Káti, jeho rozvoj, jeho charakteristické obraty — a vzpomínejte, kde jste četli podobnou intonaci, tak strašně lidskou, srdečnou, z posledních kořenů bytí a života sténající a jásající? Stejně hlubokou psychologii dětskou má třetí číslo *Malinký hrdina*. Jak umí malovat Dostojevský duši *dětí!* Jak chytá horečnost a udýchanost jich života, nehoráznost představ, sílu citu, tu celou smyslovost, krevnost, plnou hutnost jich života, tu vážnou opravdovost a strašnou hotovost a napjatost jich cítění a toužení!

Jaká tragická perspektiva položena do jiných dvou figur, dospělých Alexandry Michajlovny a muže jejího *Petra Alexandroviče!* Oba jsou, tuším, náběhy k typům, jež později Dostojevský často ještě zpracoval a s jiných stránek vyjasnil, zkrystalisoval. *Alexandra Michajlovna* je typ ženy specificky Dostojevskému vlastní. Veliká duše, hluboké srdce, zraněné a roztříštěné, evangelicky dobrá, soucitná, pravá křesťanka pokorou a ponížením, hluboce vášnivá a v srdci neposkvrněně čistá, ubitá a udušená surovostí společnosti a světa, enthusiastka citu a srdce a jeho mučednice. Nic rozryvnějšího, než poměr této oddané mučednice k muži jejímu Petru Alexandroviči, typu rozumového sobce a farizejského zákoníka, v jádře surového a ničemného, přitom však na vnějšek zcela správného a právního člověka, jenž plní všecky předpisy a zákony jen proto, aby mohl tím více týrat všecky, kde podle jeho zdání je přestoupili. Typ, který tak mistrovsky nakreslil také *Turgeněv* v jedné ze svých básní v próze pod názvem *Sobec*.

Mezi těmito dvěma lidmi leží kus tajemné minulosti — platonická, soucitná, sesterská láska Alexandry Michajlovny k neznámému ubohému, společností povrženému člověku nějakému — jenž vydává Alexandru Michajlovnu do rukou muže jejího, jenž ji činí otrocky pokornou a bázlivě poddanou tomuto rafinovanému surovci a krajně samolibému sobci. Scény, kde člověk tento dráždí, mučí a uráží duši Alexandry Michajlovny, jsou plny bodavé a rafinovaně stupňované ukrutnosti, bolesti zvláště odporné a brutální, při níž bouří se v čtenáři všechen jeho cit spravedlnosti a jež Dostojevský ovládá s uměleckou vypočítavostí a účinností jako málokterý druhý básník světový. Je básník bolesti, muk, utrpení, ukrutnosti a mučení, ovládá celou tuto škálu hrůzy, odporu a bolesti do posledních odstínů, do nejjemnějších a nejjistěji vyvolávaných účinů vystupňovaných pravým uměním psychologického výpočtu a zvážení nejsubtilnějších dávek a esencí citových. Básník bolesti a muk, básník hluboce nervový, naze lidský, elementární, krevní, živelný, do posledních vrstev, do posledních nejhlubších nervových a citových základů člověka úporně, nelítostně a hluboce zapředený, mystik ne reflektivný, ale samými biologickými a psychologickými živly svého genia, jeho složkami a prvky — takový vystupuje zcela patrně v hlavním plánu, v hlavních liniích své struktury Dostojevský již z těchto prvnějších a časnějších tří svých povídek.

Viktor Dyk: A porta inferi

Kniha každým způsobem zajímavá, milá, podrážděná, bolestná, křečovitá a rozdrobená, která, třeba nepodávala, přesně mluveno, ještě mnoho, tím více slibuje. Ne slovy, ale celou svou existencí: tušíte, že v básníkovi je více, než dovedl ještě ze sebe vyrvat a vysvobodit v uměleckou transsubstanciaci, vidíte za těmi verši, sem tam, zdá se mi, dosti nepregnantními, „levými" ještě, větší rozlohy nedotknuté posud, cítíte vybouřený jich dech, jitřící, z kořene bytí úpící píseň nevyzpívanou posud.

První kniha p. Dykova v celku je kniha hněvu, žluči, rozdráždění, sebemučení vnitřního, hnusu vnějšího, analysy hořké, ironické, obracející se proti němu a v první řadě proti nitru autorovu. Někde jen hlásí se *elegie*, někde jen třese se a zmítá báseň mezi ní a *ironií*. A podle toho je i verš p. Dykův. Faktura jeho je spíše *epigramaticky skrojená* než melodicky zvlněná a v nyvých, lichotných, loudivých vlnách teplé a měkké sugesce rozpředená. Verš kupí se na verš ostře, nepřiléhavě, často bez mostu a spojení, je chladný, krátký, nedůvěřivý, ostnitý, nevzlétá, nepodává si ruce s druhým, neprolíná se v široké rytmické fluktuaci celku. Je uzavřený, nevychází ze sebe nebo jen nerad, má ironickou a melancholickou reservovanost. Říkám to proto, že p. Dyka chtějí pokládat někteří za *melodického lyrika spontánní a živelné inspirace*, a že snad on sám myslí, že jím je, že připlul ze země slunné, bílé a melodické Krásy. Soudím tak z předmluvy, kde mluví p. Dyk s trochou despektu o „době, kdy autoři byli *docti*, rovni starým alexandrinským, kdy však nebyli básníky", a z některých míst v knize, třeba z *Predestinace* (str. 61):

Predestinován k nejmraznější hrůze,
svou duši zvyk' jsem v oltář Krásy klást.
— — — — — — — — — — — — —
Pár cigaret pak mládež koupě chtivá
nese si s pýchou z Krásy trafiky.
A hudba zní, a chytrý kritik kývá.
Já vidím básně, ne však *básníky*.

Pan Dyk — což se přihází ostatně devadesáti devíti procentům nás všech a mezi nimi často právě nejlepším — nezná se dost, myslím. I on je *doctus*, i on je *alexandrinský*, reflektivný, počtářský, analytik i ve hněvu, fragmentární i v mocných afektech. I on propase vždy z nedůvěry dobu, kdy psychologická látka je ještě ve varu a kdy z ní lze jedním vrhem líti díla široká a rytmická. I on vysuší raději řeky, než by vstoupil na moře, vydal [se] se směšnou dobrodružností v jeho elementární fatalismus.

Chci tím vším říci, že ani p. Dyk nenarodil se pod znamením Krásy živelné a přírodní, sladkého nezaslouženého daru, jejž dávají nevyzpytní bozi v tajemné moudrosti svých rozmarů lenošným zahalečům a přihlouplým extatikům... Ne, to je jen sladká a teskná pohádka, kterou dovede p. Dyk jako jiné pohádky s melancholickou ironií a ironickou melancholií, s jemným a diskretním básnickým kouzlem *vypravovat* nebo *sestrojit* (toto ještě víc) — ale *věřit* v ni? Myslím, jsem přesvědčen, že toho p. Dyk nedovede právě jako my všichni.

Ne, p. Dyk narodil se také (a víc ještě než ostatní, jež znám) pod znamením zlé, chladné, svárlivé a mstivé a při tom při všem přece, jak všichni víme, ve svém způsobu šlechetné a grandiosní a také zvláštním, novým a trochu obráceným způsobem krásné Pravdy. Chce se mi obrátit jeho soud na ruby a říci o něm: vidím v něm *básníka*, třeba ještě básně nevidím.

Poslyšte si několik strof p. Dykových a suďte o tom.

A znovu snuješ lapidární věty
pro dobré mladíky, ctné humanitáře,

pro dobré mladíky z nejlepších rodin,
vyrostlé v humbugu, špíně a flámu . . . Str. 57.

— — — — — — — — — — — — —

Vzpomínáš na slova, jež krev ti do tváře hnala?!
Na ostré čelisti vlků dobře vlasteneckých? Tamže.

— — — — — — — — — — — — —

A při rozmarném paprsků těch tanci
teď vzpomínám, co žilo v kostrách těch.
Jich táhlou vzpomínám já na romanci,
jich hořký smích a galantní jich vzdech. Str. 51.

— — — — — — — — — — — — —

A ty jsi neslyšel, jak banálnosti chválí,
a ty jsi neviděl, jak hloupost vítězí?!
A ty jsi netušil, že přiblble se smáli,
a necítils jich hrubost bez mezí?!

Ta hrozná nenávist a vášnivá ta zloba,
ta nezachvěla posud duši tvou?!
Tys necítil, jak malichernou doba,
a nechvěl jsi se vášní ničivou?! Str. 28.

— — — — — — — — — — — — —

— Teď stačí tobě, dobrácký můj hochu,
bezsenných nocí tíže olověná . . . Str. 34.

— — — — — — — — — — — — —

Ten obraz sice na kouzlu už tratí,
však promluvím přec o vzdálené lodi.

V přístavu loď ta nenalezla místa,
v ponuré plachty roztrhány výši.
Na cestu slední koráb už se chystá,
a rozumné jej opouštějí myši . . . Str. 47.

Je to ilusivné a extatické umění Krásy, slavný a světlý paian její nebo rozhlodaný leptavý, polemický, útočný sykot i ston dnešního

kritického a epigramatického ikonoklasta, jenž neví jen ještě, pro jakou methodu se rozhodnout, jestli pro přímý útok nebo pro chemický pomalý salonní proces, pro uměle složené a vypočtené lučavky, uzavřené ostatně v pěkně pracovaných a vkusně ciselovaných flakonech? Nestojí tyto a podobné strofy celou intonací svou a spádem blízko Machara a Sovy, těchto básníků-kritiků a básníků-skeptiků par excellence, někde uprostřed jich, ale jistě v jich filiaci? Jedna část a větší knihy a rozhodnější je zcela patrně z tohoto Pólu.

Ale je tu něco ne dost vysloveného ještě, co se stěží prodírá notou předešlou, co v okamihu zaniká zase pohlceno a zasypáno hned zvukem předešlým, a toto něco, zdá se mi, chce plakat stříbrným modravým timbrem zapomenuté *samoúčelné* melancholie. Nevím, prodere-li se, bude-li se stupňovat tento akord, ale i pak bude to jen vzpomínkový a toužný, úzký a stříbrný, uměle a s napětím schystaný odraz krásy melancholické, pohřbené již a mrtvé v síle své a životě svém, z níž zůstaly nám památkou jen tenké, graciésní, měkce tepané a k smrti jímavé zlaté šperky starých dob, které pečlivě zavíráme před sluncem a jež svítí jen v soumraku mdlou a vybledlou jeho podzimkovou září.

Kniha zajímavá hlavně tím, co slibuje, napsal jsem na první řádce svého referátu. Ano, tím, kam se autor odtud hne. Krystalisace bude nutná. V této knize vidíte ještě všude paprsky rozběhlé v kolik směrů a lámající se o sebe nějak, překážející si. Jsou tu verše, které, zdá se mi, neřekly, co autor chtěl, které jistě překážejí jednotné perspektivě a intonaci básně, verše příliš brzy zaražené nebo příliš brzy vypuštěné, takže sjely s cesty. Jinde zase cítím nějaký rozpor mezi tónem, který vyzněl, a oním, jejž nadpisuje autor a na nějž staví a nutí čtenáře. Psychologická apartnost a diskretnost některých čísel je vlastně jen v názvu, obsah sám je dost tradiční. Tak hned s hlavního hlediska, kam nás vede autor názvem knihy *A porta inferi*, jenž připravuje na dusné, železné, v grandiositě hrůzy zkamenělé a vytřeštěné stíny, není výhled na skutečný obsah knihy výhodný a účelný.

Ale to všecko dá se snadno pochopit a vysvětlit právě tím psy-

chickým zjitřeným pozadím, jež zůstalo z knihy ještě odkrojeno a z něhož právě čekáme příští knihu p. Dykovu. První ukázal již skutečnou a opravdovou práci uměleckou a básnickou, noblesu ideovou i duševní, hrůzu před banálností, skutečný var vnitřního života a bolestné a těžké jeho přijímání — slovem všecko, s čím nesetkáváte se příliš často a co dává p. Dykovi právo na zájem a pozornost všech, kdo žijí v umění a jím a věří a doufají specielně v jeho novou obrodu u nás.

Ivan Sergějevič Turgeněv: Novina; Asja

Poslední díl Turgeněvovy *nihilistické trilogie* románové leží před námi v novém překladě p. Jar. Hrubého (starší překlad páně Koněrzův vydán dávno v „Kobrově knihovně všeobecné"); druhé dvě části, *Rudin* a *Otcové a děti*, vyšly již předtím v téže Ruské knihovně v druhém a čtvrtém svazku Spisů Ivana Sergějeviče.

Pročítám znova tento román a znova jsem jím zajat a chycen, jeho důvěrnou, hlubokou, těžce melancholickou a melodicky dřímotnou, opravdu slovanskou, temnou a širou a kalnou notou, tou bolestnou, blízkou a upřenou prozíravostí a měkkou olejovou prolínavostí psychologickou, těmi rozevřenými, do dálky a stepí fatalismu rozloženými a rozepjatými rozlohami ideovými a společenskými, celou tou hutnou a tekutou a bludnou ilusí života v chaosu zrozeného, jako jiskra z něho se prodírajícího a v popeli hasnoucího. Je-li co *divadlo mraků a oblak psychologických*, je to tento román Turgeněvův. Pasivné, proměnné, beztvaré duše tančí a hrají v něm při osudné hudbě a honbě větrů . . . hned padají, hned stoupají, hned krouží, hned stojí... a při tom to lhostejně slepé pozadí nirvanistického hrobu, kam jednou, dřív nebo později, spadne celá ta pestrá, přemetná, slepá a marná hra zmítaných jevů, ten vířivý prach atomů, ten „melancholický valčík a nyvá závratnost," jak zpívá ve Květech zla Baudelaire.

Novina je snad *nejméně* nebo *nejhůře komponovaný*, jak zní výraz estetiky, román Turgeněvův. Německý nebo francouzský dogmatik estetický neopominul by dáti Turgeněvovi do svého klasifikačního notesu velmi tučný puntík a velice povážlivou známku v tomto

ohledu. Široké, s dějem nijak nesouvisící episody, jako ona o Fomušce a Fimušce, nesestředěnost dějství na jedno určité centrum figurové, přílišná nuancovanost a neodvislá obšírnost v malbě všech figur, časová rozestřenost (zdánlivě) zbytečná (kapitola XXXVIII, rozhovor Paklina s Mašurinou) . . . to všecko by, myslím, milý tradičník vytýkal. A přece, jak všecky tyto nedostatky nebo poklesky, jak se říká, proti klasicistické tradici jsou *vnitřně odůvodněny, nutny přímo*, má-li se dosáhnouti toho zvláštního, silně smutného a teskně širého, toho jediného, vzácného, hutně plného a trapně bludného skoro dojmu, jak jsem jej nahoře vypsal, té jediné, nezapomenutelné, pečlivě vypočtené a ve svých ingrediencích zvážené sugestivnosti náladové! Jak je ta „špatná komposice", ta rozptýlená, rozlitá, hutná a nakupená přímo oblačná šeď a šedá oblačnost, to neúměrné šero i šíro v *hlubším, symbolickém* skoro bych řekl smyslu *úměrné a příznačné* této práci, její ideové obsahové hodnotě! Jakou konkretnou a nejkonkretnější ilusi podává tak již forma, výraz, stavba tomu, kdo má mysl vnímavou pro tento *podstatně umělecký paralelismus*, pro tento vzájemný dualismus poukazové analogie! Turgeněvova *Novina* je znamenitý doklad pro tuto tajemnou a hlubokou rubriku formového, estopsychologického rozboru, jenž je uzavřen sedmi zámky kritikům-laikům a kam vniknouti daří se jen kritikům-umělcům.

Hutný, amorfní skoro v tradičním smyslu je *Novina nejlidnatější* román Turgeněvův, román tedy již na první pohled právě *společenský*. *Rudin* je proti němu spíše pevně zarámovaná podobizna psychologická, monografie. *Novina* obsahuje také psychologickou studii provedenou biografickou popisnou methodou do posledních fines, polosvětel a polostínů splývavé atmosféry duševního podvědomí, *Neždanova*, ale autor nezavřel a nevykrojil tuto miniaturu v samoúčelný obraz, naopak připjal k ní, spojil s ní a sepjal celou síť vztahů obecných, objektivních, typických, právě společenských, dal se jí rozlít do širších rozloh a ploch, pojal ji pouze jako jednu tkáň v biologickém dění širších útvarů. U nikoho, tuším, není splývavější a tekutější linie mezi *charaktery* (individui) a *typy* (rodovými a třídními), není jednotnějšího prolnutí a vzájemnější fluktuace jako u Turgeněva, ale ze všech jeho prací, myslím, v *Novině* je tato odpovídající si a doplňující se vzájemnost a jednotná nervová tekutost největší a nejmistrovštější. A přece je *Novina* román právě *sociologický*, „nihilismus v *Novině* je projednáván jako jev sociální bez obran a polemik", jak praví Hennequin, a umění takové směřuje přirozeně ke zevšeobecňování, k typismu a zákonnosti a tím také k *abstraktnosti* a *schematičnosti*. Jak mistrovsky obeplul tu Turgeněv toto úskalí! Ani stopy po thesové tendenčnosti, po všeobecnostech a abstrakcích. Jeho lidé jsou samá nuance individuelná, samá skvrna, samá trhlina, samá linie jen jim vlastní, již nelze svésti v typ a thema. Ale proto na druhé straně nemají zase nic společného s *genrovou nahodilostí* a *vnější lokálností*, která ustavuje ten jistý druh odporného a titěrně nadutého a pustého také-realismu. Všecky zvláštnosti a jednotlivosti jsou u Turgeněva vyzdviženy a vyluštěny v jich ryze lidském jádře, v metafysický, řekl bych, nutný i krásný smysl. Všecko pracuje k vyššímu celkovému ideovému charakteru, ale charakter ten je ryze *básnický*, ideje ty jsou v první řadě *básnické*, vyslovují se básnickými prostředky výrazovými, mluví ryzou a jim vlastní řečí básnické tekuté a plynné, světelné *krásy*. Nevnucuje, nekáže, nehorlí . . . okouzluje a opíjí Turgeněv, ale neopíjí slepě a prázdně, nýbrž obsahově a hodnotně. Zůstal i tu na půl cestě mezi krajnostmi, jakož vůbec Turgeněv je mi v kolika směrech středocestný, ale ovšem ne tím eklektickým a necharakterním středocestím prostředního člověka, nýbrž charakterovou mírou a harmonií středu, centra a jádra duchového ohniště. *Slučuje* oba protivné póly, ale neneutralisuje jich, právě naopak: uchovává v celé jich plnosti a kladnosti.

Tato šířka a lidská plnost a tekutost je příčinou, že Turgeněv stvořil zvláštní *ráz tragiky*, tragiky *nové*, na míle vzdálené od staré tragiky *pathetické*, tragiky po výtce *vnitřní*, *ironické*, *bezmocné* a *fatalistické*.

Obě veliká jeho dramata psychologická, dramata choroby vůle a atropie její, *Rudin* a *Novina*, jsou vlastně, abych užil starého výrazu, *tragikomedie*. Rek hyne — protože není vlastně žádný rek, nýbrž slaboch, chorobný exemplář lidského rodu, zrůda, mrzák, pitvora

mravní. Pojmový postulát tragikomedie, zde však hluboce sondované a pojaté jako něco specificky dobového a příznačného rozvratu současnému, přítomnému přechodnému nemocnému věku našemu. A Turgeněv se v tom nemýlil. Opravdu, všecky nejlepší práce dnešní doby, práce, jež nejlépe a nejjemněji vystihují charakter psychy naší, jsou, přihlédneme-li k základní jich struktuře moralistní, tragikomedie. Není tu nikde již staré celistvé tragiky charakterů do *krajnosti vypjatých, přepjatých*, a právě pro toto porušení rovnováhy a střízlivého průměrného normálu hynoucích, nýbrž právý opak: charakterové jsou tu necharakterní, hynou nedostatkem pevnosti, určitosti, rozhodné tvrdosti a hynou ne z vnějška, ne z nárazu jeho, nýbrž z vnitra, rozleptáni, rozhlodáni, rozpadají a rozkládají se jako přeplněné a neutralisující se smíšeniny. Sílu a útočnost svou obrací proti sobě; jsou to mučiví sebeanalytikové, sebeironisující skeptikové, přitom horečných a dobrodružných snů a nervových exaltací, bytosti v jádře pasivné, sensitivové a stále rozechvělé, na každý van větru reagující a v něm se utápějící. Nerozhodná kolísavost, mučivost nejistoty, rychlá přemetnost, bezesměrnost a naprostá nevíra . . . to je *typ dekadenta, člověka vykloubeného*, jak sám o sobě praví Neždanov. Přitom stálá posměvačná skepse vědomí, že hraje komickou a zbytečnou úlohu, „ohavná rozkoš samobičování", jak praví Turgeněv. Čtěte charakteristiku Neždanova na str. 26 a 27, pak 110 a 213, 214, 216 a d. Jaká hořká zoufalá tragika marnosti a pustoty, jaký dech zmaru tu čpí, jaká poušť fatalismu tu zívá a civí! To je tragika tak různá od staré, klasicistické, v jádře stále jasné a světlé, poněvadž stále vnější, *transcendentní*. Tato však je *imanentní*, té nelze uniknout, v té umírá se zoufale zdlouha. To je rakovina vnitřní, to je bolestná pozvolná smrt na klinice. Klasická a romantická tragika zdá se mi proti tomu skoro theatrální: rána do hlavy, smrt zvenčí a naráz.

„Zvláštní byl stav jeho duše. Za posledních dvou dnů tolik nových pocitů, nových osob . . .Po prvé v životě sešel se s dívkou, do které — *dle vší pravděpodobnosti*[1] — se zamiloval; byl přítomen počátku věci,

1 - Všimněte si této vložky i následující. V nejdůležitějších věcech tolik nejistoty. A stále jde to dolů sestupem. Pravý antiklimax!

které — dle vší pravděpodobnosti — posvětil všecky své síly . . . A což? Radoval se? — Nikoliv. — Váhal? Bál se? Znepokojoval se. — O, ovšem, že nikoliv. Tedy cítil-li aspoň ono *napětí* vší bytosti, onu *snahu kupředu*, v první řadě bojovníků, jaká bývá vyvolána blízkostí zápasu? Také ne. A věří-li konečně v tuto věc? Věří-li ve svoji lásku? — *O estetiku proklatý! Skeptiku!* bezezvučně šeptaly jeho rty. — Proč tato únava, tato nechuť k řeči, jakmile v něm skeptik nekřičí a nevzteká se? Jaký vnitřní hlas přeje si zahlušiti v sobě tímto křikem? . . . Proč tedy tento neurčitý, nepokojný, nyjící cit? K čemu, proč tato tesknota? — Jsi-li *reflektér* a *melancholik* — znovu šeptaly jeho rty — jakýpak jsi u čerta revolucionář? Piš veršíky, seď na místě a obírej se vlastními nepatrnými myšlenkami a pocity — a hrabej se v různých psychologických pochybnůstkách a jemnostech — a hlavně, nepovažuj své chorobné nervosní podráždění a kaprice za zmužilé rozhorlení, za poctivou zlobu přesvědčeného člověka. — *O, Hamlete, dánský princi, jak vyjíti z tvého stínu? Jak přestati napodobiti tě ve všem i v ohavné rozkoši samobičování.*" (Str. 110.)

Neždanov je diletant, člověk přebytečný, člověk hry estetické, clown na napjatém provaze vlastní duše. Člověk umělý a pasivný, člověk na protivách a protikladech zavěšený, abnormalita a výjimka. „O estetiku proklatý," volá na sebe a rozumí si. Ano, on je vysloveně umění pro umění, on je síla a požitek sám sebe stravující, on je *individuum zazděné v žaláři svého já* a *soužící a namáhající se, jak dostati se z něho*. To je jeho problém. *Sdělit se, splynout s jinými v širší* nějaké a větší a hlubší podstatě, zbavit se kletby úzkého nehybného sepětí v úzký kruh, přikovanosti k řetězu svého egoismu. To je problém neždanovský, turgeněvský, to byl předtím již problém puškinovský a lermontovský, problém Oněgina i Hrdiny naší doby, to byl problém tolstojovský i Dostojevského. Neždanov je sám a je mu úzko ze sebe sama. Jak vyjít ze sebe, jak utéci sobě? Jak uniknout vší té napředené zlobě umělosti a násilí, sebeklamu a sebelsti, protiv umělých a daných, hře, do níž jsi zapleten všemi svými nervy i představami, rozkošnické otravě, chronickému opiu jejímu? „Byl *hrozně nervosní, hrozně samo-*

libý, dojmům přístupný, ano i vrtošivý; falešné postavení, do něhož byl uveden od samého dětství, vypěstilo v něm nedůtklivost a podrážděnost; ale vrozená velkomyslnost nedopouštěla, aby se stal podezřívavým a nedůvěřivým . . . Čistotný do fintivosti, vyběračný do zhnusení, *namáhal se býti* cynickým a hrubým ve slovech; *idealista povahou*, vášnivý a panický, smělý a bázlivý současně, styděl se jak za tuto bojácnost svou, tak i za svoji panickost jako za ošklivou neřest, a pokládal za povinnost posmívati se ideálům." (Str. 26.) Hle, jaký mistrovský portrét dekadenta. Jak je tu chycen základní rys: perversnost, neupřímnost, rozdělení a rozpor mezi daným a chtěným . . . celá ta past, v níž je chycen a z níž nemůže uniknout. „*Pokládal se za osamělého* nehledě na náklonnost přátel."

Tento člověk chce tedy vyjíti ze sebe, z celé té příze umělého a obráceného. Chce se *oprostiti*, jak praví Taťána. Cítí neužitečnost svou, chce napětí svalů, mužnosti, cíle, vůle, celosti. Věří, ne . . . *domnívá se* věřiti v myšlenku liberalismu a revoluce, chce ji propagovat v lidu. Ale nepodaří se mu to: nedovede utonouti ve své ideji, nedovede se jí vyplnit celý, stále je nad ní, hraje s ní, kritisuje ji vlastně. Nedovede mluvit k lidu, nedovede ho milovat, nedovede se s ním ztotožnit . . . stojí stále nad ním, vedle, stranou . . . *pozoruje, experimentuje s nimi i se sebou*, přesně mluveno. „Hle, již jsou dvě neděle, co chodím „do lidu" — a Bůh je svědek, že nic hloupějšího si ani představit nelze. Ovšem, že je to vina má — a ne samé věci. Dejme tomu, nejsem slavjanofilem; nejsem z těch, kteří *léčí se* lidem, stykem s ním; nepřikládám jej ku svým nemocným útrobám jako flanelový nábřišník . . . já chci sám působit na něj; — ale jak?? — Jak to provésti? Ukazuje se, že když jsem s lidem, stále jenom *se nahýbám* — a *naslouchám* — ale když naskytne se samému něco říci — ani pomyšlení. Sám cítím, že se nehodím. *Jako špatný herec v cizí úloze.* Tu ani svědomitost není vhod, ani skepticismus — ba ani jakýsi *mizerný, na sebe sama obrácený humor* . . ." Ironie reflektivná, sebeanalysa, tragikomická zoufalost, vědomí marné lichosti, vnitřní volní impotence, nevyléčitelnost mravního mrzáctví . . . to je bilance Neždanova po prvních pokusech oprostění.

„Byl jsem narozen vymknutým . . . chtěl jsem se opraviti, ale ještě hůře jsem se vymkl." (Str. 267.)

Oprostění se nezdařilo. Nezdařilo se Neždanovu vyjíti ze svého já a utonouti v širším cíli, v širší podstatě lidové . . . ale nezdařilo se ani porozuměti si a splynouti s druhým já, s jinou duší blízkou a příbuznou, z téže vrstvy kulturní, z podobných poměrů a vztahů, s Mariannou. Konec Neždanova je týž jako *Jacobsenova Nielsa Lyhne.* Zůstal sám, s ničím nedovedl splynout, nic nechtělo nebo nemohlo srůsti s ním, umírá v odloučení a chladném odvrácení. „*Bylo to k nevyřknutí smutné, že duše zůstane vždy samotná. Každá víra ve stavení dvou duší byla lží,*" čte se v Nielsu Lyhnovi[1] a to je také resultát Neždanova, výsledek jeho poměru k Marianně, zdi chladu a oddálení rostoucí zvolna mezi nimi a malované Turgeněvem uměním nejdiskretnějším a nejdelikátnějším, chladným a jistým jako řez ocelové čáry.

Neždanov je hluboce probádaný typ, je další formulace typu, který lze nazvat dosti správně *romantickým*, poněvadž klasikům byl neznám. V *Goethově* Wertherovi a Tassovi, v *Chateaubriandově* Renéovi, *Sénancourtově* Obermannovi jsou první embrya tohoto útvaru psychologického. Jenže kresba je někde mlžná a romaneskně zatmělá, dimense zvětšeny, světla a stíny uměleji a efektněji sestaveny, figury oblity zvláštní pikantně strašnou aureolou, kontrasty vyhledávány a kupeny vědomě, celek postaven do theatrální poněkud pózy (platí zvláště o Chateaubriandově typu). Ale vším tímto přítmím prokmitají již zcela správné základní konstitutivné linie: nuda a prázdnota vnitřní, nervová přepjatost, dobrodružná extatičnost a rozmarná přemetnost, nesoustředěnost, ztráta osy životní, kolísavost a strávenost chtění, únava a mdloba příliš reflektivní, scholasticky urputné a justamentové síly analytické, úporná a křečovitá bezmocnost rozumu pracujícího naprázdno, obracejícího se proti sobě samému.

U Turgeněva po prvé, tuším, přesněji, plněji, objímavěji je luštěn tento typ. Romaneskní dekorace a umělé osvětlení je odstraněno. Zato vnitřněji do samých živých základů vjíždí sonda básníkova.

1 - Niels Lyhne. Překlad M. Mannův. (Langen 1895.) Str. 303.

V strašné nahotě a prostotě, v konsekventní střízlivosti a přímosti jsou tu ohledávány a šetřeny rány duše jako nikde předtím ještě. Uměním měkkým, plným, pružným, přitom světelně jasným — tím střízlivým světlem velikých oken operačních sálů — je odkrývána tato duše záhyb po záhybu, nit po niti, vlákno po vláknu.

A řešení? Léčení?

Turgeněv neřeší. Naznačuje jen a hluboce napovídá.

Oprostiti se.

Ale Neždanovu se nepodařilo. A snad ani nesnažil se o to opravdově. Každým způsobem nedává mu k tomu Turgeněv ani dosti času. Když věc počíná býti nejzajímavější, když bychom musili vidět, kam se hne duše Neždanova, po krisi, kam by jej vedla ryze vnitřní jeho dynamika, je lapen sběhem okolností v slepou uličku, z níž není východu než sebevražda.

Oprostiti se. Ale zde navazují na něho již Tolstoj a Dostojevský. Sem náleží již Levin z Anny Kareniny a jeho hovor s mužíkem, jeho osvícení mužíkem. A více ještě než Tolstoj, jenž „podcenil lid ruský", jak praví Dostojevský, jehož pán zůstává prý stále pánem, ať si přistrojuje i kočár a oře, on sám, autor nejdůslednějšího a nejpřímějšího bezosobení sebe . . .

Tam ovšem Turgeněv není, tomu je daleko. Mnoho racionalistického pesimismu, mnoho západního individualismu, mnoho positivismu je v něm. Proto smrt Neždanova zdá se mi být spíše řádu přírodního než mravního. Je to jev v první řadě přírodní a osudný jako skon zrůdného exempláře. A není zde ještě jiného klíče ke smrti té, než tento přírodní fatalismus.

Renesance — čeho?

Renesance . . . obrození. Renesance . . . to slovo zní, zpívá a šumí v plavé své hudbě stále víc kolem našich utýraných a unavených hlav. Jsou již i u nás mezi mladšími nebo nejmladšími, kdo vyslovují je s tajnou a radostnou jistotou, jako zaklínadlo, jako talisman, v němž je skryta divotvorná síla. Co si při tom myslí? Zdá se mi, že ne mnoho a nic určitého. Kdo je překládá a parafrazuje, řekne: Mám dost tmy, bídy, nemoci, strachu, hrůzy, děsu, mlhy, vlhka a šera v literatuře. Chci slunce, chci jasno, chci zdraví, chci sílu. A snad je si i vědom trochu takový překladatel svého postavení v světové situaci a konstelaci velikých ideových problémů. Snad si vzpomíná při tom na *Hauptmannova* mistra Jindřicha z Potopeného zvonu, jenž syt služby údolí chce stoupat vysoko na hory a tam tvořit díla nového rázu, ze síly jasna a světla vlnícího se a kypícího tam jako ambrosie hodů, z veliké volnosti a síly nového života nad zavrženým starým stísněným, vychladlým a plným kazů. Snad jako on sní o zvonech, které by zněly vysoko na horách a hlásaly „do světa světla nové zrození". Snad jako on sní o chrámech, které by objaly do vzdušných, šíře rozstouplých ramen svých celé omlazené a obšťastněné lidstvo.

Snad jsou jiní, kterým visí v duši obraz *Nietzscheho* stojícího o polednách duše na čistých nadlidských horách. Snad sní o lidech silnějších, tvrdou sebekázní na tvrdých příkazech vychovaných, kteří by dovedli sklenout harmonii i tam, kam nedovedou staré víry a kulty nadechnout ani duhu naděje. Snad přemítají o umění života, které by učilo brát každý život jako materiál široké hry, odehrát jej s heroismem experimentu, který se přijímá pro radost kuriosity a opouští bez bolesti po nezdaru. Snad sní o umění zralé a vonné krásy, která má

svou morálku v sobě, která vykvétá ze síly a útisku, která je na nich nutně vystavěna jako nejvyšší hrady na skalách podložených pod ně. A snad proto — z estetické rafinovanosti — vylučují, chtějí vylučovat nemoc, bolest, utrpení . . . chudokrevnou melancholii . . . lítostné teskno a sensitivní rozrušenost. Snad chtějí formovat své reky podle typu silné vůle, snad vracejí se k typu starého aristokrata, mužného vůdce svého rodu, jemuž slabost, kleslost, deprese je plebejská. Snad bojí se citovosti i proto, že je to ferment masy, hromady a davu, jež proniká, jimiž se prolíná, jež zaplavuje v endemické nákaze.

A snad jsou jiní, kteří vzpomínají na *Goetha*, na něho, „posledního renesančního člověka", na něho, který dovedl ozdravět z romantických chorob hypersensitivismu i z barbarských nehorázností a nevkusností titanismu, který došel k řádu a harmonii, řecké eurytmii ne pedantickým schematem, ale vyžitím života a jemuž nebylo nakonec rozporu mezi subjektem a objektem, vlastní duší a vesmírovou, jenž dovedl odlišit, zestupňovat, odstínit a zapjat ten sporný chaos jako nikdo druhý po něm, přetvořit se do každého osudu a každého charakteru, hovořit, hledat a radovat se v druhých a cizích. Snad přemítají, jak překonati analytický individualism subjektivního sebehledání, sebepoznávání a sebemučení, celou tu rozryvnou činnost pod úzkou klenbou jednoho malinkého živůtka, pouhé jiskry, pouhé hasnoucí vlny v požáru a hladině vesmírového a lidského celku. Snad sní o umění lidštějším, širším, „obecnějším", „objektivnějším" a snad si připomínají Goetha jako nejdokonalejší typ tohoto způsobu. Snad četli nebo čtou jeho napomenutí: „Pokud básník vyslovuje jen *svých několik málo* subjektivných pocitů, nesmí se jím ještě zváti; teprve když dovede si *svět* přisvojit a vyslovit, je básníkem; a pak je nevyčerpatelný a může býti stále novým, kdežto subjektivní povaha svou vnitřní trochu brzy vypověděla a naposledy hyne v manýře." Snad chtějí toto širší, životu bližší umění, neodkrojené od něho scholastickým ceremonářem nejsubjektivnější a nahé dojmovosti dekadentní . . . a snad při té své snaze, snad při tom citu svém vzpomínají si na slovo: renesance.

Ale snad jsou jiní, kteří nejdou tak hluboko a tak daleko. Snad chytili větry své touhy blíže, snad ze sousední vsi, za humny . . . nešli si jich snad poslechnout do dalekých tmavých lesů. Snad jsou, kdo slyšeli, že v cizině prostě tytéž a podobné snahy berou vrch. Snad slyšeli o nich, nebo potkali sami v Paříži nějakého zástupce t. zv. *školy románské*, která hlásá válku na nůž mlžnému a chaotickému prý severnímu symbolismu, která v něm vidí poslední výhonek shnilého kmene, romantismu a naturalismu, jejž je nutno již jednou vytít z kořene. Musí se prý již jednou bojovat proti barbarskému stylu, vyvrácené, násilné, rozplizlé nefrancouzské a nečlenité skladbě, perversitě myšlenek a citů, nezdravé chorobě, exotismu a roztříštěné vznětlivosti, jež dovede stvořit jen zlomkovité výkřiky, ale ne jednotné, jasně učleněné, promyšleně vystavené a vystupňované dílo, proti tupému, vlámskému, ryze krevnímu a hmotnému mysticismu a pesimismu (škola tato útočí neobyčejně prudce hlavně proti naturalistovi-dekadentovi i u nás známému *J. K. Huysmansovi*). Umění musí prý se z podvědomých, subjektivně temných a chaotických bažin dostati na povrch, na zdravý suchý vzduch do světla *racionalismu*. Dílo umělecké má podávat, jak tomu chtěli již *klasikové*, ne úzký subjekt jedince, nýbrž lidstvo, a to v rysech nejvšeobecnějších, nejzdravějších, nejvykvašenějších . . . A všecko se tu dokládá Helladou, tou Helladou, jejíž kolonie stály kdysi na jihu francouzském a za jejíž dědice pokládají se tito básníci většinou jižního původu.

Tedy renesance klasicismu? . . .

A jak je tomu dávno, kdy se hovořilo a články psaly a tiskly o renesanci romantismu proti naturalismu, kdy se rozkládalo o novoromantismu, o novoromantické reakci? A dnes *novoklasicismus?* Zdá se již, že je tomu tak.

A všimněte si, že ku všem motivům a ku všem hlasům, jež volají po jeho obrození, přistupují jiné, snad nejupřímnější a přitom nejprimitivnější. Jsou to věčně živí a věčně neobyčejně četní ctitelé umění lehkého, veselého, čiperného, úměrného . . . zástupcové mládeže a obecenstva, které snad na chvíli podrobovalo se módě, právě vládnoucímu směru, na chvíli snad tvářilo se z konvence a slušnosti, že gutiruje umění složité, problematické, bolestné, tmavé a zrazené, přitom

však v jádře duše cítilo stále, to že mu nevyhovuje, to že není ten pravý jeho živel, v kterém by se mu dobře žilo a tylo. Tedy poslední skupina těch, kdož volají po renesanci, nemyslí si pod ní nic než to, co říká stará trias „víno, zpěv a žena" . . . docela primitivní a animální požitkářství.

A tyto hlasy mísí se, matou a splývají.

Jaké zajímavé divadlo! Jak, přesně vzato, úzce a blízko se přece jen sešli aspiranti nejvyšších uměleckých vrcholů s nejprimitivnějšími potřebami a pudy nejběžnějšího obecenstva! Není v tom něco podivného, něco, co má hlubší význam?

Uvažte, jak dlouho se zápasilo o to, aby nic z toho, co je v *životě*, v jeho plné nekonečnosti, nebylo vylučováno z *umění*. Jaké dlouhé, dlouhé boje vedly se o to, aby všecko, co je v objektivně dané realitě, mohlo býti podáno, zpracováno také v umění. Jak dlouho trval ten boj, který měl zjednat rovné občanské právo v umění všem jevům života, buďtež si jevy ty sebe odpornější, sebe řidší a výjimečnější, sebe bizarnější a hnusnější, sebe děsivější a chorobnější. Jak dlouho bojovalo se o to, aby umění nebylo obmezováno na exempláře zdravé, dokonalé, normální, stejnoměrné vyvinuté. Aby neměly do něho přístupu pouze jevy krásné, úměrné, dokonalé, ušlechtilé . . . ale i všecko mrzáctví, všecka choroba, všecka nemoc, všechen nedostatek a všechna bída světa a lidstva . . . všechno, co hyne a klesá, co je zrazeno a rozleptáno, co úpí a sténá, co uhnívá z nitra a boří se od základů. Kdo zná postup tohoto procesu, dovede jediný změřit jeho význam, význam snah celých generací, které všecky byly neseny jednou, myslím, v podstatě *demokratickou*, *sociálnou* ideou: *rozšiřovat* stále okres, obzor, obor umění, jeho říši a panství. Rozšířit ji tak, aby objala *celé* lidství, jeho *kořeny* nejdříve, jeho nejnižší a nejrozlehlejší vrstvy *spodní*, všecko temné, lidové, bezvědomé, chaotické a bolestné.

Romantismus byl první útok v tomto směru proti uzavřené bílé, úzké, v ztrnulých mramorových zrcadlech ušlechtilé rozumovosti se zrcadlící Akropoli umění klasického. Přišli romantikové a žádali pro *šerednost* stejné právo v městě uměleckém jako pro krásu. Vedle harmonického klasicismu malujícího lidstvo v rysech jeho nejvšeobecnějších a nejabstraktnějších staví romantismus požadavek umění *personelního, individuálného, pohyblivého, rozvíjejícího se*. Romantické výtvory byly důsledně malebné, hybné, rozhárané, mlžné, nesouměrné protivou ke klasické úměrnosti, světelné její průhlednosti, logickému seřetězení. Klasicismus byl útvar po výtce *racionalistický*. K slovu měly přijít v klasickém umění osoby hlavně vyspělého a nadprůměrného rozumu, rozumové schopnosti, tedy vesměs prvky jasné, vědoucí, co chtí, abstrakce schopné. Bylo to umění jasně organisovaných vrstev vyšších; lid, všecko nevědomé, pudové, temné a *podvědomé* v psychologickém i sociologickém smyslu přišlo tu zkrátka. Klasicismus jevil se romantikům jako suchá titěrnost a uhlazená povrchnost, normální logika dobře dresované tradice. Proti úzkému kruhu představ, dojmů, citů, pomyslů, idejí, jimiž vládne romantismus a jejž charakterisuje všude normální *střední rozumná poloha*, staví romantismus daleko širší a rozbouřenější klaviaturu: zachmuřenou titánskou nehoráznost, rozervanou velikolepost, pravdu hrůzy, děsu, choroby, rozkladu. Romantismus zahloubává se rád také do člověka jedince, odloučeného od společnosti, postaveného mimo ni a proti ní, do člověka nepravidelného, výjimečného, strašidelného. Protivou ke klasikům, kteří milují pravidelnost, poutá romantiky rozpor, výjimka, zrůdnost a beztvarost nebo mnohotvarost života. Klasicismus znal lidi, právě jako přírodu, jen kultivované, vypěstované ve společenském skleníku. Proti němu má romantismus poslání rozhodně širší. Chce, aby umění místo skleníku a parků stalo se celou krajinou — ovšem divokou, horskou, bizarně stylisovanou krajinou. Má důležitou sociální misi, které si ne dost dnes nebo docela nic neuvědomujeme: zjednat v umění práva všemu nenormálnímu, podvědomému, temnému, osudnému, protilogickému. Nemoc, choroba, vnitřní rozvrat vstupují s ním současně do umění jako lid, vrstvy široké a neučleněné, spodní kořeny společnosti a národa.

Romantismus tedy de facto velice rozšiřuje umění, víc než je v praxi své vlastní zúžuje tím, že ztrne skoro výlučně na krajnostech a monstrositách a obchází se zase sám úplně skoro bez poloh středních.

Naturalismus, jenž přejal dědictví romantismu, nestál k němu, jak

se často mylně soudí, v zásadném odporu. Naopak: v tomto *principielním* směru sociologickém, o nějž nám zde jde, je jen jeho pokračovatelem a pracuje důsledně v prvotních intencích opuštěných záhy romantiky nebo nedodržených jimi v celé důsledkové šíři. Člověk žasne dnes nad blízkostí a pojmovou totožností revolučních programů Hugových a Zolových ku příkladu. Slovník je jiný, pravda, kritická a estetická frazeologie také, ale postuláty a principy pro toho, kdo je dovede vyjmouti a svésti v abstraktní složky pojmové, tytéž. Základní motiv všech předmluv, programů a manifestů romantických i naturalistických, ať již otevřených nebo zakuklených do úvah a studií literárně historických a kritických, motiv, který tvoří ideový střed všech snah a bojů Hugových, Gautierových a Baudelairových na jedné, Flaubertových, Goncourtových a Zolových na druhé straně, je myšlenka o *indiferentnosti, lhostejnosti látky v umění.* Je to nesčíslná variace této jedné hlavní ideje: nesmíte obmezovat umělce ve volbě látky, ve volbě osob, věcí, předmětů, kruhů společenských, pocitů, představ, snah, idejí, náklonností! Látka, děj, námět, ústředí, svět fysický, společenský i mravní v jeho díle jsou docela a výlučně věcí jeho. Smí si je volit docela neobmezeně, smí je zpracovat docela volně, užít k estetickým účinkům, jež chce vyvolat, všech prostředků, všech látkových předpokladů a podmínek. V tomto směru můžeme mezi romantismus a naturalismus položit logické rovnítko. Oběma jde podstatně o to, aby *obor umění byl rozšířen*, aby celá řada představ, pomyslů, osob, kruhů společenských, věcí, sensací, jež dosud byly dány v klatbu a z umění vyloučeny jako ohyzdné, surové, směšné, necudné, každým způsobem *nedůstojné* — aby to všecko bylo do umění vpuštěno, aby smělo a mohlo být umělecky formováno a tradováno, aby všecko *eo ipso*, že *to existuje*, prostým faktem své jsoucnosti mělo právo již na přístup do ideálního světa a života uměleckého a básnického. Říši umění a říši poesie chtějí stoupenci těchto dvou směrů rozšířit principielně stejným způsobem, o stejnou oblast. Říše *všech jevů*, všeho *existujícího* je jim co do *objemu* již říší umění. Říši umění rozšiřují na říši jevů životních vůbec.

Romantikové přeskakují užší klaviaturu starého krásna klasického a klasicistického, krásna úměrného, klidného, ušlechtile velebného, společensky aristokratického a světle logického, rozšiřují starý klavír krásy o nové oktávy pocitové a představové, o dojmy nehorázné síly, rozhárané chorobné exaltace, bizarnosti, hrůzy, děsu a ošklivosti, neladu fysického, mravního a společenského. Všecko, co si člověk klasicistický, člověk osmnáctého věku, hnusil, čeho se bál a děsil, a co by se neodvážil žádný básník a umělec rehabilitovat a stylisovat umělecky, všecko to uvádí romantismus do umění, posvěcuje novým stylem, užívá za prostředky zvláštních, nových, nezvyklých posud sensací, dojmů a nálad uměleckých. Umění romantické je celé stavěno na širokých disonancích, rozervaných kontradikcích, jimiž by se byl neodvážil pracovat klasik starého stylu. Romantikové volají stejně po „pravdě života" jako později naturalisté, a „pravdou" je jim právě to, co později naturalistům: šíře a rozvířenost života *jevového*, rozšíření a neobmezenost látková v umění, volnost mísení všech prvků a složek života, naprostá látková indiferentnost, neutrálnost, objektivismus. Umělec může malovati a podávati ve svém umění, co chce, všecky jevy: ošklivé, šeredné, chorobné, zvrhlé za jednou podmínkou: když z nich dovede vykouzliti, vyssáti, vystylisovati nové dojmy estetické, nové sensace umělecké . . . ne již „krásné" a „zdravé", jak žádali klasikové, ale „silné", „drtivé" . . .

To jest umělecký objektivismus nebo indiferentismus, absolutní *l'art pour l'art*, umění pro umění. Estetické dojmy, umělecké sensace . . . nové . . . nové . . . stále a nekonečně . . . Odtud nutnost naprostého rozšíření látkového, úplné volnosti předmětné. Všecka kriteria nejen ethická, hygienická, „utilitární", jak se říkalo, ale i ideová, rozumová, synthetická jsou tu pojmově a v jádře popírána. Každý jev života má právo na uměleckou realisaci, na uměleckou formaci, nesmí být zanedbán, potlačen, [utopen] ve vyšším svém pojmovém obraze a ideové synthesi. Naopak: umělec ho musí studovat neúnavně, s všemožnou láskou a pílí a učit se ho vystihovat v celé jevové plnosti, složitosti, rozlitém roztříštění . . .

Romantismus v praxi ovšem brzy zradil tyto postuláty programové, nepodal tu jevovou šíři a látkovou objektivitu a indiferentnost,

naopak zabředl v krajní a úzkou výlučnost jistých velice apartních a výjimečných sensací. Podával místo širé objektivity jevové docela specielně pointovaný a vykrojený výsek života: sensace hrůzy, bizarních chorob, děsu a zvědavosti, tmy a zrůdnosti, dobrodružné exaltace a monotonního visionářství. Zradil brzy sám své postuláty a principy a scvrkl se v šablonovitý exklusivismus a výlučnou apartnost. Místo celé jevové a hutné plnosti a tísně počal podávati vypočtené vzorky šablonovitě bizarní a kontradikční stavby. Místo celého moře bijícího mezi dvěma nekonečnými póly pouhé dva krajní výlučné body obojího, kladného i trpného, zámezí.

A odtud počíná proti němu boj *naturalismu*, boj, který vlastně byl bojován pod odloženými principovými prapory romantismu. Naturalismus je vlastně jen vynesl z historické haraburdny, oprášil a nanejvýše jen sešil a vyspravil. Naturalismus musil se dovolávat proti romantismu — vlastní jeho minulosti, jeho programů, manifestů, postulátů. Naturalismus chtěl v jádře a principu uměleckém totéž, co romantismus, který pouze nedodržel v praxi své ideové postuláty. Naturalismus musil mu dokázati, že se vzdálil de facto té životní a jevové objektivity, že ztrnul v šabloně apartnosti, že dostal strach před pravým *středem (a prostředím) života*, před *průměrným lidstvím*, hloupými a malými a srdečnými a kolísavě dobrými i kolísavě zlými šosáky a středocestníky. Honil se za bizarní, nezvyklou, násilnou a siláckou krajností a odstředností a bál se průměrné nicotnosti a šedé střízlivosti, prosté normálnosti a počestné malosti. Ale to je, dokazoval naturalismus, ne nelidské nebo nerozumné, nýbrž prostě *neumělecké*, neboť z umění nemá býti nic vyloučeno, látka je naprosto lhostejna, a nicotnost myšlenková a mravní je vlastně pro umělce velmi krutý oříšek. Neví, jak se jich zmocnit, bojí se triviality; takovému chudáku, běžnému průměrnému básníčkovi svědčí prý ovšem mnohem lépe sujety básnické, „poetické"; jsou pro něho pohodlnější. Pravý umělec neleká se prý *právě* takových nepřístupných látek, takových vzdorných a nepoddajných a beztvarých látek . . . nýbrž právě na ně podniká útok . . . právě *je* bere za terč své umělecké snahy . . . právě *je* bude hledět umělecky formovat a stylisovat.

Naturalisté žádají slovem, aby se to s tou hlásanou objektivitou a indiferentností uměleckou vzalo doslova, a zakládají na tom novou poetiku, tím, že i z látek nicotných, pustých, bezideových, nerozumných a rozbředlých, opomíjených dosud i romantiky, jimž i tito se vyhýbali, s nimiž ani tito nedovedli nic počít — z lidí roztříštěných, chorobných, zvrhlých, průměrných a maličkých v hříchu i ctnosti, beztvare šedých a průměrných — dovedou vystylisovati nové, zvláštní, silné a jímavé efekty umělecké, sensace poetické, nový druh básnické sugestivnosti a náladovosti, nový typ t. zv. „poetického krásna".

Jak vidět, není *principielního* středového rozdílu mezi romantismem a naturalismem. Obě jsou charakterisovány v poslední příčině: indiferentismem a objektivismem látkovým . . . Běží jim oběma jen o nekonečně pružnou, volnou a novou *sensaci* uměleckou, dojem podstatně a výlučně estetický. Jsou to typické a v krajnost vyhnané případy *statického* nazírání na umění, právě pasivné a výlučné sensace umělecké, *požitkově* umělecké. Jde tu jen o nové dojmové a pocitové elementy, o získání nových teritorií a oblastí na pevnině rozkoše a požitku, o nejvyšší možné rozmnožení a vystupňování světa smyslů a čití, postřehu a pozoru. Naturalismus jako romantismus je pojmově *trpný, pasivný*. Nesmí nás klamat dobrodružnost a dějová pohnutost romantismu. Je jen zdánlivá, vnější. Psychologicky znamená to všecko jen nejvyšší expansi za požitkem, právě smyslovou plnost a novost pocitů a sensací. Rekové jsou sensitivní a sentimentální subjekty, jež odrážejí a zažívají jen plnost a hutnost objektu, jeho pružnost a sílu, jeho temnou chaotickou beztvarost, která je nese a v níž tonou. Jejich dobrodružnost je právě chorobná sensitivnost, je nejvýš stupňovaná smyslovost a pasivnost. Objekt podává si je jako míč z ruky do ruky, jev za jevem je houpe a odráží, nese a utápí ve své plnosti. Psychologicky vzato, je to pouze rub sensitivní pasivity, bezvolná a bezplánovitá hazardnost, jaká bývá vlastní právě často trpným exaltovaným typům otráveným vnitřní horečkou.

Ideové synthesi, což je právě v umění duševní *aktivnost výběru, třídění a hodnotnému cenění* látky jsou oba tyto směry, obě tyto formy nazírání estetického pojmově nepřátelské. Jsou ryzí *umění pro*

umění, pocit pro pocit, v jádře trpné a dojmové (impresionistní).

Zajímavo a pro nás svrchovaně významno jest uvědomiti si, že mezi naturalismem a romantismem není ani podstatného rozdílu, pokud jde o vystižení a podání *okolí* a *vnějších vztahů*, do nichž je postavena figura a jimiž je určována. To, co naturalismus zahrnuje přírodopisně a positivisticky zabarveným postulátem věrně, sytě a pečlivě vyšetřeného a podaného *ústředí, prostředí (milieu)*, zná v jádře a podstatě již romantismus, jehož předním příkazem bylo podati *místní barvu* a *malebnou barvu (couleur local a couleur pittoresque)* scény, na které se hraje děj. Již romantikové žádali, aby figura, rek, osoba dramatu nebo románu byla pevně zakotvena do půdy zcela určité a konkretné, aby byla postavena do vztahů a poměrů určitě a přesně studovaných a podrobně malířsky malovaných a vystihovaných, aby v jednom náladovém akordu splynuly určitý tón, vůně a barva kraje, okolí, scény i psychické disposice člověka do nich postaveného.

Požadavek tento stavěli zcela vědomě a účelně proti *klasicismu*, který podával člověka jen v liniích *nejhrubších, nejvšeobecnějších, nejabstraktnějších* — jako bytost pouze *rodovou*, a ne jako individuum a konkretum. Klasicismus byl v podstatě své *ideový* a *abstraktní*. Pracoval logikou, zevšeobecňováním, zákony, typy. Nešlo mu o člověka určitého, obmezeného, pobitého a roztříštěného životem, samou tříšť a trhlinu, samou ránu a samé stigma určitých, tvrdých a surových srážek a nárazů na určitá ostrá a surová fakta, názory, instituce, lidi a okolnosti té které určité doby a toho kterého určitého útvaru společenského. Neznal člověka opravdu a skutečně reálného, t. j. *jevového*. Neznal člověka nestálého a přemetného, bytost zrůdnou, utištěnou a přechodnou, jejíž rozum kolísá a hasne každou chvíli v nárazech proudů vykypělých z podvědomého a beztvarého fysiologického dna lidské bytosti, v těžkých mračnech pudového a představového života. Klasicismus nepracoval pudy a představami, nýbrž převahou jen *pojmy*. Logická abstrakce, typické zjednodušení, operace abstraktní a jednotné — to jest jeho umělecká methoda. Z nekonečně měnné a přemetné směsi těch prvků, jež ustavují bytost

člověka, podává klasicismus vykrystalisovaný, ztrnulý a pevný styl určité abstrakce, útvar tedy po výtce rozumový a synthetický, typický a ideový. Lidé klasicismu jsou lidství v liniích nejvšeobecnějších a nejideovějších, ne *fakt* a *jev* lidství, ale jeho *postulát* a *ideál*. Člověk klasicismu je ne reálný *jev*, ale *pomysl myslitele*. Ne člověk, jaký *jest*, ale jaký *býti má*. Z toho plyne podstatný charakter klasicismu: je to umění v nejvyšší míře *tendenční*, tendenční pojmově již samou methodou své tvorby.

Již tím holým faktem, že opomíjelo a mlčky přecházelo všecku nemoc, chorobu, slabost, kolísavost, vratkost, roztříštěnost a přemetnost života a podávalo a připouštělo z něho do své tvorby pouze harmonickou vyrovnanost a typickou dokonalost, již těmito prostými skutečnostmi jest umění klasické po výtce tendenční, třeba nehlásalo, nekázalo, nepředpisovalo otevřeně nic. Čtenář nebo divák neviděl a neslyšel nic, než dokonalost a vyrovnanost, zladěnou a abstraktní rodovost, jen ty zaujaly a podmanily, jen ty pouze *mohly* si podmaniti jeho představivost a obraznost a determinovati tak — pokud umění vůbec může determinovati — jeho cítění, chtění a snažení.

Neštěstí bylo v tom, že tato logická, ideová, generalisační činnost klasicismu byla *jednostranně úzká* a *scholastická*, že generalisace její byla vedena stále týmž uzoučkým a jednostranným, předzjednaným plánem. Tak stihl jej neobyčejně brzy osud, který hrozí ostatně každému typismu, každému umění ideovému: typy zvrhly se v šablony, dokonalost v průměrnost a plochost, harmonie v středocestnost a normálnost, rozumovost v střízlivost, zdraví v počestnou obmezenost a chudokrevnost. Klasicismus propadl úžasně brzy prozaickému racionalismu a osvětářské šablonovitosti — a zde přestává nutně každé umění a začíná senilnost a marasmus. A proto byla nutna reakce romantismu a klasicismu, proto byly nutny postuláty jevové alogičnosti a temné osudné tísně, přemetné plnosti a chorobné rozvrácenosti . . . což všecko charakterisuje skutečně romantismus i naturalismus a staví je do jedné linie ve vývoji principielných názorů na umění. — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ale nové umění roste dnes, o němž každý soudný a literárních

i uměleckých dějin a rozvojových peripetií znalý pozorovatel musí říci, že ničemu není vzdálenější než principům a postulátům naturalismu a romantismu. Umění toto, které se etiketuje obyčejně *idealistickou renesancí* a k němuž náběhy postavil jsem v čelo tohoto článku, zavrhuje docela jasně nepřebranou a chaotickou jevovou plnost života, protiví se zcela rozhodně ztotožňování říše umění beze všeho dalšího s říší života, odpírá pouhé pasivné dojmovosti a ryze smyslovému sensitivismu, jímž byly vedeny i romantism i naturalism. Znova volá se po *výběru, třídění, hodnocení* jevů života, znova touží se po *ideovosti*, po *synthese* linií, po tom, aby jevy byly vyluštěny ve svou *esenci ideovou, rozumové abstraktum*. Znova uznává se nutnost *generalisace*, nutnost zjednodušení a zevšeobecnění, nutnost podstatného, pojmového zákonného v umění. Ne za konkretností, ale za *typičností* žene se nové renesanční umění. Ne za fenomenálnou, jevovou statikou, ale za *ideovou dynamikou*. Ne za pocitovou a dojmovou trpností, za překypující náhodnou hutností a chaotickou přemetností jevů, nýbrž za *napjatou architekturní stylisací*, za aktivností a *bojovností*, za napětím nového odkrývání a hodnocení života. Znova živě se cítí, že podávati v umění život zmrzačený, rozvrácený, chorobný, nízce pudový znamená *ochuzovati* umění, znamená odcizovati ho vlastnímu účelu jeho, jenž je: *povznášeti*. Znova se chce, aby umění bylo zachováno jen životu krásnému, zdravému, vypjatému, silnému, jen takovým jeho jevům, které jsou krystalisací, typickou representací ostatních nedokonalých a chatrných, jen takovým jevům, jež znamenají *vrcholy lidství*. Jen krásné, dokonalé a vybrané exempláře lidství mají míti nadále občanské právo v umění. Jak patrno, leží v tomto momentu onen *aristokratismus* nového umění, o němž se tolik mnoho a tolik nesprávného a nepochopeného napsalo a stále ještě píše. Je skutečně a chce býti toto nové renesanční umění po této stránce protivou starého romantismu a naturalismu, jež pojmově byly *demokratické*, poněvadž pracovaly v poslední příčině k rozšíření objemu říše umění. Dílo Viktora Huga celé skoro směřuje i vědomě k těmto cílům; napsal-li „rehabilitoval jsem nevěstku, galejníka, lokaje, šaška, všecky zatracence lidské", není to pouhá

fráze, je to sama *sociálně-politická reformnost*, jíž romantismus nebyl nijak prost, jak se často mylně soudí. Aristokratismu nového umění musí se ovšem rozumět jinak, než jako zpupnému opovrhování lidem a davem. Jemu naopak právě půjde podstatně a pojmově o to, aby je *povznášelo*, aby je *vychovávalo* k vyššímu a lepšímu životu, aby je *zapalovalo* a *rozvroucňovalo* na těchto povýšených exemplářích nejryzejšího a nejplnějšího lidství, jež reprodukuje a staví mu před oči.

Aristokratismus nového umění bude tedy ne aristokratismus absolutní, statický, nýbrž aristokratismus cíle, dynamický, aristokratismus jako *sociální ideál a ethický postulát*.

— —

Ano, nové umění, renesanční umění roste, které chce být *množitelem* a *stupňovatelem* života a které chce působit *kladnou* a *přímou* sugescí své obsahové hodnoty. Chce být dynamickou složkou života, chce pomáhat stavět z dnešního chaosu a bažin bídy, nemoci a smrti nový, vyšší, slunnější a lepší svět... a proto nechce tento chaos a tuto bídu, tuto tmu a tento alogismus, tento pouze jevový, ale ne hodnotný a rozumný svět *množit*... ani ne pouhou *reprodukcí*, neboť ta je jen zdánlivě marná, de facto je *posílením*, poněvadž *přijetím* bídného stavu dnešního světa. Nové umění chce býti, je to zcela jasné, v podstatě *pedagogické* a *tendenční*. Nelekej se nikdo starých slov. Znamenají-li starým lidem věc špatnou, mohou novým znamenat věc novou a dobrou. Mohou znamenati a zde mají znamenati výchovu člověka pro život a svět nový a lepší. Ne kázáním, ne sermony, ne mravokárnými příběhy — žádnou takovou prázdnou ubohou námahou, která znamená pojmově smrt všeho umění — nýbrž samou *mlčelivou existencí* vysokého, slavného, silného a krásného díla, pouhou prostou sugescí této existence. Neboť výška k sobě povznáší, sláva k sobě láká, síla svádí k napodobení, krása se sděluje, a všecky, třeba podány ve fikci, stupňují, množí, zalidňují, dobývají již opravdu a vskutku — jako *krásný čin tvůrce* — novou zemi, vlast naší touhy, suchou, slunnou a čistou zemi Budoucnosti. Toto nové umění *samo*, již pouhou koncepcí svou, pouhou stavbou a existencí svou, je již kus nové říše svatého ducha, třetí lepší říše, o níž snili všichni visionáři

a hloubavci včerejška i předvčerejška, a jejíž sen křísí se zase na večer dneška, v sklon dnešního věku.

Tak musí se rozuměti ideovosti, rozumovosti, tendenčnosti, pedagogičnosti nového umění. Stará slova, ale užita *v novém, ryzím, duchovém* smyslu. Nové umění chce být něčím víc, než sensací, pocitem, dojmem, náladou. Sní o tom být činem, hodnotou, životem, užitkem. Toto nové umění nebude pasivnou reprodukcí všeho jevového, všeho existujícího, bude v první řadě tříděním, výběrem, *kritikou* stávajícího — a již tím osvobozujícím činem a povznášející výchovou. Je to v jádře stará koncepce poslední doby Goethovy tvorby, kdy snil o ideaci celého světa, o vyzpívání vší tmy a přetvoření všeho jevového světa v symbolické písmo vesmíru a věčnosti.

Toto nové umění, nová jeho Renesance, které se tak málo a tak špatně rozumí dosud, souvisí podstatně a pojmově samými *principy*, jakými zírá na *úkol* umění, a *methodou*, jakou je tvoří, se starým, dávno zapomenutým a mnoho posmívaným směrem — klasicismem. Je to vlastně, ať se komu líbí nebo ne, renesance — *klasicismu*. Ovšem ne klasicismu jako konkretního útvaru v rozvoji literárních dějin, nýbrž pouze jeho *východiska*, jeho *ideálu*, jeho *postulátu*. Klasicismus se nenarodil posud, a doba, které se tak říká v literárních dějinách, jmenuje se tak jen proto, jak již se často stává, že klasicismus zradila, dříve než se mohl narodit, dříve než mohl být stvořen a žít. Klasicismus žil snad jako idea v mozku několika lidí. Světlo světa spatřil jen jako několik náběhů a pokusů — ostatní bylo nepochopení a zlepochopení. Místo typičnosti podávali šablonovitost, místo dokonalosti průměrnost, místo zákonů pravidla a etiketu, místo rozumovosti počestnou střízlivost a plochost, místo zdraví chudokrevnost, místo množitele a stupňovatele života jeho ochuzovatele a rozřeďovatele. Bude dnes, *tentokráte* lépe? To je právě problém naší touhy a její muka. Dnes nelze k tomu ještě mnoho odpovědět. Ale každým způsobem charakterisuje to člověka, jenž umí myslit, naši dobu tisíckrát více, než všechno ostatní, řekne-li se, že v ní již jsou duše a že duše ty rostou, jež sní zase týž veliký, pyšný, nade vše odvážný a nebezpečný, ale také nade vše slavný sen.

Otokar Březina: Větry od Pólů

Zavřel jsem se na několik dnů do samoty s novou knihou p. Březinovou. Svět hmoty, barev a tvarů ležel před zdí, pod závojem mlhy. Jiný, svět světla a hodnot, vstával, rostl, rozevíral se před duší. Nejprve bylo mi, jako bych se octnul mezi mraky, mezi letícími, padajícími a rozevírajícími se jich oponami. Na chvíli kus perspektivy, kus jasna, ale hned pohlceno novými oblaky, novými, jimi utvořenými perspektivami. Pozvolna vyzpívávala se mlha ve světlo. Neříkám, že se vyzpívala všecka. Zůstala, zbyla mně svinutá její klubka, visí jako nerozpustné stíny v rozplynulém, žhavém, světelném moři oblohy a slunce. Ale nepřekážejí mi, abych řekl pravdu. A víc ještě: jsou mi vítány. Pomáhají mi při diferenciaci světla, napomáhají mi přehledu, rozdělují mi básně, jichž bych snad, přiznávám se k tomu, jinak neobsáhl.

Jedno vidím jasně: p. Březina v nové knize více, myslím, než v předešlých ještě je básníkem světa úzce a těsně seřetězeného, sepjatého vzájemně, stylisovaného, k jednomu Principu obráceného. Ukazuje stále, jak nic není osamoceného, uzavřeného, hotového ve světě. Každá nejskrytější myšlenka naše je předána nám duchovýma rukama tisíci bytostí mrtvých, a my vlastně nejsme nic jiného než most, okamžikový most zklenutý ze tmy do tmy a zklenutý jen proto, aby ona jím přešla, aby ona jím projela jako vůz, jejž čekají a dále si podají jiné brány a řetězy Duší. Všecko ve světě je vlastně minulost a budoucnost, není přítomnosti. Hlasy naše jsou jen echa mrtvých, a když šeptáme sami k sobě o půlnoci, co je v nás nejčistšího a nejhlubšího a nejdůvěrnějšího, nejvíce *svého*, zpívá k tomu duchový

chorál nezrozených ještě nápěv barev a života. Přítomnost, realita je jen přelud, stín života uplynulého již a nového nenarozeného ještě. S magickou silou je to vysloveno v tom duchovém, jako pod hladinou smrti, pod sluncem jiným než pozemské slunce života rozkvetlém *Městě:*

Tisíce věží vyrostlo k oblakům, a věže zbořené dávno
se zdvíhaly stíny. Nesčetné davy se valily k branám a z bran,
k neznámým slavnostem zvonily hudby, průvody kajících táhly,
vojska se vracela z bojišť, v železech kráčeli vězni,
a *stíny, jež vystouply z hrobů, bloudily uprostřed davů*
a hlas jejich mísil se do hlasů živých a vládl:
spojovali ruce neznámým, v polibky milenců padal jich úsměv,
kde mezi objetím prošli, ramena rozpjatá klesla,
a z jejich očí, nezavírajících se, teskných výčitkou viny,
svítila tajemná slunce a lila se ona záře,
jež topila Město a tisíce živých v své zádumčivé chvění.

Všecky tvary světa a života jsou si sblíženy tímto pojmovým, podstatným svým určením. Jsou to lisy, kterými prochází úroda duší, aby se scedila utrpením ve víno ideového, hodnotného a věčného. A cesty ty, třeba kontradikční, přece pracují k jednomu cíli. I to, co jde proti sobě, i to, co bojuje spolu, má účel zmnožení a zhodnocení života. Dvě kontrérní formy jednoho a téhož věčného principu.

(Modlitba za nepřátele)

Ty, jehož láska padá jako hořící síra v zahrady pozemské lásky!
Modlíme se modlitbu za nepřátele, kteří jdou proti nám
v soumracích žití,
za ty, kteří jdou mimo nás, neznámí pro dálku země a smrti,
a za ty, kteří čekají v budoucích jitrech na jitra našeho rodu!
Těžký stín tajemství tvého leží mezi dušemi jejich a námi.
Vítězství naše jsou cestami k tobě a v přemožení našem vítězství
neviditelná.

Svištění mečů šelestí nárazem hlasů tajemných zrání. Rány mají
echa svá v dálce.
V broušené oceli naší a nepřátel našich odrážíš jedno slunce
všech jiter
a semeni z rukou krvácejících dáváš vykvésti liliemi.
Nesčetné plameny od věků stravují tmu. I slunce a tajemná
žízeň všech světů,
ale vždy znova se valí z kosmických výší. A přece bude naposled
světlo.
A bolestné výkřiky naše zvoniti budou jednou jak včely,
když blíží se k úlům se sladkostí medu, jejž sebraly na nivách věků.
Tvoji tajemnou výpravu bojujeme.

— —

Není zárodku, který by nevyzpíval svou hymnu a nepřelil svůj život. V *Poledním zrání* bolest jedněch je jen podmínkou radosti druhých a vyšlehává v ní tajemnou komplementérností hodnot. Ne dráhy určují si cíle, ale cíle dráhy. A celý svět je nesmírná zladěná hra životů a smrtí, tónů a barev, tvarů a látek, kde v každém bodě je ohnisko a periferie zároveň, otřes bolesti i resonance radosti. Poesie p. Březinova je nekonečně bohatá právě v tom, že hmotný fysický svět bere jen za substrát nekonečných metafor ideových a metafysických. Jeho kosmická fysika a kosmická chemie je jen materiál obrazů, jen zásobárna výrazová k vystižení toho nesmírného tajemného duchového vlnění a vzpínání se, toho zčeření vod jevových pod větry věčného ducha, který tu vlá a ony v jeho stopách vznikají a zanikají. Tisíce obrazových lodí nestačí ho pojmout a unést, on přeskakuje a přesunuje se s jedné na druhou, metafora v půli zlomená naváže se na jinou, a ta nedopadne také k zemi, neboť je podchycena třetí atd. Je to nekonečná metamorfosace, transponování jednoho typu ideového do mnoha poloh citových a názorových. Zde Březina ukazuje svou největší uměleckou force, zde obraznost jeho rozvíjí vějíře svých palem, vystřeluje a zhasíná své květy, proplétá je v kombinacích a variacích, jichž posud jsme nebyli u nás svědky. Umělec

slova, a sice slova jako *prvku iluse konkretné* je tu p. Březina. Do těchto básní zapadáte jako do lesa tančících zvuků a zpívajících plamenů. Jiskření slov hraje tu v měkké výhni nad ocelovými hladinami těžkého pozadí. Je těžko také zařaditi a utříditi toto slovné umění p. Březinovo. Ve struktuře svých figur mnoho čerpá z Písma a také z Nietzscheho, ale má zase prvky ryze svoje, a intonace je právě toto genere jiná. Jinde hlásí se trochu Maeterlinck (ne z veršů, ale filosofických próz), jinde Hello a Emerson, ale jen inspirací. Ale to všecko prošlo výhní ducha Březinova a je docela jím asimilováno. Někde se mi zdá, že kosmickou metaforisací je tato poesie z rodu shelleyovského, jinde úponkovitost obrazivosti p. Březinovy připomíná mi z daleka Słowackého. Ale opakuju, to všecko jsou kritické hypothesy, k tomu všemu doberete se teprve složitým pátráním, když rozkládáte tyto vodopády světla a duhy tónů . . .

Větry od Pólů je kniha života. Smrt není nic v sobě a o sobě, smrt je přechod, smrt je klam, cítíte z této knihy. Čím vyšší duše, tím více vědomí, tím slitější a sestředěnější je z celého vesmíru, tím větší vědomí vztahů a odvislostí, vzájemného sepětí a objetí všeho . . . tím více lásky.

I rozšíří se pohled váš jako čas plný světla a obejme zemi,
v úsměvu vašem tisíce úsměvů zasvítí z tisíce duší,
tisíce smrtí budete potkávat najednou v tisíci cestách bez bázně
a uzříte zástupy nesčíslných životů vcházeti v jediný život.

Kniha optimistická přes smutek, vážnost a hloubku své inspirace. Základní cela její je víra v Neztratitelnost duše a lásky, v účelnost bolesti a zla. Bůh sám není posud hotov, rozumím-li dobře p. Březinovi, mnohá ho čekají ještě vítězství, mnoho záhad a snů.

Neboť i ty, ó Věčný a Třikráte Svatý,
v propastech svého nitra,
kde tisíce vesmírů mrtvých a budoucích dřímá,
chováš svůj sen

a k němu se blížíš úzkostí lásky
tajemstvím věků.

A my všichni, nesmrtelni tvou vůlí,
bolestí svojí
tvé bolesti sdílíme slávu!
A naše radost, dar příliš těžký,
jenž z dětských rukou nám dosud bezvládně padá,
je slabostí naší
zesláblý odraz
vítězství tvých!

„Radost, dar příliš těžký, jenž z dětských rukou nám dosud bezvládně padá . . .“ ano, těžko lze k ní dostoupit, těžko dosáhnout vrchů a hor tak obzíravých, aby s nich všecko dalo jednotnou stylisaci účelného plánu, aby všecko malé a nízké zmizelo, utonulo ve vyšší, ryzejší, vykvašenější linii typu, symbolu a ideje. Proti vůli, duši, ideji vzepře se vždy hmota, tma, osud . . . a i tyto černé proudy cítím, kterak podemílají zespodu knihu p. Březinovu. Ale zůstávají vespodu, čtenář se jich dobírá jen svou intuicí a na vlastní účet . . . Vcelku stojí kniha p. Březinova — a více ještě než všechny předešlé, zdá se mi stále — na bílých hradbách *novoidealistické renesance*, o níž jsem mluvil již loni porůznu v těchto listech u příležitosti rozborů Maeterlincka a Hauptmanna.[1] Chce být bílou učitelkou heroismu života duchového . . . heroismu, jenž je pojat v jádře křesťansky, tuším, jako heroismus trpný. Je a chce býti z toho bolestného a nejistého světla, jež zvolna rodí se ze tmy. A v tom smyslu je právě příznačná naší době, jež přichází po pustém materialistickém naturalismu, době, jež chce být idealistickou nejen stylem svých figur a vůní svého slovníku, ale hlouběji . . . profilací svých nadějí a dynamikou svých tužeb.

Ještě poznámku formovou, z oboru *poetiky* a *techniky básnické*. Březinovy vise a koncepty lze těžko zavřít v rámec lyrické poesie. Bylo to cítit vždycky, ale v této knize, v některých číslech jejích,

1 - [Viz zde str. 312—356 a 382—400].

myslím, zvlášť. Jsou tu básně, jež musily být rozestřeny do neobyčejných dimensí, aby unesly perspektivu básníkovu, a následek toho je, že se lámou. Alespoň na mne působí tím dojmem. Nestačím sledovat jejich tempo a rytmus, plno obrazů jako extempora se kupí a přetrhují pozornost a odvrací od hlavního peristylu, navazují vedlejší větve sugestivné, jež pak ochuzují a třepí zájem hlavní. Myslím, že žádná lidská apercepce nemůže stačit na *celkový* rytmický fluktus těchto básní, nedovede uvědomovat si na konci rozvojovou dráhu celku a cítit poměr pocitů, percepcí a idejí na konci k pocitům a idejím středu nebo počátku. Myslím, že také nejsou básněny jedním dechem, nýbrž sestavovány z fragmentů. Přistupuje k tomu dále, že každý verš je *stejně* skoro definitivně vypracován, stejně umělecky vyvrcholen, že jeden rovná se uměleckou fakturou a dokonalostí druhému, že každý žije pro sebe skoro . . . Důsledek: překážejí si pak navzájem, nedají dost jasně vystupovati perspektivě celku. Pro emotivnou sílu celé básně bylo by lépe, kdyby byla složena i z veršů relativně slabších nebo řeknu raději *řidších* vedle silnějších, t. j. hutnějších. Jen tak tvoří se pak snadno jednotná intonace vzduchu, toho průhledného, *lehkého*, kouzelného podzimního vzduchu, jakého je třeba k pohledům do velikých dálek . . .

Vůbec zdá se mi, že p. Březina touto knihou octnul [se] na pomezí svého básnického genru. Jeho ideové bohatství a síla představová i výrazová počínají lámat, zdá se mi, ty kolíky formové, na něž musí být opřeny. Není to strach tradiční genrovitosti, jenž mi vnuká tuto poznámku, nýbrž *samy psychologické podmínky*, za kterých možna je vůbec celková náladovost a postřehování básnické intonace celkové. Snad to pozná také dříve nebo později sám p. autor, nepoznal-li to již dříve, a snad bude nás pak očekávat nad jiné zajímavé divadlo hledání nových tvarů, širších a vzdušnějších a přehledněji, plastičtěji, objektivněji rozložených, v několik perspektiv současně rozběhlých, zdá se mi. Zdá se mně, že dialekticky metafysický a symbolický ráz poesie p. Březinovy bude žádat větší scény, povede k ní snad také vnitřním dynamickým svým životem a složí snad něco jako filosofické drama nebo dialog.

Růžena Svobodová: Ztroskotáno — Povídky — Přetížený klas

Je tomu již řada let, kdy jsem po prvé v těchto listech[1] ukázal na mocně se rozvíjející talent pí Svobodové, jež tehdy tiskla po prvé větší práce v časopisech. Je tomu již také několik let, kdy v těchto listech bylo psáno o prvé publikaci autorčině, románu *Na písčité půdě*. Mnoho vody zatím uteklo. Mnoho času také, a ten připlavil autorce uznání i jiných a pověst přední z mladé literární generace ženské a mně na stolek řadu knih, které jsem si nedávno znova pročetl a o nichž mám dnes povinnost referovati.

Čtu, čtu a vidím, že jsem se tenkráte nemýlil, podtrhoval-li jsem hlavně silně *poetu* v pí Svobodové. Ano, básně to jsou, melancholické a ironické básně o vydoutnalé pohádce života, odnesených oblacích, oklamané a podvedené touze. Ne-li formou poetiky, jsou práce pí Svobodové poesiemi spodním sugestivným tokem, celou intonací vyznívající v melodických vibracích konců do zešeřelého a chladnoucího večera, vším tím, co zůstává na dně, když odtekly lehké vlny dějové. A to je teskné, zešeřelé a vychladlé poznání klamu a marnosti. Nikdo nedovedl u nás vyslovit tuto pohádku podvodnou a pestrou, bolestnou a sladkou tak intimně, duševně a zároveň reálně, pozorovatelsky přitom před pí Svobodovou. Tato nota, ten timbre, ten odstín . . . toho nebylo před ní v naší literatuře. Ten ona sem vnesla, ten ona stvořila, ten zůstane její majetek, přesto že dnes je již padělán a vyráběn jinými.

Je zvláštní a svrchovaně charakteristické na pracích pí Svobodové to důvěrné prolnutí pozorované, chladné reality s psychickým te-

1 - [Viz Kritické projevy 2, str. 108].

norem a lyrickou intonací. Jiné práce oklamané touhy a zrazené melancholie ve světové literatuře bývají samotářské, do sebe zapředené, subjektivní zpovědi jedince isolovaného, do tmy nitra obráceného, v úzké kukli vlastních vzpomínek a snů zapředeného já. Jinak zde. *Ztroskotáno*, tato teskná historie typického prvního zrazení, je jedna z nejlidnatějších našich povídek, je vedle básně také přírodopisem venkovského městečka (a sice přírodopisem bohatších a lidštěji probadaných typů, než jsou obvyklé maloměstské šablony, jak je známe z povídek a divadel starší generace genristů našich). Stejně je tomu v *Povídkách* i v *Přetíženém klasu*, nejpřímější posud básnické zpovědi autorčině, kam nejvíce a nejbezprostředněji vložila svého názoru světového.

Ale realita tato, tyto objektivně pozorované prvky prací pí Svobodové traktovány jsou s neobyčejnou, útočnou přímo plností a sytostí, ne střízlivě popisovány, ale pitoreskně a barokně *zachycovány*. Realita její je při všem pozorování stále *obrazná*, mnoho pohybu, dechu je v ní, je citově zabarvena a v zkratkách individuálných a chtěných skreslena jako realita dickensovská nebo gogolovská. A hlavní věc: není si cílem sama sobě. Cítíte jen, že je tu proto, aby mohla děsit čisté duše tak „ne z tohoto světa", aby šířila propast mezi sebou a jimi, jich samotou, sny a touhou, aby je vydráždila, zabila, oklamala. Je tu pro zklenutí a přiostření ironie a melancholie.

Čtu, čtu a přemítám, z čí duševního rodu je ta zvláštní, jemně zladěná, teskně a tiše, mdlým a šeptaným hlasem cezená melancholie oklamané touhy. Je v ní hořko a únava, je v ní chlad podzimního vzduchu, ale i jeho průhledná čistota, je v ní smutek, ale i celá jeho křehká gracie . . . leží na těch větách to kouzlo pomíjivého, „toho, co se neuvidí dvakráte," a vědomí toho. A vzpomínám si náhle na *Jacobsena* a vidím, že přes všechnu rozdílnost ve stylu, výrazu, komposici, faktuře, umění slovem, je nějaká vnitřní, docela na dně duše, docela na dně . . . chycená příbuznost duševního rodu. Čtu a poznávám, vyciťuju ji stále určitěji. Vyciťuju ji v té měkké melodičnosti vět kladených na sebe tak hebce, tak nezvykle hebce, jako se kladou na sebe vrstvy bledých, průhledných, zvadlých lupenů růží, opadávajících ve velkých prškách. Jsou stránky v pracích pí Svobodové, které při vší ekonomii prostředků výrazových působí sugestivností právě duchovou jako u dánského novelisty. Jsou mléčné nebo průhledné, ale vždy hraje v nich rozcitlivění nervů, ovzduší vlhkého a teplého podzimu, jež tak dobře prostředkuje šíření se a prolínání všech vůní a esencí.

Básnířka oklamané touhy, oklamané víry, podvedené poctivosti... Ano, to je první charakteristikon její a to umožnilo jí v první řadě, že napsala tu knihu, nejpsychičtější posud a nejbolestněji živou naši knihu ženskou, pravou knihu doby, přechodu, který je vždy napětí touhy. Mám na mysli knihu zle pomlouvanou, nenáviděnou a umlčovanou: *Přetížený klas*. Tenká knížka, která, když před rokem vyšla, byla přivítána tak hrubou střelbou od jedné části kritiky, že i ti, kdož přijali sympaticky jiné knihy pí Svobodové, nechtějíce se kompromitovat patrně (tištěné slovo je posud celé řadě lidí hradební zdí, kterou nedovede zlézt) obešli *tuto* mlčky a uctivě se jí vyhnuli. Nevěděli, do které přihrady s ní.

Přesto, jak pravím, cením *Přetížený klas* snad nejvíce ze všeho, co napsala pí Svobodová, a jsem přesvědčen, že vydrží zcela dobře srovnání s mnohou novelistickou zpovědí moderní, s mnohým psychologickým deníkem veliké pověsti, Adrianovou *Zahradou Poznání* ku př. z německé literatury současné nebo s Neeřinou *Osamělou duší* z italské. Přesto mám za to, že to kniha napsaná jako málokterá naše z pravých bolestí, z pravého kořene doby tak napjaté touhou a tak zklamané jí.

Přetížený klas je psychologická podobizna ženská asi toho genru, jako Werther, René, Obermann, Oblomov, Rudin a j. jsou podobizny mužské. (Tím neměřím a nesrovnávám, určuju jen literární rod. K srovnávání schází „Přetíženému klasu" již to, že je to spíše zběžně chycený profil, první skizza, ne podrobně a en face provedený portrét.)

Olga z „Přetíženého klasu" je skutečně ženská duše přechodná, něčím snad úpadková, poslední člen staré tradice a kultury, něčím snad renesanční, náběh a pokus o útvar nový. Mnoho má společného s vrstevnickou přechodnou duší mužskou.

Se vším je nespokojena, se sebou nejdříve. Všecko je jí malé, nedostačuje jí. Je to bytost vyvrácená z kořene, široko rozběhlá, mohutného chtění a rychlého zhnusení. „Je mi bolestno, ale jsem již taková,

bez domova, že nemohu vytrvat a spočinout. A víte-li co? Když si představím celou naši zem, tak se mi zdá, že i ona je náhle tak malá, a je mi až úzko, že na ní musím setrvat!" (Str. 26.) Přitom hluboce pesimistická. Jdeme v tmu a tmou; není *poznání*, toho skutečného, podstatného poznání — je jen *vědění* zlomkovité, malicherné o malicherném a nedůležitém, vědění nudné, zabíjející krásu a sen, všecky ideálné prvky života a nemající je čím nahraditi. (Představitelem jeho je typ positivismu, inženýr Ballsen). V odporu proti poznání je také blízka tato duše ženská svým mužským družkám současným.

Poznání vede jen k utrpení. Jen bolest stupňuje, kdo stupňuje vědu, čte se tu jako variace Ecclesiasta. Rozvoj děje se tímto utrpením a právě proto je tak bolestný. A Olze je zvláště bolestný, poněvadž ona je z generace, kterou od starých, po celé věky stejně a klidně na sebe vrstvených, dělí *propasť* nezvyklá posud, *nová* v rozvoji ženy.

Olga je mladá žena, dívka *emancipovaná* — slovu tomu budiž porozuměno v *přesném filosofickém* smyslu, jejž hned vymezím. Je emancipovaná. Co to znamená? Opak neemancipovaných, staré generace. A zde vizte starou generaci: mistrovsky kreslenou starou venkovskou hospodyni — ta je její typ. Ženu, která neplatí nic sama o sobě, nic sama sebou, která je jen prostředkem budoucích generací, pouhým mostem, po němž má vejít do světa nové pokolení. Není nic, než matka svých dětí. Jen jimi platí podle starého názoru, jen jich počtem a zdatností. Vyplnila zcela živočišně své rodové poslání a je zbytečna již. Není nic než domácí živočich, otrok, kuchařka, pradlena a roditelka dětí svému muži. *Jako individuum? Nic. Všecko jen jako rod.* Ano, to je ona, typ staré generace, bolestný a pokořivý její symbol — tato hospodyně, která žije poddána mužům, kterou po manželu jejím počínají postupně dle stáří bíti i dorůstající synové, bytost ušlapaná a pokořená, ve tmách slepého fatalismu, která nemá rozumu ani logiky, která pověrečně se jen dovede modlit k matičce boží, aby se z pece nekouřilo. (Srovnej k její charakteristice str. 7, 19, 20, 52.) Pí Svobodová podala v této ženě mistrovský kus charakteristiky, tak strašně běžný na venku a pravdivý, tak přesně a silně podaný a symbolickým světlem ozářený, že neznám mu mnoho rovných.

Hle, jaká propast mezi touto ženou staré generace, staré tradice a Olgou, ženou nové. Tamtu tak věky a věky a věky poroby ukuly; tamta střeží bolestným zrakem utýrané zvěře práh lidské civilisace, nejtemnější a nejhlubší její jeskyně. Tuta je dnešní, je včerejší. Tamta je jen *rod*, tuta *láme s rodem*, počíná se cítit jako *jedinec*, jako individuum, žít jako duše svá, celá, pyšná, svoje cíle sledující, svoje bolesti a svoje sny chovající, jen sebou podmíněná.

Je emancipována — to je přesný smysl toho slova. Pí Svobodová užívá ho s velikou spekulativnou ryzostí, ukazuje problém v pravé jeho podobě.

Žena *nová* bude mít přirozeně největšího nepřítele ve *starém* muži — v muži starého světa, který se na ni dívá jen jako na prostředek ke svým cílům, který v ní nevidí celost a rovnost duše, který nepřiznává jí, že platí sama svou hodnotou nejprvé, že je si cílem sama sobě. Pí Svobodová důsledně zde stojí na *opáčném pólu jako Laura Marholmová*, které žena nemůže mít cíl v sobě; může ho dát ženě jen muž; jen muž může, prý, vyplnit její vnitřní prázdno. To jest ovšem docela stará tradice a proti ní emancipace právě bojuje.

Olga hledá marně *nového* muže. Potkává se jen s mladými muži *starého* světa. A s nimi nemožno žít, s nimi není možno realisovat čistý sen duševní vzájemnosti, růstu a práce, jak jej sní Olga. „Já rozumím lásce tak, jako jí nikdo jiný nerozumí. Špatně jsem vám vyložila včera sebe. Nejsem těkavá niterně. Ráda jen zkoumám a stoupám. Ale tělo, jeho křehkost působí mi hrůzu . . . Ti všichni dřívější mluvili, mluvili, frází dunělo, až bylo smutno. Pochopením, duší jen blýskali. A konec byl takový, že přece chtěli jenom tělo, ne pro duši, ne s ní, ale tak výměnou za ni, v úplném jejím zapomenutí . . . Jim stačí tělo, žena prostá, kuchařka, hospodyně, zdravá matka jich dětem. Ostatní vše je zbytečno a možno jim i na posměch pro rozkol a pro zlou vůli." (Str. 45.)

Olga zahyne. Proč? Jak?

Autorka odpovídá hluboce: proto, že je počátek nového útvaru, náběh k němu, první vlna, jež útočí na starou hráz. *Jedinec*, který vypadl ze *starého útvaru*, ale neměl síly založit ještě *nový*. Jen stopy

zanechal, jež budou moci prohlubovati příští. — Tragický osud, pravá tragika *doby přechodné* je tu zhuštěna v Olze. Cítíme ji všichni, kdož jsme ze své doby, kdož ji intimně a těžce žijeme, kdo bolestně hledáme pro ni nové formy . . . my všichni, kteří jsme ze starého oděvu vyrostli a nový nemáme připravený.

Tragika *Přetíženého klasu!*

Tragika *individua*, jež *přetížilo rod*, jež vypadlo z kruhu starého a zahyne, protože nemá příležitost ustavit kruh nový . . . Hle, atom, jenž se *odstředil* z útvaru starého a nemůže na sebe *sestředit* útvar nový.

Hle, tragika doby, nejvlastnější tragika doby přechodné, problém individualismu, jak hluboce vyluštěný, jak již v sám obrazný název sczezený jako vůně do flakonu!

„Já vím, že jsem jiná než druhé. *Jsem jako nový zločin, na který ještě nenašli zákonu.* Nevědí, podle čeho mě soudit. Jsem jako spis v registratuře o čemsi novém pojednávající. Není pro mne dosud oddělení. *A poněvadž jsem sama*, nestojím ještě za jeho utvoření. Skryjou mě za jiný falešný nápis a nikdo se po mně nezeptá." (Str. 46.)

Kde naleznete v naší literatuře tak hlubokých a obzíravých slov pro náš podstatný problém, pro náš individualism? Kde vyslovil kdo tak plně naše bolesti, naši tragiku, nás všech lidí přechodných, na něž nalepili „falešné nápisy"? —

Olga zahynula. Zemře mladá jako novicka; z první stráže, kterou má u nemocného, přinese si nákazu, jíž podlehne. „Snad to nebylo její poslání", soudí o tom prostě a pokorně jiná sestra.

Šla tedy do kláštera, k milosrdným sestrám. Ona individualistka? Ano. Jako všichni *důslední* pesimisté končí i ona altruismem a obětováním sebe. To již v knize pí Svobodové je jen naznačeno. Přivede ji tam dlouhé utrpení otcovo, u jeho lože patrně naučí se soucitu a obětavosti.

Stojíme u posledních základů života, jichž se dotýká tu kniha pí Svobodové. Není zde určitě stylisována, ale otevírá hluboký průzor do těchto těžkých, posledních věcí člověka. A jak se má tento konec k starému problému Olgy? *Zlomil* se její individualismus? A jak? A pokořila se vší bolesti, poddala *všem*, ona, která nechtěla dříve ani *jednomu?* Proto snad, že poddat se všem, není již poddat se *ani* jednomu? To jsou již záhady, na něž se neodpovídá zde. Snad odpoví na ně a zformuje je pí autorka v dílech příštích. Každým způsobem je v *Přetíženém klasu* zárodků na několik knih ještě. Mnohé jen naznačené tu, jen v letu dotčené, jen vsunuté stačily by běžnému výrobci novel na kolik archů, daly by se rozvést a zpracovat v thema samostatné.

Ale v tom právě je umělecké kouzlo této hluboké a ryzí knihy, že podává všecko v *esenci*, že se spokojuje nápovědí a narážkou, že sleduje jen jeden cíl: čistotu a dálku perspektiv, jejichž jasnící se i tmící klenby postaveny jsou jen na nejhutnějších pilířích a sloupech. V době, kdy každý rozšlapává svou trošku na tlusté fascikly, je v tom veliká umělecká radost, najít knížku takové ekonomie, která v malém flakonu podává vůně celých lesů a luk a v malém sešitku šedesáti řídkých stránek tolik podstatné a tolik důvěrné bolesti naší, právě naší, tragické právě tragikou naší, roztoužené touhou naší a umdlené mdlobou naší.

Josef Merhaut: Černá pole

Těžká, dusná, hmotná, kalně krevní je to kniha. Kniha umělce myslivého, svalnatě vzepjatého a vzpínajícího se pod břemenem. Člověk zemitý, člověk naturálný, člověk zapuštěný do kořenů pudů a podvědomé, kalné myslivosti — to je p. Merhaut. To byl vždycky, již v dřívějších knihách svých. Ale nikde nedovedl posud notu tu vyzpívat tak plně, tak hrdelně, tak rozlitě, jako v tomto svazku. Zde jsou stránky, v kterých to čpí, jiné, v kterých to hnisá, jiné, v nichž se to rozlívá, jiné, v nichž to výská a blyští roztrhaným, vášnivě kalným orchestrem skvrn, světel, stínů, vlhkých a lepkavých, lačných a přissátých přímo ke hmotě a životu.

Všecky práce jsou tu podloženy hromadnou vrstvou, těžkou vrstvou elementárnosti rodové, dědičné, lidové, hromadné. Půda těchto prací je nejistá slatinná bažina, všecko se houpe a třese v nich, tvary individuálné jsou nality měkce a smytě jako pomíjivé vlny, vyvřelé prameny temného, osudného, živelného dna. V první z nich, v *Bahnitých lukách*, je to odkaz nemocné, kalně nakypělé, čpavě hnisavé krve, který rozrušuje, rozdražďuje, strhuje a poráží mladého člověka, jenž vyhodil pružnou hlavu pevně na měkkém stvolu a chce ji dát hrát a kolébat se v zdravém, světelném, ideově tekutém větru a světle. Je to polo neuvědomělý, zoufale masitý a zavilý boj, který svádí Filous se vzdutým přílivem spodních proudů krve a pudů, s tím kalným, kolotavým, černě prohloubeným, ssavým vírem krve, bolesti a nervů, na jehož okruhu třese a zmítá se v marném vzdoru stéblo rozumu, intelektu a vůle. Je to starý zápas mezi „světlíkem hlavy" a „temným purpurovým mlýnem vášně", jak říká *Gottfried Keller* v „Zeleném Jindřichu". A také zde světlík hlavy je jen pouhý vrátný a strážce krevního mlýnu a je tu jen proto, aby to, co pochopil, poznal a postřehl, poslal do udychaného varu tmy a krve. Mladý člověk, který přichází do Brna s cíli národní a společenské práce, je chycen hned první den a třeba chce zůstati nad dobrodružstvím, je stržen osudně a nutně pod ně, lapen, chycen do fatalistické sítě. A autor mistrně vystihuje všechny ty nitě, to předivo hmotných dojmů, smyslového dráždění a lehtání, sensitivní pasivity, které se mu zadrhuje stále více kolem hrdla, které přes něho přerůstá, obroste a svine ho celého. Merhaut je hlavně v *Bahnitých lukách* básníkem smyslových dojmů, elementárních pocitů, dusných atmosfér a těžkého, kalného útoku ústředí vůbec, jakých málo. Jsou to mraky zápachů, lijáky skvrn, vystouplé bažiny temných vzpomínkových afektů, osudně vystrčené, nikdy nepřibroušené, jako rohy do dálky trčící a bolící vzpomínky a sensace mládí . . . co je tu chyceno uměním neobyčejně pružným, široko rozběhlým, teplým a živočišně porobným. Láska není tu uměle hlazený proces psychologických opatrností, subtilních meditací, nýbrž bolavý, bolestivý, nemocný stav záchvěvů a záchvatů, útoků krve a nervů, těla a duše napjaté a vydrážděné jako most pod pochodem tisíce lidí a vozů. Básník proniká touto bolestivou a širokou dráždivostí ke svému umění, umění širokému, zmatenému až v dojmové plnosti a sytosti rozteklých skvrn barevných a zvukových na některých stranách. Vystavuje rád svého člověka do centra útočícího světa, jako zvěř na ránu, jako terč k útoku. Vede ho ulicemi, kde se dojmy na něho řítí jako na kořist, vede jej chorobnými chodbami pocitů a pudů, kde je jimi sevřen a prodírá se kupředu v bolesti červa, plazí se namáhavě jak reptilie.

Zvláštní vzduch mdloby, tíhy, fatalistické resignace leží nad touto knihou. Je to stín, jenž padá přes přítomnost z věků a věků minulosti, popel, který stále cítíte složený v nakupených vrstvách a který odbarvuje prudkost plamene, jenž na chvíli vyrazil a vzplanul, který ho dříve nebo později zasype a pohřbí v beztvaré své mase. I při procesech nejintimněji individuálných, jako je rozvoj mladého vlasteneckého ilusionisty Jaroslava Folprechta v *Písni práce* v socialistického

vzbouřence, ukazuje se na tuto ukrytou půdu dědičnosti a rodovosti, na tu spodní temnou vrstvu rytmu krve a bušícího srdce, všeho pudového, bezvědomého, beztvarého a přitom osudně předurčujícího a vědoucího spád a intonaci volného a vědomého. Jaroslav uvědomuje si na venkovském hřbitově, mezi hroby svých předků, kam byl vehnán strachem před demaskováním od vesnické zábavy, v blízkosti bledého a chudokrevného bratrance, který je polit v nitru stejnou lučavkou hořkého odboje, rodovou souvislost, misi rodu svého, podmíněnou celou strukturou duševního a tělesného typu . . . vyciťuje typ ten i na otci . . . vidí *jeho* logiku ve svém vzplanutí proti policii a vojsku, jež jej naráz vyloučilo z kastové hierarchisované společnosti staré a vrhlo mezi proletáře a vyděděnce.

A výraz exprese, faktura, styl věty páně Merhautovy odpovídá tomuto vnitřnímu jádru a charakteru ideovému. Slova jeho jsou vláčná, vlhká, lepkavá, hutná, jako kdyby byla právě vytažena z hlubokého dna řek a vod, působí svou barbarskou vůní a provinciální neklasifikovanou a nepřebranou tekutostí a pružností výrazu, matou se, odrážejí a houpají, hned slévají, hned rozstupují jako ty spodní třaslavé půdy bažinné a slatinné, na nichž se plazí nízké, zlomené a churavé kleče jeho duší s melancholicky hnilobnou vůní a svisle pokácenýma rukama.

K. V. Rais: Pantáta Bezoušek

Pan Rais má vysoký kurs na české burse literární. Takový třikrát blahoslavený autor, který v obdivu k sobě spojuje póly a strany jinak snad dost protilehlé a v jiných otázkách divergentní. Myslím, že v tomto punktu nebylo by možno rozeznat ani p. Zákrejsa od pana Krejčího, a že hymna všech má stejnou intenci. České, jak české! A ty typy lidové! A ta bodrá poctivost, ta prostosrdečná otevřenost, to zdraví! A jak cenné, jak vzácné (dodává se s melancholicky jizlivou pointou proti té úpadkářské moderní holotě) dnes . . . v době, kdy skepse a experimenty umělecké, rafinovanost anemických duší a nevypočítatelné rozmary exotického mysticismu otravují nám . . . atd. atd. Znáte ty kolovrátky beztoho zpaměti jako já.

Nuže, četl jsem Pantátu Bezouška a mám dojem knihy ne špatné . . . ale šablonovité svrchovaně, prostřední a hlavně umělecky naprosto netypické. A odkrývám také, v čem jsou založeny všechny ty estetické nekritičnosti. V starém nevykořenitelném bludu všech estetických příštipkářů: v mísení a matení *látky* a *stylu*, *látky* a *umění*. Pan Rais vybírá si *látky* typické, vybírá si své figury ze staré, hotové, ssedlé vrstvy geologické, věky a věky staré tradice . . . ale umění, styl, komposice a technika, kterou je podává a traktuje, jsou netypické, nebo nejvýše typické ve špatném smyslu slova . . . *schematické* a *šablonovité*. Celý typismus umění p. Raisova je jen *v látce*. Ale ta není zásluhou vnitřní tvůrčí síly autorovy, nýbrž vlivů a podmínek *vnějších*, jak každý ví, nahodilých a s uměním nesouvislých. Je to věc vnější náhody, že p. Rais žil v krajích, kde takové tradiční typy, takové staré sukovité stromy rostly. Je to docela náhodné, že učite-

loval v takových vsích, v takových bytech sociálních, kde neporušená tradice a konservativnost vytvořila takovýto lidský materiál, jejž mohl pozorovat a okreslovat. Co by si byl počal, kdyby žil v rozbouřeném, chaotickém, přemetném, individualisticky roztříštěném ústředí velkoměstském a neměl nikdy příležitosti k poznání starých typů vesnických? Dovedl by z moderního roztoku vzájemně se rušících a zmítajících živlů dáti vykvésti těm krystalům typičnosti, dovedl by je uměním svým vyvolat a charakterisovat? Myslím, že rozhodně ne. Poněvadž kdekoli se přiblíží této sféře odstíněné hybnosti a zmítané šířky individuálných fluktuací, nevyloví z ní nic než vodu falešné šablony a dávno otřelé, hubené otisky z kolikáté ruky (v této práci nežijí nic plně a individuálně měšťáci . . . a Melanka a její ubohý amant básník a magistrátní praktikant . . . jaká to kalendářová omáčka, jaká jalová, vyšeptalá prázdnota!)

Zde je rozhodný moment, na který nemohu dost důrazně ukázat. Pan Rais dovede *okreslit* poctivě a svědomitě typy *dané, hotové* . . . typy prací věků a věků vyhráněné . . . ale nedovede je *najít, stvořit, utušit* v rozvířené, bolestné, zmítané směsi přítomnosti. A to *poslední* a *jen to* je pravé kriterion básníka a umělce. Básník je tvůrce a ne sběratel lidských zkamenělin a jich popisovatel. Na to je potřebí klást důraz a právě dnes. Národopisná horečka pomátla mozky našim lidem. Myslí se, že češství je ve výšivkách, barevných kalhotách a košilích, kožiších a rukavicích. Myslí se, že stačí k uměleckému dílu, k jeho české typičnosti, vybrat si několik venkovských figur konservativního tempa, prostosrdečných, otevřených a těžkopádných . . . takového dědečka ze staré zlaté doby prostoty a nezkaženosti . . . obléci je do koženek . . . odposlouchat jim několik typických úsloví a prošpikovat jimi jich dialogy . . . a všecko to dát do nejkonvenčnějšího a nejchudšího, pokud možno, psychologického a uměleckého rámu — a je vyhráno! Hleďte, arcidílo *českého* umění! Jaká milá naivnost proti té cizinské rafinovanosti! Jaká prostota a chudoba proti té cizácké složitosti a zamotané perversitě! Jaká počestná, střízlivá prostoduchost a zdravý rozum proti tomu mystickému konvulsionářství a chorobné úporné manii vivisekční! Zlatá českosti, poklade pokladů . . . zde jsi, zde jsi v tom výtečném autoru, který dovedl tak střízlivě a rozumně a prostoduše nakreslit ty střízlivé a prostoduché figury. Jen žádné zbytečné experimenty stylistické, žádný chorobný paradox náladový, žádnou intuici temného, záhadného a osudného, žádnou komplikaci barev, pozadí, plánů a perspektiv . . . A co možno nejprostší všechno! (Však víte, že geniové také milovali prostotu a že je to dokonce jejich význačný znak, jak říkají pp. profesoři . . . mrkají chytře a důvtipně tito auguři.) Jen málo linií a dokonce už ne barvy. Víte, jen tak dvě tři linie . . . stačí úplně. Vypadá to pak tak nějak alšovsky, prostonárodně, lidově, česky slovem. To je nejlepší recept dnes na českou typičnost. Jak vidět, není právě složitý a není k němu potřebí o mnoho víc než průměrnou pozorovatelskou střízlivost a píli, svědomitou klidnou ruku a stylistickou usedlost a temperovanost běžného gymnasijního profesora.

Škoda, věčná škoda, že to v umění tak nechodí. Škoda, že s takovou kvalifikací dá se snad pořizovat národopis a folklor, ale ne umění, snad národní zvykosloví a lidový průmysl, ale ne báseň, psychologický čin a osud. Českost vězí v umění trochu hloub . . . o několik tisíc metrů hloub, dobrodinečkové, než si myslíte. A zejména nevězí českost v tom ještě, že si vezmu sujet z toho a toho odlehlého vesnického kraje, že maluju figuru výměnkáře nebo domkáře nebo drvoštěpa nebo koňaře z toho a toho zapadlého českého kouta, že ho okresluju pečlivě podle živého modelu . . . s *celou lokální barvou!* Problém právě a ryze umělecký začíná teprve tam, kde vy myslíte, že je již všecko u konce. Je v tom právě *vyluštit* tuto lokální barvu, tento lokální typ v *jeho ryze lidské a ryze básnické jádro* . . . v obecnou lidskou hodnotu, v nesmrtelnou, všude neměnou, transcendentní, z kořene bytí úpící a sténající, do tmy osudné a věčné hrůzy jako plamen šlehající *sensaci krásy, ideu charakteru, symbol poznání.* Otto Ludwig, Gottfried Keller, Friedrich Hebbel nejsou německými ve svém umění svou látkou . . . tím, že malovali německé lidi určitě determinované, určitými podmínkami mezzologickými uložené a dané . . . ale proto, že problém německý — každý v jiném, *nejintimnějším* vztahu a smyslu — žili jako problém ethický a filosofický, že ho uložili do každého posledního lhostejného

kamene, jejž hodili na cestu své figuře, že němectví bylo jim způsobem života a cítění... stylem jeho... že jím byli nasáklí tak, že vtiskli jej, jeho *character indelebilis* každému nejvšednějšímu předmětu, jejž vzali do rukou, že nese k nesmazání toho stopu. Jak berou hůl jich figury, jak jdou silnicí, jak vidí a hlavně jak myslí, milují a nenávidí, zoufají i meditují... to je německé a ne ony samy. O rase, národnosti, lokální barvě se třeba ani slova neřekne... ale je všude, je v nejvšednější a v nejvzdálenější větě prohozené jen mimochodem... je v celé vůni duševní, v atmosféře a rytmu, jenž nese práci, v tom stylovém prolnutí jediné perspektivy, utváření dějů a krisí, zkoušek a osudů, procesů obrodných a smrtivých. A hlavně je v tom, jak chtějí *řešit budoucnost* a *žít přítomnost*. Národnost je tu život, je tu rodící se kultura. *Bojující mládež* řítící se udýchaná do *světových arén*, do kruhů problémů ryze a *intimně lidských*, které každý sám na svou pěst si musíme vyžít a vybít. To je podstatný znak tohoto národního umění: je *dynamické*, poněvadž se odnáší k nejpodstatnějším a nejzáhadnějším bolestem života, zcela důvěrným a individuálným jeho procesům... poněvadž je nový rodící se kulturní svět... nový styl a smysl života. Všude je to mládež, která má realisovat tento svět nový, vyvolat ho z hlubin individuality národní, přivést na vyšší stupeň rozvoje, úměrný celkovému světovému postupu, jádra a zárodky staré... tradiční, plemenné, národní, rodové [obrodit a dotvořit]. U nás naopak charakterisuje toto národní umění: *statika*. Sběratelství a popis hotových daných útvarů tradice a typu, rodu a plemene. Neutrální konservatismus, kontemplativní sentimentálnost, jež tvoří psychologické ovzduší a celý emotivní rytmus *Pantáty Bezouška*. To je ten ethický ekvivalent češství. A proti tomu protestovat je mi povinností ne politiky, ale umění a poesie, poněvadž tomuto ethickému znaku odpovídá úměrný *estetický*, a ten je tu *mdloba, pasivnost, šablonovitá opakovanost* a *pohodlnost literární*. Ale vidět češství právě v *tom*, jak se teď děje, myslit, že specifikon českého ducha v umění je konservativní tichošlápství a chudobná střízlivost a opakovanost — to je při nejmenším stejně drzé jako hloupé. To je rozřeďovat a zmalicherňovat život a jeho tragickou velikost a sílu, to je dávat nám místo

jeho temného vína rozbředlé patoky. A já vidím víc češství v posledním dekadentním nebo symbolickém svazečku lyriky, poněvadž je v něm více napětí, vroucnosti, odvahy, života, plnosti a osudnosti jeho — a poněvadž národnost není mně ochuzení všeho toho, nýbrž naopak specifický případ zmnožení a vystupňování z nejtemnějších základů lidství.

Při četbě *Pantáty Bezouška* vybavovala se ve mně stále více vzpomínka na Ehrenbergrovu *Čermákovu rodinu*. Myslím, že celá kniha páně Raisova je z jejího rodu a hodila by se také docela dobře do její konservativní tendence. A nemyslete, že výborný kanovník vyšehradský byl nějaký romantik. Dokonce ne.

Realista, vyslovený realista, libo-li. Nesmírně střízlivý a až do hrubosti věrný okreslovatel typů vesnických. Všecko je tu počestně důkladné a solidně urobené. Tím neříkám nijak, že *literární hodnota* Raisova je stejná, jako Ehrenbergrova. Dokonce ne. Rozumí se samo sebou, že Rais pozoruje jemněji, odlišeněji, pružněji, volněji než katolický kněz, který docela výslovně a vědomě psal s moralistickou tendencí, chtěl na jedné straně položit lidu vzory, jichž následovat, aby vyšli dobře v životě občanském i duchovním, a na druhé příklady odstrašující. Ehrenberger psal moralistní historii pro nejširší vrstvy; musil tedy hrubě a tlustě nanést tendenci, vyzdvihnout a zlomit linie pozorované, zjednodušit všecko k hmatání; tím je často jeho pozorování fraškovitě karikaturní. Ehrenberger nebyl prostě umělec ani literát, nechtěl jím být. Byl to kazatel, kněz, mravokárce, jemuž literatura, spisovatelství bylo jen náhodným prostředkem k tomuto cíli. A přece přes všecky ty rozdíly jaká vyšší pojmová a vnitřní podobnost mezi knihou Raisovou a Ehrenbergrovou! Předně, stejná psychologická konstrukce češství za jejich figurami: rozšafná střízlivost, usedlá starosvětskost a počestný moralismus a konservativnost. Pantáta Bezoušek rozhorlující se v pražském divadle nad baletem, sbíhající ráno [co ráno] několik kostelů, replikující proti přírodě pana finančního rady a držící páně farářova boha tvůrce... to jsou rysy zrovna ehrenbergrovské nebo chcete-li, i kosmákovské. A celé ovzduší této práce a především její beztemperamentnost umělecká vydychu-

je přímo ten moralisticky vlažný, rozšafně střízlivý a pohodlný tón, který charakterisuje tendenční mravokárce a lidopisce. Právě to nejpodstatnější má s nimi p. Rais společné: aversi k vlastní uměleckosti, poněvadž uměleckost ta je prudký vášnivý oheň, rozdmychaný, šíleně bijící plamen, celá individualita a celá personalita hozená a sazená na jednu kartu, veliká tragičnost osudu a náhody, ohromná a slavná hazardnost života, heroismus konquistadorský . . .

Takovému češství, takové národnosti a takovému typismu nerozumíme a nebudeme rozumět. Národní typismus má v umění smysl jen tehdy, je-li *zvláštní formou*, novou versí *individualismu* a *personality*, je-li posilou její a stupňováním jejím. Jen pak má v umění smysl, jen pak je množí a stupňuje, všude jinde je ochuzuje. Duše umělce tvůrčího *sama* musí být typicky národní, a ten typicky národní a individuálný oheň musí vhodit do svých figur, musí je jím prožehnout, ale ne obráceně . . . nesmí být slabá individualita a pasivné neutrum, které se chce ohřát na typičnosti svých modelů, jež okresluje. *Boecklin* je Němec přízvukem, hrdelní intonací každého svého výkřiku a nemaluje německé sedláky, nýbrž italské krajiny a mořské vise, mythologii podvědomých živelných sil a třeba i s klasicistickou dekorací. Je Němec, poněvadž je individualita, silná živelná duše, ústí pramene podzemního, pramene rasy a rodu, ale ústí charakteristické, právě personelní. Individualita národní zase jen individualitou může být podána a vystižena. Život množí se životem a podává se životem. Národnost, rodovost, typismus se *tvoří* . . . typismus se neotiskuje a neobkresluje pasivně a mdlobně. Typ, rozumí-li se jím útvar *dovršenosti*, *hotovosti* a *pasivné statiky*, zvrhuje se co nejsnáze v *šablonu*. Pro tuto ideu a pravdu estetickou je p. Raisův *Pantáta Bezoušek* přímo hmatavou demonstrací, a protože pravda tato celou řadou lidí a právě lidí, již dnes udávají u nás v literatuře a umění tón, je zneuznávána, napsal jsem tuto úvahu. Pan Rais jako osoba stojí pro mne docela stranou. Pan Rais je, zdá se, milý a dobrý člověk, pracovitý, pilný a svědomitý spisovatel, slovem: docela úctyhodný charakter. Není to snad také jeho vinou, že ho většina literární naší kritiky pokládá za umělecký typ, za básníka a umělce rodového typismu a národní individuality. Nechytám se také *Pantáty Bezouška* jako práce mezi ostatními relativně prý slabší. Nemohu o tom rozhodovat, poněvadž neznám celé dílo p. Raisovo. Ty tři, čtyři knihy předchozí, jež jsem pročetl, tomu skoro nasvědčují; jsou opravdu místy hlouběji sondovány, a typy jejich hybnější a životnější. Ale přesto *pojmově* přece stejného charakteru s *Pantátou Bezouškem*. Náleží do stejné kategorie literární, a to je typismus na sklonu v *ztrnulost* a *šablonovitost*. Typismus jako nepřítel a ochuzovatel umění.

Vina toho není jistě v p. Raisovi, není vůbec v jednotlivci, ale hloub. Nejde mně také o jednotlivce, nýbrž o princip, o ideu. Pan Rais jako vyvinutější zástupce celé specie je mi náhodným dost motivem, demonstračním exemplářem. Jde mi o sám základ a samu podstatu umění, které tu přichází zkrátka, o národnost pojímanou s krátkozrakou tendencí střízlivosti a utilitarismu, o zhoubný a nebezpečný, nesmírně u nás rozšířený a dobu naši charakterisující blud a předsudek.

7/8 listopadu 1897

Julius Zeyer: Dům u Tonoucí hvězdy

Kniha ve svém způsobu silná. Lehne na srdce jako těžký ledový mrak, jenž zdlouha se rozplývá v studených slzách, jež chladem až pálí a žhou. Nemyslím, že tento silný, otřesný dojem je celý zavřen v knize, že je tam jeho absolutní umělecký ekvivalent. Ne. Ale několik semen, prudkých a temných je tam, jež zasije do duše, kde — je-li příznivá půda ovšem — mohou vyrazit v košaté stromy smutku a hrůzy, jichž stíny těžko se probere slunce života a radosti. Práce Zeyerova dělá na mne dojem nějakého *improvisovaného preludia*, jež si vnímavá duše musí rozvinout sama. A ne ani tak: ani ne rozvinout, více: doplnit, zcelit se svým samostatným myšlením, s neodvislou, svou individuálnou meditací.

Z bolesti naší, bolesti opravdu přítomné a zoufalé roste tato kniha. Středem jejím je duše roztříštěná, vyloupená z půdy, vytržená z kořenů; nejen *déclassé*, jak se praví v knize, ale pravý *déraciné* je Slovák Rojko. Prach země, atom daleko zanesený od svého celku. Vyrvaný z rodiny, ze země, z národa. V hluboké disonanci proti své době, její kultuře, její civilisaci rozechvěný a vzbouřený. Duše pasivní a zároveň křečovitá, snivec a metafysik v době positivismu a materialismu. „Jako pravý ‚raté' a ‚déclassé', jak zde říkají, patřím tedy mezi nejsmutnější zjevy dnešní civilisace, v níž jsem instinktivně vždy, hned od počátku života, něco pro sebe nepřátelského tušil." (Str. 45.) Ta pyšná, soudobá civilisace, jaký mrzák je to ve skutečnosti! Nezná pravdy, práva, spravedlnosti, ideje a ryzosti duševní. Nejkrutější nespravedlnost trpí, snáší, účastní se jí, páše ji. „Ale ta asijská Evropa je už tak materialistická, že pozbyla své asijské ideálnosti a noblesy téměř naprosto. Klaní se jedinému bohu, vedle mamonu, totiž *úspěchu*. A toho úspěchu dosáhli ti Turánci úskokem, lstí a piklemi, nikoli nějakým rytířským podnikem a heroickým bojem, jak sobě a jiným namlouvají." (Str. 33.) Asijský genius, jehož podstatným znakem je *spiritualistický* typ, klesá nebo prochází metamorfosou nějakou: nenašel posud formy odpovídající zároveň jeho charakteru i změnám vnějšího, objektivného stavu vědění a poznání. Kultura, civilisace, společnost, všecko, co má býti formou a výrazovým prostředkem individua, rozumím-li dobře ideji Zeyerově, je mu dnes jen na škodu, zlobu, překážku, rozruch a rozleptání. Prsť, z které rosteme a jež nám má dávat živné látky, vysušuje a moří nás svou vypráhlou pustotou. „Ostatně jsem právě moderní člověk, mám vlastnosti přechodní doby: himmelhoch jauchzend, zum Sterben betrübt, jak starý Goethe zpíval. Nejsem moderní člověk v tom smyslu, že bych se nadchnul pro vše, co je běžné v našich dnech, a především ne v tom, že bych spolu zpíval v tom sboru oslavujícím naši dobu jako korunu všech předešlých. Ale ta doba náleží, dopouštím, mezi nejzajímavější. Jen už kvůli tomu smrtelnému zápasu mezi vědou a náboženstvím. Humor toho vážného boje leží v tom, že oba zápasníci dělají nároky na neomylnost. Lidé moderní pak trpí obyčejně tím, že buď nevěří a přece v skrytu duše po nějaké víře prahnou, nebo že věří sice — ale ne už pevně, bez celého moře pochybenství a že by rádi ty dvě neomylnosti nějak v souhlas uvedli." (Str. 66.)

Svět, život, vesmír nemá nám dnes smyslu, logiky — to cítí, tím je roztržen Rojko. Věda malých faktů a experimentů nepovídá nám, rozumí se samo sebou, nic o příčině a účelu toho jevového mraku a závoje. Ale není nám lépe ani tehdy, kdy poznáním esoterickým, „tajnou vědou", rozšiřováním psychické své potence rozšíříme si okruh poznání a zíráme, co jiní nevidí, zíráme mimo běžné poznávací kategorie. Rojko, „k němuž mluví" bytosti a ideje mimo náš průměrný jevový sensus postavené, neví stejně nic o smyslu, podstatě a cíli vesmíru, života a smrti jako kterýkoli materialistický positivista. Jeviště se rozšířilo, pravda, jednající osoby se rozmnožily, vztahy a poměry četnější a jemnější mezi nimi jsou mu snad jasny, ale *plán*

tohoto dramatu, smysl, idea jeho jsou mu nadál stejně nejasny a nejasně příšerny jako nám průměrným sensualistům. Jeviště je větší, ale tím větší je také tmavé pozadí, opona mraků, více nic. ,,Všechna fakta (t. zv. čtvrté dimense) nevysvětlují více než na př. fakt o jsoucnosti zvířat neb rostlin. Co z toho, rozšíří-li se, abych tak řekl, inventář ,,*naturae naturatae*"? Jsme tím snad Bohu blíže a chápeme jej jasněji proto, že teď víme pomocí mikroskopu o infusoriích? Černoch žijící ve středu Afriky, netušící, že něco takového, jako jest naše civilisace, na světě se nachází, zajisté bude překvapen, oslněn, přivezete-li jej do Paříže neb do Londýna, bude na začátku třeba i ohromen a pomyslí si, že je v krajině nejmocnějších čarodějů, polobohů neb, chcete-li, celých bohů, ale časem přesvědčí se, že to vše je vlastně jako v jeho vsi, jenže v jiné formě, složitější, dokonalejší a, chcete-li, třeba i vznešenější. Že jsou a žijí ještě jiné bytosti než lidé, bytosti vyvinutější v mnohém ohledu, různící se od nás jako my na př. od zvířat, to překvapuje toho, kdo se o tom přesvědčí a dříve to ani netušil — ale *celkem nepřišel o krok blíže jádru toho, po čem touží nejvlastněji, totiž jádru pravého poznání.* Vidím-li letět kámen jeden nebo sto k zemi, nevím stejně, co jest jeho tíže. Vidíte, že mi pojem o Bohu tím stykem s mimozemskými světy není o nic jasnější, určitější: Jest Bůh či není? A je-li, *co* je?" (Str. 58.)

To je velice krásný a nám milý bod v práci p. Zeyerově: boha nám neobjeví žádná magie, a kdo by se tak domníval, je při všem domnělém spiritualismu materialista zcela hrubý a pověrečný. Otázku tu musí si zodpovědít každý pro foro interno. Je to otázka katexochen vnitřní, ethická.

A zde stojíme již u transcendentního nihilismu a nirvanismu ,,Tonoucí hvězdy", ač není zde stylisován umělecky a vůbec jasně vystižen. Rojko stůně vedle těchto vnějších, řekl bych sociálních příčin jinak ještě, individuálně, psychologicky, hlouběji od kořene. Čím? *Vinou*, zlem, jež spáchal kdysi. Zamiloval se, když dlel v Anglii jako polotajemník polokomorník adepta magie lorda Angusa do sestry jeho Edithy, která sama však miluje vášnivě a tajně lorda Daltona, člověka hodného jí až na karban, jemuž je neřestně a osudně oddán. Rojko

stane se bez své vůle — fatalistickým sběhem okolností — jich důvěrníkem a zradí oba: nedodá listy mu svěřené, roztrhne milence, zahubí oba, je zcela slovnou a přímou příčinou smrti i fysické obou.

Jak se dostal Rojko, duše trpná, snivá a nad průměr povznesená, do této propasti? Není na to přímé psychologické odpovědi v práci p. Zeyerově. Podle vypravování Rojkova není to dost jasné; jedná nejen v afektu, v mdlobě a temnu vášně, ale hrají, tuším, i náhodné vnější okolnosti jistou úlohu (str. 135). V jiném světle vidí věc nemocný Rojko ex post: zde vykládá věc tak, jako by zločin a zlo vůbec přitahovalo osudně k sobě člověka, jako by bylo podmínkou velikosti a grandiosity, nutným prvkem a předpokladem dojmů zvláště intensivních a života zvláště silného. *Zločin působí zvláštní neobvyklou a silnou rozkoš zvrhlé lidské duši.* Je to vysoce zajímavý passus na str. 111, passus ne nový, který známe z romantických psychologů perverse, Barbeye d'Aurevilly, Poea, Baudelaira, Villiersa de l'Isle Adam a j. a jehož první část je, tuším, co do exprese Hellova, ale zde velmi pregnantně stylisovaná: ,,Pak nevíte, co to je být pojednou postaven jako na vysoký podstavec a čníti vysoko nad celé své nevýznamné okolí! Viděti trhlinu, hlubokou jako moře, která nás náhle od celého světa loučí! Po zločinu vidí člověk pojednou sebe v docela jiném osvětlení než předtím, a nejen on, ale i svět se mu zdá docela něčím jiným než posavad! Konečně se zná, sám sebe! Stane se velkým filosofem! Nero věděl dobře, že velký zločinec je jaksi velkým umělcem. Dráhou krvavou těkal za prchající musou svou. A jaké žasnoucí měl obecenstvo! Zločin má s dílem uměleckým něco společného, za umělcem jako za *zločincem je něco, co ho pudí k tomu, co činí, slepě pudí* — mysterium, které nikdo nepronikl! Jen velký umělec dovede tak intensivně cítit jako velký zločinec, neb obráceně, chcete-li!"

A ,,neznámý" pamětník v noci, již probdí u lože Rojkova a v níž ,,půl století prožil a prosnil", ze všech hrůz záhadného bytí našeho jako nejsilnější cítí tuto *strašnou asociaci rozkoše a zla* a plynoucí z toho *chorobnou touhu, chorobnou zvědavost poznat ji a prožít ji.* ,,Pořáde ‚ty hrůzy na mne lezly' a největší z nich byla ta, že jsem začínal jaksi příliš jasně chápat tu rozkoš z vědomí dokonaného zločinu! Bylo

mi chvilkami, jako bych si přál ji pocítit, jako bych ji zločincům záviděl." — (Str. 144.)

Zde jsme u ústřední ideje, u osy nirvanistické koncepce „Domu u Tonoucí hvězdy". Člověk osudně je predisponován pro zlo. Člověk od jádra je zkažený, samými předpoklady psychologické mechaniky. Problém zla ve světě . . . účelu jeho . . . jaký strašný problém! Zde je problém ten — ač věc je naznačena a ne vysledována v procesu duševním — řešen čiře staticky. Zlo nemá významu dynamického — není prostředkem k něčemu kladnému — vyjma ke krátké ukrutné rozkoši, která brzy utone v hrůze, strachu a nekonečném utrpení. Chyba není v člověku, v individuu . . . je v celé stavbě světa. Svět ten je nelogický, slepý a osudný, nebo má-li přesto sem tam logiku, je ďábelská, ukrutná, zvrhlá jako ona psychologická asociace rozkoše a zla. Zlo je v tomto ponětí neodlučitelným prvkem, conditio sine qua non všech intensivních, odlišených, individualistických stavů, vší krásy, síly, uměleckosti. Bez zla život by byl nudný a nevýrazný. Jím je zmnožen ve své intensitě. A člověk ho hledá jako dráždidla, jako alkoholu neb opia, z hluboce vnitřní potřeby vidět intensivně, a cítit intensivně, vpít do sebe a pojmout největší sumu sensací, vyssát jich co nejvíc z té navždy mizející a do tmy a hrobu padající jevové hry...

Zlo a utrpení, kterým prošel Rojko v životě, nemělo smyslu a účelu pro něho. On nemůže podepsati konec jedné z *Oxfordských visí* anglického jedlíka opia, bohatého intelektem a zlomeného vůlí, *de Quinceye*, kterou čítá nesčíslněkrát a v jejíchž mystických a osudných hrůzách cítí echo svého života zmítaného na všech vlnách a rozbíjeného o všecka skaliska. „Tak vyjde z výhně dokonalý, tak uvidí, co viděno by býti nemělo, uzří pohledy, jež jsou mrzkostí, taje, jež vysloviti nelze. Tak bude čísti v pravdách smutných, pravdách velkých, pravdách děsuplných. Tak povznese se opět, než zemře a tak bude úřad náš, jejž Bůh nám svěřil, dokonán — mučiti totiž srdce jeho, až úplně rozkvetou schopnosti ducha jeho." Tento závěr, že zlo a utrpení není si cílem samo sobě, že je jen prostředkem a cestou k dobru positivnímu, nemůže přijmout Rojko a nepřijímá ho. Propadá tmě, „Matri tenebrarum" podle Quinceye.

Škoda, že mnoho z toho, co zde jako ideovou esenci naznačuju, není v práci p. Zeyerově *právě umělecky a konkretně* podáno, není *psychologickým procesem*, nýbrž pouhým referátem ex post (zločin Rojkův, nejdůležitější člen v architektuře knihy). Škoda, že ta hrůza a ten děs není nám podán přímo pohledem do temné zoufalé duše, do té křivule, v níž příšernou chemií dle ďábelských formulí vaří a slučují se ty osudné nápoje života a smrti, o nichž se zde již jen *referuje*. Jaký temný a veliký román psychologický — studie té *curiosité du mal* a té *passion du malheur*, té *mlsoty zla* a té *chtivosti neštěstí*, jež označují moralisté za právě moderní nemoc duše — to mohl pak být! Takto zůstala práce povídkou a příběhem více než samoúčelným uměleckým a psychologickým dílem. Vedle Rojka, jenž sám by unesl knihu při obšírnější a hlubší sondaci psychologické, postavil p. autor do domu u Tonoucí hvězdy několik bytostí stejně roztříštěných, marných, zoufalých a ztroskotaných, stejně bezúčelného a alogického utrpení a muk — ale bez té síly intelektu a reflexe — naivních, bezprostředních a elementárních. Všechno (vyjma jedinou dobrodějnou, v lásce heroickou ženu z lidu, paní Celestinu) oběti slepého osudu, všecky kleslé pod vášní a utrpením, zatemnělé a ne osvícené jím, rozbořené a ne upevněné. Jsou to typy žen, jež nejsou nové ve svých psychologických složkách v literatuře, ale vysloveny jsou tu v liniích silně leptaných a v pózách a situacích charakteristických, nějak sochařských skoro.

21. 11. 1897

Renesanční sen

Volný člověk nemyslí o ničem méně než o smrti, a jeho moudrost není přemýšlení o smrti, nýbrž o životě.

Spinoza, Ethika, IV, 67.

Ano, cítím, že jsme tam, že jdeme v tom směru, že stojíme zcela blízko, na samém prahu toho: *všecky cesty vedou k životu.* Ano, cítím, v tom je smysl modernosti. Staré doby naučily člověka umění velice vzácnému: krásně umírat; moderní musí ho naučit tisíckrát těžšímu: krásně žít. Nový heroismus musí se vykrystalisovat, nové rytířství, nový řád, nová kázeň, nový styl tvořit. *Nový heroismus,* převrácený starého: množit říši života na úkor smrti. Z bahen dnešní zbabělé neutrality a opatrnického indiferentismu musí vyrůst pevná a hrdá hradba nové pevniny.

Rozsvítit všecku tmu, vyzpívat všecku mlhu, ukázat smrt jako ilusi a negaci, přechod a klam! Rehabilitovat všecko malé a kleslé, dát smysl všemu ztracenému a zdánlivě nerozumnému. Všecky záporné pomysly — náhodu i osud — nahradit hodnotami kladnými. Činit svět logičtějším, pomáhat té logice, která tak bolestně, pozvolna a ztěžka krvavým porodem rodí se z bezrozumné tmy.

Duše začíná sílit, růst a mohutnět v naší době. Nový prvek, nový herec přichází na jeviště světa. Drama dostává jiný rytmus, jiný tok, jiný profil. Uvědomujeme si teprve zvolna a s nevěřícím podezíravým úžasem obrysy této nové pevniny, neobjevené posud, poněvadž skoro přes noc vyrostla z propasti vod a vypučela z hlubin tmy. A poroste teprve — jak a kam, kdo může dnes říci? *Vědy duše a subjektu* — té nové, jinak nové Ameriky — se teprve zrodí snad zítra. (Přijdou teprve po vědách objektu, po dokonání těchto, slavnější jejich dědičky.) Nemáme posud o novém světě napsáno o mnoho více než fantastické romány — ty ubohé popisy obraznosti těžké a umdlené, uštvané a ubičované na blátivých starých cestách jako nákladní kůň zapřažený v těžkém povoze. Máme teprve její romantickou alchymii. Kdy přijdou blažené generace, jež napíší a porozumí její chemii?

Duše stává se vědomější sebe. Nabývá moci nad sebou a tím i nad vnějším světem. Nesmírné dmutí touhy táhne dnes krajinami duše. Plodné vlhké větry, vonné budoucí úrodou, volají ze země všecky kořeny a všecky zárodky, a tisíce plachet stojí připraveno, aby je schytalo a dalo se jimi hnát do sladkého zámoří. Staré pojmy nemohou pojmout nový vnitřní obsah a lámou se pod ním jako přetížené stromoví pod těžkou žní. A tisíce dráh otevírá se tam, kde stálo včera ještě tisíce zdí a hradeb, a tisíce mostů tam, kde trčelo tisíce věží. Před tím vším stojí duše: ona, slabé, bledé, chudokrevné dítě včerejška před nedohlednem rozběhlých cest a kanálů, kde místo vody žene duch. Stojí, zmítána na jejich křižovatkách v nerozhodné touze jako loď chycená ve víru.

Je nade všecko třeba ji tužit, ji křehkou hračku od včerejška, křehkou jako všecko teprve včerejší. Nebyla pokryta včera ještě ani pletí. Bolel ji i stojatý vzduch: jak má dnes zápasit s větry a vzdorovat jim a líbat se s nimi v rozkoši odpírání a poddávání se? Včera ještě byla jen trpná *sensitiva:* dojem a nálada, hra nervů, šustot lámaného hedvábí, rozběhlý tanec pružných sensací, pavučina zavěšená mezi nudou a rozmarem, hra a houpačka obou.

A dnes má být mostem, po němž se chceme stěhovat ze starého světa v nový? My staří lidé, těžcí a těžkopádní lidé se svými těžkými zavazadly, s nákladními vozy, se starým dubovým dědovským nábytkem, s těmi těžkými, železem kovanými bednami? S tím vším balastem zděděných pojmů a institucí, schemat a předsudků?

Lze to vůbec? Není nutno, abychom *sobě ulehčili,* právě jako aby *ona zpevněla?*

Ano, je třeba *ji* učinit pevnější a *sebe* pružnějšími. Jak *ona* bude růst do svalů, tak *my* do nervů, jak ona do extensity, tak my do intensity, jak ona do vnějška, tak my v nitro. *Ona a my* — ty dvě hodnoty jsou komplementérní.

Ano, je potřebí pustit duši do běhu všemi příkrými skalnými

drahami za velikými dobrodružstvími rozumu i srdce, vrhnout ji do proudů všech duchových maelstromů jako vrak, dát jí vyplout z hlubin na povrch a z povrchu padnout do hlubin, dát se jí probíjet nebezpečími a sílit v bolestech, tuhnout ve výhních a tát v chladu.

A sním o novém heroismu, novém způsobu a stylu jeho. Starý sen o novém rytířství. *Rytířství svatého ducha* — tentokrát doslova a ne jen obrazem a figurou rétoriky.

Rytířovali staří v neznámých zemích, jezdili na skleněné vrchy, dobývali říše za sedmi sinými moři a dvanácti modrými horami. To byla dobrodružství vnější a hmotná. My však dnes víme již, že život vnitřní, život duše má dobrodružství tisíckrát tajemnější, že se vyrovnají dramatickou silou dobrodružstvím vnějším, že je převyšují nekonečně tragikou. A lidé silní obracejí se dnes k těmto novým dobrodružstvím vnitřním a duševním jako staří a mrtví k starým vnějším. Všichni poctiví a silní, kteří hledají svou vlast za poledníkem své touhy, pod nebem, jež má barvu jejich nálady a na horách, jež odpovídají ozvěnou tepu jich srdce a volání jich vzletlých myšlének, kdy křičí v extasi a šířce rozepjatých křídel. A jak vnější svět dnes pustne, jak se stává dnes stále jednotvárnější, střízlivější, všednější a opakovanější, stejně tak roste před roztouženým naším zrakem dobrodružnost, neprozkoumanost a nejistota prudké a horké posud půdy nového duševního světa, rychle a nedávno vyvřelého, kde není ještě ssedlých pevných tvarů a kornatých povrchů . . .

Nový svět hledáme a kdo řekl nový svět, řekl *nové umění*. Nové umění, ach ano, to: *umění krásně žít*. Dosud byly rozděleny a znepřáteleny umění a život. Teď je problém ten: ze života udělat umění a z umění život. Měli jsme dosud jen uměníčka, malá, svárlivá, rozporná a uzavřená: krásné obrazy a krásné vázy a krásné hudby a krásné sochy a krásné básně a nejčastější a nejkrásnější: krásné pomníky, mramorové hlazené pomníky na hroby velkých činů a velkých lásek a velkých srdcí a velkých duší — mrtvých. Mramorové, jako slunce hlazené desky na hroby, aby nic nevyrostlo z minulosti, co není na pomníku vytesáno nebo vyryto.

Ale jiný bude teď problém. A to ten: aby každá tráva, která vyrostla z hrobu, byla nám milejší a cennější než nejkrásnější kámen nad ním, a každý člověk, jenž vyrostl z onoho mrtvého, milejší a cennější než mrtví celého světa, než popel císařů a urny Alexandrů. To bude problém: cenit život! *Naučit* se ho cenit! Nedat smrti tolik mrtvých otvorů, tolik mrtvých hrobů, odkud by mohla házet na nás své stíny, rozestírat nad námi své ledové příkrovy, vypouštět své temné netopýry, jichž křídla zastírají nám slunce. Nedat život mrtvým, ale živým.

My dbali posud jen o částky, zlomky, detaily; my šli od jedněch k druhým, ztráceli, co nalézali. Dnes chceme *zachovávat všecko a množit*. Dnes známe dvojitost krásy: jedno ohnisko hmotné a detailové, druhé celkové a symbolické — právě duchovní. Dnes víme, že duchovní je schopna stále větší intensity stupňováním, že všecko je zároveň celek i část — část pro vyšší synthesu, celek pro hlubší analysu. A proto neuzavřeme rozvojový rytmus ani na jedné ani na druhé straně. Proto zamítneme *mrtvý bod a konec*. Proto nepřerveme nic efektem pevným a konečným, *efektem smrti*. Nové umění bude umění Života a ne smrti. Tím právě bude se lišit od starého, zlomkového — ono nové, celistvé, splývavé, zároveň ohnisko i paprsek, hybné a zvlněné jako moře věčnosti.

Posud umění bylo separatistické, odlučovalo, přerývalo — jako život. Bylo pojmem, podstatou a svou esencí *romantické*. Pracovalo smrtí jako posledním pevným pojmem. Všechen rozum a pohyb, světlo a styl byly tu jen proto, aby propadly beztvarosti, tmě, alogismu. Staré umění všecky své efekty bralo ze smrti. Byly to efekty člověka hrubého, starého, primitivního. Nové je bude brát ze života. Nebude bez nich — protože je síla a síla působí účinem. Ale bude jemnější, diskretnější, hlubší. Nebude pracovat tmavým pozadím, spuštěnou oponou, neproniknutelnou zdí smrti, nýbrž perspektivami života zmnoženého a stupňovaného.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Sním bílý sen nové Renesance.

— Duší teče mi slavná řeka představ, pokojná a hluboká, uspaná

v poledním slunci, a tvoří ostrovy Krásy, sladké a zralé, pastvu očí a radost duše.

— Leží země její na poledni, za sedmi vysokými rozervanými romantickými horami. A dojdete jí jen tehdy, když jste dříve přebrodili sentimentální močály plné zimnic a mlh, sentimentální kalné močály s nízkou melancholickou klečí.

— Je země ta pak suchá a slunná.

— Zvláštní akcent pak nad ní leží: akcent stylu.

— Je celá stylisovaná s architekturní grandezzou. Nikde křečí a násilností, uzlů a chumlů, pomatené úpornosti. Snadné a volné je tu všecko a řád a styl jedno jsou jako vůle a myšlénka. Všecko se vyzpívalo v melodii a všecka hmota v typ a formu. Barvy si zamilovaly linie a linie jsou řečí idejí. Perspektiva odevšad na všecko.

Pro memoria

Neznám sice nikoho, jemuž bych byl dlužen výklad nějaký a účet o své posici literární — ale, abych čelil různým legendám a klepům, stůj zde, jednou provždy, přece toto:

1. Píšu a budu snad psát do „Času", poněvadž je mi dnes realism ze všeho nejbližší. Přišlo to tak jednak delším rozvojem myšlenkovým, z něhož poctivý účet nalezne, koho to zajímá, ve všem, co jsem psal, jednak fakty vnějšími (kronika p. Třebického a všecko, co následovalo), jež jsou také známy.

Všecko, co do „Času" píšu a napíšu, podepisuju a podepíšu svým jménem.

2. S redaktorem „Času" p. drem Herbenem měl jsem, jak známo, různé spory, věcné i osobní.[1] V prvních rozcházíme se snad ve mnohém dosud, druhé však odpadly, když jsme se seznali blíže a o nich se dohovořili.

Praha, 6. ledna 1897.

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 185—196 a 425—432; Kritické projevy 2, str. 254—266 a 349—358].

Protest mladé inteligence

Velectění pánové! Mezi svolavateli dnešní této schůze mladé inteligence jsme také literáti, spisovatelé.

Chci jako spisovatel vyložit, jak přicházejí do politické schůze literáti, jak souvisí nutně a logicky literatura s politikou.

Dříve byl literát něco jako komorník, šašek, šprýmař mocných pánů. Pracoval jen k jednomu účinu, jen jej chtěl vzbudit: rozkoš — tedy pouhý egoismus. Měl příjemně podrážditi a polehtat nudící se panstvo. Literatura byla zvláštní řemeslo jako řezba luxuriosních předmětů. Literatura byla zvláštní hbitost a obratnost, které se učil spisovatel jako provazolezectví. Žádala se od něho jen hbitost a elegantnost řemesla. Býti příjemnou, byl jediný cíl literatury.

V těchto dobách a společnostech absolutistických byl umělec pouhým příživníkem, neužitečným a trpným parasitem. Umění bylo luxus privilegovaných.

To byla doba umění pro umění.

Jinak je tomu dnes.

Umělec nechce být pouze trpným, on chce být bojovným, činným činitelem života. Nazírá jinak, vážněji, hlouběji na úkol svůj.

A k tomu, pánové, byl přiveden sám ze sebe, z důvodů literárních a estetických. Chce buditi hlubší a mocnější dojmy, než je rozkoš a hravost. Chce silnější a mohutnější umění. A proto obrací se od egoismu k altruismu, od rozkoše k spravedlnosti, v níž jsou hrůza a soucit, tyto nejsilnější city.

My literáti tedy, kteří k vám přicházíme, nepřicházíme z koketnosti.

Je hluboká vnitřní souvislost, logická spojitost mezi novým uměním a otázkou sociální. Vidíte ji jasně v jiných zemích, v Německu třeba, kde známý dramatik Hauptmann je básník socialistický.

My tedy právě jako umělci bojujeme proti egoismu a snažíme se, aby více spravedlnosti bylo přivedeno na svět.

Zasláno

Ke sporu p. P. Sig. Boušky s Rozhledy jsem nucen prohlásiti:

1. Pan učitel Černý líčí písemný styk p. P. Sig. Boušky se mnou tak, jako by mu běželo o *captatio benevolentiae* pro sbírku jeho „Pietas". Prohlašuju zcela rozhodně, že je to klep. Pan P. Bouška nenavazoval u mne „před vydáním své sbírky žádného účelného styku". Pravda je, že mi p. P. Bouška psal *rok skoro před* vydáním své knihy, ale nijak v zájmu *osobním*, nýbrž *věcném*. Od té doby vyměnili jsme několik listů, ale obsahem jich je jen diskuse o některých otázkách poetiky, literatury, mystiky atd. Pan P. Bouška znal můj zájem o poesii náboženskou a specielně katolickou ze starých „*Liter. listů*", z článku o p. Dvořákově sbírce [„Stínem k úsvitu"][1] (1892), věděl, že o otázkách těch psal jsem dříve, než se stalo módou — je v tom něco zlého, že mi poslal rukopis řady básní, jež tvoří „Pietas", a ptal se po mém soudě?

Já odpověděl mu v listě v jádře totéž, co jsem pak napsal do „Lit. listů" veřejně.[2] Co je zde nesprávného? Každý, kdo onen referát četl, ví, že není žádnou hymnou, že daleko více než literární osobností p. P. Boušky a jeho knihou zanáším se tam problémem katolické poesie a stylu jejího. Ví také, jaké restrikce tam činím, jak se stavím k baroku katolickému (jesuitismu uměleckému), jak k primitivismu (umění františkánskému) atd. — slovem ví, že můj článek je *věcný obzor otázek literárních a uměleckých*, ale žádná *osobní panegyrika*.

Pan učitel je vůbec výborným příkladem inkvisitorství — liberálního a také diplomacie — liberální. Viní p. P. Boušku z diplomacie a sám ji provádí, jak ukazuje velice obnošený již strategický manévr, jímž mne chce patrně popudit proti p. Bouškovi. Ale nač to všechno, pro bohy? Vždyť já nejsem ani spojenec, ani stoupenec, ani přítel P. Boušky ani klerikálů — jsem pouhý nepatrný literární psycholog a kritik, docela nevlivný a nepopulární kritik k tomu, jehož souhlas nebo nesouhlas pp. autorům a nakladatelům je venkoncem lhostejný. Ne, p. učiteli, musím se tomu smát. Ne, já docela nejsem z těch kritických model, z těch nabobů kritiky, z těch bankéřů, kteří dělají kursy veřejného mínění a u nichž antichambrují literární

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 63—76].
2 - [Viz zde str. 215—229].

šplhavečkové. Kdyby byl chudák P. Bouška pomýšlel na něco takového, jistě by býval nešel ke mně. Tolik zdravého instinktu má každé literární dítě.

Můj poměr k P. Bouškovi nebo k jinému katolíku je velmi prostý. Miluju duševní typičnost všude, a takový dominikán z XIII. století je mi tisíckrát milejší, než nějaké liberální *mixtum compositum neutrale*. Vřelý zapálený katolík je mi milejší, než indiferentní diletant. Od tohoto se nemohu ničemu naučit, od onoho ano. S druhým není o čem mluvit, s prvním ano — a v tom si nedám bránit žádným liberálním — inkvisitorem.

2. V dodatku k listu p. Černého mluví p. Krejčí mimo jiné i o mně jako (ta duchaplnost!) „tělesném dodavateli klepů" p. Bouškovi.

Jedná se tu o větu, již citoval z mého listu v květnovém čísle „Nového života". Větu tu napsal jsem p. P. Bouškovi *loni na jaře* v době polemik o „caritativní" feuilleton „Rozhledů". *Věta ta není žádný klep* — nýbrž pravda: já skutečně viděl tehdy v zřejmém a nepopíratelném uhnutí „Rozhledů" kariérnictví a napsal jsem to také zcela otevřeně v odpovědi své p. Krejčímu do „České stráže" z 16. května 1896.[1] Nebylo k jich kroku žádných motivů vnitřních — nezbývalo mi než vykládat je literární diplomacií. (Věděl jsem, že „Rozhledy" mají zadáno u Akademie o podporu na kritickou knihovnu — to ovšem není nic zlého, ale zlé je měnit kvůli tomu barvu a zapírat minulost.) Napsal jsem tuto domněnku svou P. Bouškovi, když se mne tázal v listě po „pravé příčině všeho" (doslova), po tom, jak si vykládám počínání „Rozhledů". *To bylo, opakuji, v květnu 1896.*

Přednáška P. Boušky v Polici konala se *15. ledna 1897. Nezvěděl jsem o ní vůbec*, až čtyři měsíce potom dočetl jsem se o ní z polemiky. *Nevěděl jsem, že p. Bouška mne chce citovat* — nežádal mne za svolení k tomu, neoznámil mi to ani ex post, až když vypukla polemika. Kdyby však mne byl o tom dříve zpravil, *byl bych mu poradil, aby tak nečinil.* Neboť situace v lednu 1897 byla jiná než v květnu 1896. „Rozhledy" podporu Akademie, s různými klausulemi ostatně nabízenou, pokud vím, nepřijaly a „Kritickou knihovnu" pod vliv její nepostavily. „Rozhledy" změnily směr, o tom nemůže žádný pozorovatel pochybovat, ústupkují, ale vykládám si to dnes *ohledem na obecenstvo* a *panující módu* a ne politikou akademickou.

To je tedy všecko. Jak vidět, nelze naprosto mluvit o klepech, a já p. Krejčímu s plným důrazem vracím jeho urážku. Pan Krejčí má ostatně nejméně práva kárat někoho z klepaření, on, který napsal nedávno v „Rozhledech" *perfidní lež*, jako by kritická kampaň r. 1893 v „Lit. listech" vedená a boj jich s „Lumírem" měly *motivy osobní* — lež, proti níž protestuju teprve nyní (dověděl jsem se o ní, poněvadž nemívám často chuti mařit čas v kavárně četbou časopisů, teprv nedávno), ale stejně důrazně jako pan Arnošt Procházka.

Praha, 2. července 1897.

1 - [Viz zde str. 157—163].

Zasláno

Poslední slovo pp. F. V. Krejčímu a J. Pelclovi

1. P. Krejčí prohlašuje mne v 21. čísle Rozhledů za člověka, jenž jako *krajní ústupkář starým „provždy" ztratil právo* posuzovati poměr náš (rozuměj Rozhledů) k starší literatuře." — A moje vina, jež mne odsuzuje k takovému *věčnému mlčení?* Slyšte ji v ironicky bodavém a vražedném stylu p. Krejčího: „My *nešli*, p. Šaldo, k „*Schulzům a Zákrejsům*" (tak jste ještě před čtvrt rokem užíval těchto jmen v příslovečném smyslu k označení mělkosti a povrchnosti v kritice), my nepíšeme ve Zlaté Praze *články s potměšilými pointami proti soudruhům v mladé kritice* a to ještě k *tomu* v témž čísle (slyšte!!), kde kresbou Švabinského je potupena všecka mladá kritika, která kdy zavadila o p. Vrchlického, tedy i Vy i p. Boh. Ptáčník, Pavel Kunz a my ostatní. *Takového ústupku* starým *my* jsme se posud nedopustili." . . .

To je velikolepá obžaloba, hodná velkoinkvisitora, ctný mistře, a jesuitičtější a perfidnější než v nejstrašnějších legendách jesuitských! Takovou by nesvedl ani nejjesuitičtější katolík, proti nimž od věkopamátného momentu, kdy jste byl bit v *Novém Životě*, hlásáte boj, boj, strašný boj, nejstrašnější, jehož jste schopen. (Třes se, Vatikáne!)

O nějaké těžké, tmavé zločiny tu jde patrně, myslí čtenář. Musí se i Krejčímu hnusit, když o nich jen něco strašného napovídá. Nějaké spiknutí a dohodnutí se Švabinským patrně, nějaká zrada, přeběhnutí, výpad do zad přátelům. Tajné úmluvy se Zákrejsem a Schulzem . . . pěkný darebák je ten Šalda, myslí si čtenář, a k tomu hrál vždycky Jakobína. Ale ti bývají nejhorší . . .

Nuže, oč jde?

— O článeček kritický, dva sloupce tuším veliký, který jsem napsal asi před dvěma měsíci do Zlaté Prahy[1] — o Vrchlickém? — — — ne — — — o *F. X. Svobodovi*, podepsal svým jménem (F. X. Š.) a v němž jsem *skoro doslova opakoval* o Svobodovi, co jsem napsal v posledních letech o něm — — — do *Literárních listů* a *Rozhledů!*

Více tam nebylo, než nejtěsnější parafráze a resumé starých mých úvah a soudů.

1 - [Viz zde str. 268—271].

Ani ty „potměšilé pointy proti soudruhům v mladé kritice" nejsou tam nové — i ty jsou *opakovány* ze starých článků, jak vědí a poznají čtenáři těchto listů, na př. z referátu o *Dědečkovi* i ze starších článků v *Rozhledech.*[2]

(Na konci článku řekl jsem totiž, že lépe než odborná kritika rozumělo někdy Svobodovi čtenářstvo a obecenstvo a že se tak dělo různým autorům dost hlubokým. Měl jsem na mysli Maeterlincka, jenž budil u odborně vzdělaných pařížských referentů posměch, ale jemuž rozumělo prosté, naivní, ale myslivé přitom obecenstvo venkova. To nazývá p. Krejčí — potměšilou pointou proti soudruhům v mladé kritice! Bravo, jesuito! Spekulujete patrně na to, že si nikdo nedá práci, aby si vyhledal dotyčný článek v Zlaté Praze a přesvědčil se o vaší přesnosti a správnosti referentské, šlechetná duše!)

To je tedy všecko. Tak to vypadá vpravdě, a nyní srovnejme s tím ty *nakupené lži*, jimiž přebarvuje p. Krejčí tuto prostou pravdu:

a) Píše, že jsem „*šel* k Schulzům a Zákrejsům" — to je *lež* docela ničemná a nota bene *vědomá* a *úmyslná*, neboť pan Krejčí ví zcela dobře, že o články k podobiznám *vždycky musí žádat redakce* — že je nelze posílat nebo nabízet redakci jako jiné práce nepříležitostné.

A tak tomu také bylo: pan *Schulz*, jehož osobně vůbec neznám, *požádal* mne *listem* zcela slušným a stručným, do něhož může kdokoli kdykoli nahlédnout, abych napsal literárně-kritický článek o Svobodovi. Odmítnout jeho žádost — k tomu nebylo rozumných důvodů. Proč bych nemohl říci v „Zlaté Praze" obecenstvu jinému a snad širšímu, co řekl jsem předtím kruhům specielně literárním v „Lit. listech" a „Rozhledech"? Proč bych nemohl pravdu, svůj poctivý názor a soud rozšířit, propagovat i tu?

Kde je tu co špatného?

— *Porušil* prý jsem *kolegialitu*, namítá pan Krejčí.

„Jakou kolegialitu!" odpovídám. Snad ne s Rozhledy, snad ne s p. Krejčím! Ten může se jí nejméně dovolávat ode mne — on, který ji sám ke mně nejhrubším způsobem *pokácel* a *kácí stále*, který loni v době bojů o „Pollice verso" vystoupil proti mně tak perfidně a roztrhl tak naši kolegialitu — ten člověk dovolává se teď kolegiality a solidarity. To je divadlo pro bohy! To je k popukání veselé!

Ne, já žádné kolegiality neuznávám dnes, prohlašuju veřejně. Po všech trpkých zkušenostech mám k tomu nejplnější právo. Jsou lidé mezi mladými, kteří mne rukama vykrádají a současně ústy nadávají. Jsou lidé mezi mladými, jichž si nevážím a vedle nichž stát nechci a nebudu. A naopak: jsou mezi starými lidé, již jsou mi milejší, než tito mladí.

Já žádných závazků ke kolegialitě nemám a neuznávám. Rozhledy byly první, jež je surově strhaly. *Česká Moderna je rozbita* a právě Rozhledy rozbita. Kdyby trvala, pokládal bych se za solidárního s mladými a nepsal než do listů výslovně mladých.

2 - [Viz Kritické projevy 1, str. 325—332, 344—355 a 361—370; zde str. 272—280].

Rozhledy jsou dnes první bezbarvé. Do Rozhledů (pokrokářských kdysi) píší dnes vyslovení Staročeši jako p. Dr. *Jeřábek*, píše i p. *Hladík*, který současně přispívá i do listů starých jako „Lumíra", píše p. *Kamper*, jenž jedním a týmž pérem obstarává hymny i nejslabším a nejchatrnějším pracím p. Vrchlického (referát o Epponině v „Politik") . . . a ty Rozhledy chtějí *mne* odsuzovat? A nejžertovnější je, že to píše p. Krejčí, týž p. Krejčí, jenž v létě a na podzim 1895 vyráběl literární referáty — do *Národních listů*, — ovšem *úkradkem* a *pod kukli* — poněvadž *veřejně s nimi bojoval!* A to všecko, prosím, jedním a týmž pérem, současně skoro!

b) Za zvláštní vinu *mi vytýká* a za přitěžující okolnost pro *mne* pokládá p. Krejčí, že můj článek o Svobodovi vyšel v Zlaté Praze současně, v témže čísle jako *podobizna* Vrchlického od p. Švabinského, jež nese dole vignetu znázorňující, tuším, mladého zápasníka nějakého útočícího na sochu, nemýlím-li se, Pallady.

Četli jste kdy podobný *směšný byzantinismus?* Myslím, že v době nejtužších scholastických sporů středověkých nevytasil se nikdo s tak směšným argumentem!

Předně, víte velmi dobře, pane Krejčí, že nejsem *redaktorem* Zlaté Prahy a že neprosto nevím, co v čísle bude nebo nebude.

Aby obsah čísla byl *jednotný*, není zajisté věcí spolupracovníka (nadto docela výjimečného a nahodilého), nýbrž redaktora.

Po druhé: Ten žert, který se přihodil Zlaté Praze snad v dotyčném čísle, že setkali se v něm lidé různých názorů na pana Vrchlického, přihodí se, myslím, *daleko častěji* Rozhledům. A přiházejí se jim věci *daleko nepříjemnější a trapnější*, totiž že na jedné stránce téhož čísla se něco hájí a na druhé potírá. Mohl bych vám uvést z historie Rozhledů ne jeden, ale deset takových případů. Nač však plýtvat papírem? Já je znám, Vy je znáte a literární svět je také zná. A to jsou, prosím, Rozhledy, „revue" s ohromnými aspiracemi, „umělecké, politické, sociální". Mesiáš národa a bůhví co všecko. A naproti nim se staví rodinný ilustrovaný týdeník beletristický, určený pro širší vrstvy!

Nenapadá mi dělat advokáta Zlaté Praze. Je mi také docela lhostejno, jak je redigována, a jen směšná drzost Krejčího je vinna, že o tom vůbec píšu — ale myslím, že, co se promíjí revui (u níž jednota názoru a program ideový má být vypracován úplně), může se prominouti beletristickému týdeníku, jenž nechce být asi ničím jiným než eklektikem. Jak pravím, Rozhledům se v tom směru přihodily věci *tisíckrát smutnější*, než je uměle a směšně vyšroubovaný dissensus mezi mnou literátem a p. Švabinským malířem, který se ostatně v čísle ani neprojevil, poněvadž p. Švabinský *maloval Vrchlického* a já *psal — o Svobodovi.*

2. P. Krejčí píše, že prý Rozhledy neustoupily od svého *směru*, že prý jsou dosud *výbojné*, jak byly, ano že by vlastně měly dostat *premii nepopularity* jako hajitelky socialistů, nepopulárních umělců à la Sova, Jenewein, Schwaiger a starého rázu Prahy.

K tomu odpovídám jen tolik:

Ustoupily-li Rozhledy od svého *směru* nebo ne, rozhodovat nemohu, poněvadž *směr* ten nebyl jednotný a poněvadž o jiných přispivatelích, než jsem byl já, nemohu

mnoho rozhodovat, jaký směr měli nebo neměli. Myslím, že kdybyste položil ruku na srdce a chtěl na to poctivě odpovědět, jaký *směr* jste měli — kdybych vám uložil, abyste ho stručně a bez zajíkání definoval a vyložil — bylo by vám, myslím, úzko, a pot by vám stál na čele.

Nač tedy takových vysoko znějících a cinkavých slov jako *směr?*

Mluvme spolu docela po sousedsku beze všech takových klinkaček (mne jimi neomámíte, buďte bez starosti) a já vám pravím: i to, co pěstujete v Rozhledech, specielně, co vy tam píšete, je tanec mezi vejci a eklektická ekvilibristika zcela běžné façony. Ani jedné otázce nepodíváte se přímo do očí. Jste samé *avšak* a *nicméně* . . . samé: *vezmeme to s té stránky a je to takové . . . ale když to vezmeme s druhé stránky, je to již makové.*

Dokazovat vám to? Doklady z Rozhledů? Ne, zde to nejde, na to bych potřeboval kolik stránek „Lit. listů", a smysl, užitek z toho? Nic. Ale opatřte mi místo a pobavím se tím několik hodin. Nebo ústně. Kdykoli a kdekoli vám libo.

A jen ještě k vašim *premiím hrdinnosti*, o něž se ucházíte. Socialisty proti nacionálům nehájíte jen sami, hájíme je všichni a stejně intensivně. Že by však vám lidi vypovídali předplatné proto, že jste přinesli slušný článek o Sovovi, Jeneweinovi nebo Schwaigrovi nebo že by lidé obléhali vaši redakci a chtěli vás za to zbít, se mi také nezdá. Ostatně přinesli jiní před vámi také. Co v Sovovi je, že to talent, jakých málo, věděli jsme vždycky a před mnoha lety již napsali,[1] a význam Jeneweina a Schwaigra nám byl také jasný, nám i jiným, ku př. *Času*, jenž o Schwaigrovi přinesl obšírnou a pěknou studii, tuším, hned v *prvním ročníku svém*, kdy po prvé u Wiesnera vystavoval — tedy právě — — před *jedenácti lety!*

Nu a vidíte, tenkrát byl český svět přece o nějaké poznáníčko nechápavější než dnes — a přece je nikdo neroztrhal.

Vůbec, ctný mistře, s psychologií t. zv. veřejného mínění je ta zajímavá věc, že *chválit* můžete dost a dost — proto vám nikdo nebude spílat — ale *kárat* a *odporovat* — to již je horší. Proto by bývaly byly přesvědčivější důkazy v tomto směru! Hic Rhodus, hic salta!

A ještě jednu věc nemohu pochopit: že je v tom zvláštní hrdinnost a zvláštní odvaha ujmout se věci, která je podepsána a podporována *několika sty jmen*, jako byl manifest pro zachování staré Prahy, a pro kterou láme statně kopí — — i Česká Politika!

3. V referátu svém o „Padajících hvězdách" p. Kvapilových v 15. čísle Rozhledů napsal pan Krejčí doslova: „Se svého stanoviska (ovšem! ovšem!) má p. Kvapil ovšem pravdu. Jeho prvých knih se p. Vrchlický zastal a uvedl je do světa. A nechci pochybovati, že by se byl choval podobně i k jiným mladým, kdyby (ahá!) přirozený ten poměr (?), neboť mezi p. Vrchlickým a skupinou t. zv. dekadentů není propast zásadná (?), nýbrž pouhá vývojová distance (?), nebyl býval tak záhy zakalen

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 89 a 124].

aférami, které proti vší logice (?) a přirozenému vývoji učinily právě z p. Vrchlického hromosvod pro první prudké blesky *mladé kritiky*. Zde ovšem (?), jako v našem literárním životě pravidelně, hrála větší úlohu literární *politika*, nežli díla a zásady a myšlenky. Nechci dnes rozhodnouti, na čí straně byla větší vina (?), poněvadž neznám dobře těch *základních a nejvnitřnějších* motivů, které r. 1893 znepřátelily Lumír s Literárními listy (neboť motivy ty tuším *vznikly mimo veřejnost*) . . ." atd.

Suď každý sám, jak ryze krejčovsky obojetný, tajůplně podezíravý a pomluvačný je tento referát a suď každý, měl-li jsem se proti němu jako jeden z účastníků kampaně kritické z r. 1893 bránit či nic.

Dnes vykrucuje se p. Krejčí p. Kvapilem (p. Kvapil je, jak známo, něco jako sekretář p. Vrchlického), činí nějaký hluboce filosofický a mystický rozdíl mezi „motivy osobními" a „motivy mimo veřejnost položenými", vylučuje mne a vztahuje to pouze na pp. Procházku a Karáska, nedotýká se však nijak jich *poctivosti* a *zásadnosti* atd.

Slovem: *nejpovedenější retrait.* Pan Krejčí dělal hlásnou troubu klepům a pomluvám p. Kvapilovým, když jsme ho však chytili za límec, vykrucuje se svým známým sofistickým a úhořovitě hladkým způsobem. Kdo chceš vidět, jaký ohebný tvor je p. Krejčí, srovnej si č. 15. Rozhledů (nahoře citovaný úryvek) s čís. 21! On nic, on muzikant, on jen „pouhopouze a zbytečně loyální". Ubohý mučedníku loyality! A ta „ovšem", „nicméně", „se svého stanoviska", „dejme tomu, že"! Dávno jsem se ničemu tak nezasmál jako této hadovité odpovědi!

4. Do boje vytáhl také p. Pelcl. Snad proto, že zbraň p. Pelclova je takového druhu, že jí snad sám p. Krejčí nerad šermuje. Já s p. Pelclem jen s nejvyšší nechutí polemisuju. Loni nechal jsem celý jeho dlouhý výpad vůbec bez odpovědi — bylo mi to příliš špinavé, upřímně mluveno. Znám p. Pelcla dobře, znám stupeň jeho intelektu, vím, že vystupuje jako *obchodník a šéf firmy* a ne jako literát: — a pro ty všecky a jiné ještě příčiny chci s ním být co nejdříve hotov. Lidem jeho genru jdu rád s cesty. Floreant et crescant!

Mezi mnou a p. Pelclem je nedorozumění. P. Pelcl *neporozuměl*, co mu vytýkám. Myslil, že mu vytýkám to, že *zadal k Akademii o podporu na Kritickou knihovnu. Dokonce ne.* Čtěte alespoň, když nemyslíte! V 18. čísle Lit. listů píšu doslova: „Věděl jsem, že Rozhledy mají zadáno u Akademie o podporu na Kritickou knihovnu — *to ovšem není nic zlého, ale zlé je měnit kvůli tomu barvu a zapírat minulost.*"

Pan Pelcl snaží se udělat z fakta dnes *žert.* Ne, to je hloupá chytristika. To bylo *docela vážné.* Pan Pelcl stěžoval si na *nedostatek finančních prostředků* k vydávání Kritické knihovny. Nevím, kdo navrhl, aby žádal o podporu Akademii; pamatuju se jen, že Machar, když se o tom mluvilo, dodal: „Žádejte; a nedají-li vám to, budete je mít alespoň proč bít."

To bylo docela správné stanovisko, tak jsem tomu rozuměl i já. Akademie není soukromý plaisir p. Hlávky a jeho kliky. Akademie je institut *veřejný, zemský. Země* opatřuje jí *největší prostředky* — její povinností je podporovat důležité literární

podniky. A zvláště takový podnik, jako je Kritická knihovna, jenž v první řadě měl přinésti *překlady světového významu* — takové, jež nám měla dávno již Akademie *sama opatřit.*

Já v tom neviděl a nevidím tedy, opakuju, nic nečestného a špatného, že pan Pelcl žádal o podporu Akademii. Já sám skutečně nadiktoval jsem mu i žádost — žádost formy *naprosto důstojné*, kde je vylíčen program a úkol Knihovny (já sám před lety při založení jejím jsem sestavil díla, jež by se měla přeložit) a její důležitost pro nás. Diktoval jsem ji p. Pelclovi, jako jsem mu diktovával různá jiná skripta administrativní — *poněvadž mne za to prosil.* Buď píle nebo ingenium jeho bývaly tak nepatrny. *Prosil mne i v tomto případě.* (Že bych ho ponoukal k tomu sám, aby zadal, je prostá lež. A nejapná k tomu: Jaký *já* měl na tom interes, dostane-li pan Pelcl podporu nebo ne? Dělil by se býval se mnou o ni? Poskytl by mně z ní procenta? Měl jsem z Kritické knihovny něco, než normální honorář za překlad Hennequina?)

Opakuju: to všecko je vedlejší, to jsem nevytýkal.

Ale to jsem vytýkal: *křídovat minulost, odvolávat ji, měnit barvu kvůli té podpoře feuilletonem Pollice verso.*

To je punctum saliens otázky. O to se jedná. A toho se ani nedotknul pan Pelcl. Neporozuměl ani, oč běží.

5. Napsal jsem v čelo tohoto článku: *poslední odpověď!* Neodpovídám již více v té věci p. Krejčímu a Pelclovi. Ať lhou, vymýšlejí, fantasují cokoliv. Ukázal jsem, jak polemisují tito lidé. Jsou zamotáni přímo v předivu nesmyslů, podezírání, nepravd.

A nic z toho ze všeho.

Špína a hloupost.

A hnus, nepřekonatelný hnus.

Praha, 21. srpna 1897.

Fr. Herites: Návštěvy

Deset povídek a obrazů známé façony heritesovské. Maloměstské genry zdánlivě jen realistické. Ve skutečnosti spíše kombinované, fabulované, vymyšlené než pozorované a intuicí psychickou docelené. Heritesa pokládají u nás dosud za předchůdce realismu nebo dokonce realistu, ale není než skromnější, tišší, nesmělejší romantik. Řekl bych romantik politý již studenou vodou a vystřízlivělý. Romantik s ustřihanými křídly. Romantik, který se neodváží velikých, smělých a silných fantasií, ale který rád hřeší v malém úkradkem: karikaturou i sentimentální plačtivostí, leností a plochostí pozorovatelskou, netečností a tupostí psychologickou. A musím vyznat, že tyto malé a šosácké hříchy a vady jsou mi více proti mysli a musí býti *každému* literárnímu kritikovi, než velikolepé bakchanalie romantických Sodom. Zcela přirozeně: charakter hledá literární kritika na spisovateli. Kde není charakteru, není možna ani plná a sytá charakteristika, vypadne jen negativně.

Proto je tak obtížna také charakteristika p. Heritesa. Jisto je, že nenáleží umění, že pohybuje se na hranici mezi *novinářstvím a literaturou.* Nejlepší jeho věcí jsou malé náčrtky, stručná causerie, skizzy narychlo zachycené s kusem melancholie nebo neškodného sarkasmu. Kde útočil na veliké skutečné umění, kde chtěl chytit tajemný a hluboký mrak životných jevů v celé tísni a složité tvrdosti a naléhavé, dusné vážnosti, kde chtěl vniknouti do složení lidské duše, do temného kotle jejího varu, kde chtěl čeliti skutečným záhadám a problémům života a svědomí — zločinu, vině, vášni — tam podlehl bídně a žalostně. Stvořil jen suché, nudné a mechanické *rührstücke*, které až studí svou falešností a dutou prázdnotou. Tak v dramatě, tak v románě, kde všude se ztroskotal.

Podat v objektivné síle, slávě a hrůze Život, ten tajemný, složitý a záhadný proces Herites nedovede. Tou těžkou cestou on nedovede jít. Ona vede k Sfinze, a krev a kosti ji znamenaly. On jde pěšinkou, a nejčastěji ani nejde, sedne podle cesty a hraje oblázky, které nasbíral. Není umělec tvůrce. Nemá odvahu, vědomí záhady, hrůzu osudnosti a tragičnosti. Není *oseur*, jak říkal Beaumarchais.

Není ani humorista, poněvadž humor předpokládá zvláštní názor světový, jest idealismus a romantismus obrácený na ruby. Humor předpokládá básníka hloubavce, který sestoupil až do útrob Života a Duše, poznal ustrojení světa a běhů jeho,

ale z hloubky té překonává jejich tragičnost a osudnost. Humoristou dovede být jen básník ideový, hluboký potapěč, který sestoupil do útrob temného moře . . . a vyplul z nich. Herites místo humoru podává surogát jeho, lehkou náhražku: *karikaturu a sentimentalitu*. Jak často stýkají se oba tyto prvky! A jak přirozené je to! Obojí je vyhnutí se objektivnosti a síle a hrůze a celosti života. Obojí je život ochuzený a zpitvořený, je život ulehčený, je život nepochopený, život, jemuž se uhnuli s cesty z bázně, že by je zardousil a přejel. Obojí je v podstatě a v jádře protivné umění, v podstatě a jádru mu odpírající. A právě zde, právě v těchto liniích a mezích je doména Heritesova. Karikuje a sentimentalisuje — tak se dá nejlépe charakterisovati. A sice: *obojí současně*. Je to zvláště důležito, jak u něho oba tyto prvky souvisí příčinně, logicky: jako rub a líc. Je to projev lásky a nenávisti. Ale obojí plochý, mdlý, rozředěný.

Přítomné práce jsou také s toho pole. Jsou to spíše práce novinářské než beletristické — tak povrchní, krotké a šedé je to všecko. Všecko chyceno jen v nejnutnějších liniích, známých, hotových, které leží na dlani. Žádné tuhé, sukovité, těžce leptané figury. Žádný tón, který by se ryl do vzduchu a chytil v něm a visel. Nic než stíny. Ale stíny mdlé, matné, suché, řekl bych — ne ty vzrušené nápovědmi a tuchami těžké stíny básnické sugesce.

Jen jednou, dvakrát pokusil se o ně p. Herites v těchto pracích. V *Neúprosné* (str. 130 a n.) a v *Zjevení* (str. 137 a n.). V prvním případě maluje smrt ubohé utýrané matky, v druhém visi, halucinaci mladé ženy, které se zjeví umírající milenec v měsíčním světle. Obě čísla stojí na samé hranici mystiky. Pan Herites přinesl tu patrně oběť Módě, k níž — třeba to zapírali — jsou přece páni Lumírovci citlivější, než se komu zdá. Ale dopadlo to nešťastně. Tak střízlivě a mělce a titěrně. Ne, než takový mysticismus a než takovou sugesci bezvědomého a polobezvědomého, než takový útok na brány tajemného — to raději ty malé, střízlivé, vypelichané genry — ty malé dřevěné figurky hýbající rukama a nohama, jak se zatáhne šňůrkou. Je v nich přes všecko, co se dá namítat, přece jistá poesie střízlivé intimity a zamlžené melancholie, třeba vyvětrané, a sevřené a skrčené tesknoty.

Edmond a Jules de Goncourt: Sestra Filomena

Jeden z nejstarších románů bratrů Goncourtů, také ne nejindividuálnější, ale přece krásná, ryzí, k smrti hluboká a teskná práce a in nuce celí příští Goncourtové. Podstatné znaky jich umělecké methody vidíte tu a můžete je zde již studovat.

Předně: *životopisný, monografický* způsob koncepce a komposice románové. Ne výseky života a životů přerývané, úryvkovité, sestavené v umělých episodách, kvůli pikantním dojmům osvětlení a seskupení, nýbrž celý jediný život v složité plnosti a nervosním roztřepení a rozzáření. Životopis individua, monografie lidského rodu. Zde monografie jeptišky-ošetřovatelky. Goncourtové při vší péči k prostředí a okolí nejsou přece sociálními fanatiky — naopak: jejich osoby jsou individuálné, jedinečné, výjimečné. Mají svůj zvláštní akcent, tón, spád a sklon, barevný odstín a citový dech, který nelze svésti ve vliv prostředí, okolí a výchovy — který nemá pasivní reflex jeho — nýbrž něco ryze svého, jádro osoby, jehož nelze dále rozanalysovat. Tak také u Filomeny. Nervosní, rozmarná, pak sražená a plachá, konečně oddaná a klidná a heroicky mužná — tak rozvíjí se před vaším zrakem až do citové krise, kterou prochází v druhé půli knihy. Vnější vlivy působí na rozvoj vnitřní, ale tento rozvíjí se a zabarvuje i svým vlastním rytmem a tempem.

Po druhé: postup malými zcelenými obrazy, psychologickými náladami, detailovanými krátce říznutými a jemně rozptylně broušenými kapitolami, které mají úkol drobných, charakterisačních linií jako u portrétů. Táž trpělivá, laskavá, pomalá práce postupu úžasně bezpečného a jistého. Totéž přesné vržení lokálních barev a tónů, které v perspektivě dávají celkové náladové kouzlo atmosférické.

Po třetí: hlavní figura bytost křehká, subtilní, rozmarná, bytost po výtce nervová. Tyto figury jsou vlastním typem Goncourtů. *Umělce, děti i ženy* malovali nejlépe, nejsytěji, nejšťastněji. To je jich umělecká říše, v níž nemají soupeře. Zde dovedli zachytit přemetnost a tíseň dojmů a vněmů, polostíny a polosvětla, tuchy a sny jemné a roztřesené jako hopkující ptáci, pružné a hbité jako tančící mouchy. Figury, v nichž rozmar, lehký, kouzelný a básnický vznět, naivnost a náladovost dětská, vlhká a svěží stýká a zvrací se v hluboký, němý a podmračný stesk zmrzačených, poškozených a k nevyléčení nahlodaných, v tajemné a zákeřné vadnutí od kořene, v otravu mízy a šťáv, v ochrnutí, ústřední, tajemné a nevyléčitelné. Tyto

figury, spontánní, teplé, vroucí a prudké, blízké lidu a krvi jeho, dýchají zvláštní tesknou melancholií křehké pomíjejícnosti, těžké osudnosti, neodvratné nutnosti, která visí nad vším vroucím, rozšuměným a života chtivým. Tragické krise — němé, stručné, prosté, nevývratné jako zákony biologické a proto tak drtící a vzrušující jako u málokterého druhého autora— jdou u Goncourtů železným krokem antického kata, bez velikých gest a křiků, a právě proto svírají nám tak hrdlo. Čtenář pociťuje, jak dobře pověděl Margueritte, strašnou lítost, že nemůže zakročit, zabránit smrti bytosti drahé, křehké a nešťastné.

Po čtvrté: práce Goncourtů jsou po výtce životné, naplněné životem, jeho celou hybnou, kouřící se, roztříštěnou pěnou, celým rozzpívaným plamenem. Život sám šlehá jimi, rytmuje je, hoří v nich. Ze všech t. zv. realistů francouzských jsou nejživotnější, nejbližší životu, nejsplynulejší s ním. Nejméně symbolisují, nejméně typisují. Styl je nejméně plastický, zato nejbližší uměním grafickým — prchavým, rozkvetlým, rozpuklým a rozmarným liniím kresby, šerým, intimním a teskným atmosférám, zjitřeným a dusným interiérům — rozstřiklým hudebním akordům, rozprchlým vůním ve starých ztemnělých chrámech. Obrazy Goncourtů nejsou nikde deskriptivné, nikde samoúčelné, rozvinuté a kadencované jen pro harmonii barev a tónu. Všude v nich hoří těkavý plamen postřehu, pozorování, zachyceného pohybu, posunu, pocitu, hnutí mysli. Co pozorovatelské bystrosti a plnosti je v takových obrazech, jako na str. 38: „Chrám byl nyní Filomeně místem posvátným a sladkým, útulným a vážným, *jako komůrka, kde jste se narodili aneb kde jste milovali svoji matku.*" Nebo na str. 40: „Měla ráda vstupujíc onen pocit chladu, který vyvolávaly v jejích prstech *tuhé štětiny kropítka v kropence.* Měla ráda ten výpar rozžatých voskovic, tu vůni zhaslého kadidla, ten zmírající zápach páleného kadidla a vosku, jenž zanechával v celém chrámě vůni uschlých květů ve zbytku dýmu..." A na str. 41: „A cítila *rozkošné lehtání* o nešporách hlasem zpěváka, vysokým, pronikavým a napjatým, hlasem hrdelným, rozrývajícím a něžným, jenž se zdál stoupat k Bohu *jako ohlas křížové cesty.*"

Tímto momentem odlišuje se tuším zásadně stylistika Goncourtů, i kdyby byla sebe složitější a subtilnější, od stylistiky symbolistické. Není si cílem sama sebe, naopak je výrazem, prostředkem, nástrojem, těsným, útlým a neprodyšně přiléhavým výrazem života, jeho měnnou formou, formou přizpůsobující se jemu, funkcí jeho — ale ne ztrnulou hieratickou jeho esencí, ilusivným surogátem jeho podstaty.

Jaroslav Kvapil: Memento

Knížka při vší povrchnosti zajímavá, poněvadž sleduje určitý myšlenkový plán. Namalovat totiž *moderního* Erota, který, jak básník v prologu vykládá, je podstatně jiný, než byl Eros *antický.*

Jiný byl jsi v Helladě! Dávno, dávno
vyprchala vůně tvá z vášní lidských,
posvátný kříž zastínil slunce tvoje,
Erote řecký!

Básník vidí správně. Moderní láska je jiná, než antická. Prošla křesťanstvím, stala se nervovější, duchovější, složitější, jemnější, vážnější, bolestnější. V Řecku byla veselým, lehkým, slunným požitkem, požitkem, který se rychle zapomínal, rychle střídal s jiným, bez svědomí, bez zodpovědnosti, bez muk touhy a nudy. Milovati byl akt elementárnosti, akt zdraví, zákon přírodní. Mukám z lásky, palčivosti touhy, rozedranému nitru člověk antický by nerozuměl, jako by nerozuměl sebevraždě z lásky. Spiritualismus křesťanský, který přírodní akt povýšil na ethický — celá jeho mystika — celá svědomitá analytičnost — způsobily velikou evoluci tohoto citu. Zcitlivělá, chorobná je moderní láska předem. Příliš individualisovaná, jak ji neznal ještě antický člověk, který miloval spíše genericky, ženu jako genus a ne individuum. Touto individualisací, která je důsledkem křesťanské monogamie, stala se bolestnou. „Není v ní svobody," praví básník. Ano, ale to proto ne, že není lehkou a dobrodružnou již. Tento moment je ve třech dramatických scénách — *Tulákovi, Komsi* a *Cizince* — tragickým motivem, ač jinak nevyjasněným a psychologicky jednotně nestylisovaným. *Tulák* nezávidí novomanželům jich štěstí, poněvadž miluje nade všecko volnost — ti zde však jsou spoutaní provždy. V druhém čísle *Kdosi* utíká básník z objetí milenčina, poněvadž chce svobody. Zhnusila se mu smyslností, kterou v ní sám vzbudil, vyvolal a od ní žádal. Je přesycen, odtud útěk. Tělo zabilo duši, jejíž touhu rozdráždilo v paroxysmus, zhnusilo a přece neukojilo.

Básník: Tvou duši chci, duši!
Jeho milá (v mdlobách): Odletěla . . .
Básník (vysílen): Odletěla.
Kdosi: Odletěla.
Básník: Tvoje tělo vadne . . . Proč nehoří krví? Proč nezalévá tvoje tvář celé tělo studem? Proč se nebráníš?
Jeho milá: A já tě tolik, tolik miluji!
Kdosi: Je tvá!
Básník (se vzchopí): Kdo to naplnil mou jizbu? Duši chci, duši! Bílou tvou duši chci, aby hořela! Aby tvoje tělo duší tvou hořelo! Chci tvoje panenství! Chci tvůj stud! Chci tvou lásku! (Str. 41 a d.)

V *Cizince* dovozuje se, jak vzájemnost a proniklost manželství jde až k nejspodnějším základům životního bytí, jak zeslabuje a vyssává obě bytosti spojené a působí, že podetnutí a pád jedné z nich, i slabší, přivozuje pád a zhyn druhé, i silnější. Symbolická figura *Nepřítele*, jenž tyto názory hlásá, je čerpána přímo z Nietzscheho. Tak hned tato partie je typicky nietzscheovská:

Žena: Ty nemáš domova?
Nepřítel: Nemám a nechci ho mít, neboť bych se znavil jeho pohodlím. Svět je daleký, a kudy jdu, dívám se na štěstí jiných.
Žena: Jsi tím šťasten?
Nepřítel: Nejsem.
Člověk: Proč tedy nehledáš vlastního štěstí?
Nepřítel: Protože by mi bylo břemenem.
Člověk: Nerozumím ti.

— —

Nepřítel: Oba mi časem porozumíte!
Člověk: Kdy?
Nepřítel: Až porozumíte sobě. (Str. 51.)

Velice typicky a pregnantně je formulována these jeho přiléhající těsně i expresí k dramatům Strindbergovým:

Člověk: Nikoli, jsme vzájemností svou silnější.
Nepřítel: Provždy?
Žena: Provždy!
Nepřítel: Nikoli! Jen potud, pokud se navzájem podpíráte. Kdyby z vás kdokoli padnul, jste oba ztraceni.

— —

Nepřítel: Viděl jsem v zaslíbené zemi mladý strom. Břečťan vybujel v jeho půdě, a když jsem se po letech vrátil, ovinul jej až do haluzí.
Člověk: Vím, co chceš říci! Když podťali strom, neměl břečťan opory a zahynul.
Nepřítel: Naopak! Vyrvali břečťan ze země a strom se také zhroutil. Neboť zeslábl v jeho objetí.
Žena: Zajisté jen proto, že kořeny obou srostly a že se navzájem živily.
Nepřítel: Že se navzájem vypíjely! (Str. 58 a n.)

Knížce p. Kvapilově vadí nedostatek hlubší psychologické pitvy. Tak hned druhé číslo působí velice mdle, vzpomenete-li si na *Kreutzerovu sonatu*, která zpracovává totéž thema (záhubu lásky smyslností), ale s jakou psychologickou plností, podrobností, přesvědčivostí. Nepříjemně působí také *mystický aparát* těchto scén. Nesouvisí s nimi nijak pojmově, a raději bych měl místo těch různých fantomů, těch všelijakých *Kdosi*, *Cizinek*, *Kostlivců* a jiného baletního aparátu kus psychologické intuice do niter figur. Člověk vidí hned manýru odkoukanou z Maeterlincka — a k tomu neorganickou, z vnějška pouze nalepenou. Originalita není forcí knihy; je ve všem jen echem současných světových názorů hlouběji již jinde projednaných — nicméně i tak je to zajímavá práce a snad nejlepší, co posud p. Kvapil napsal

Ivan Sergějevič Turgeněv: Dým a různé povídky

Hořká, zrazená, zoufalá práce je *Dým*. Dočetli jste a stále cítíte hořko popele na rtech. Marnost, marnost nad marnost, tak to studí. Nikdo, myslím, neřekl poslední slovo pesimismu tak zoufale jako Turgeněv v této knize. Nikdo jako on nezpodobil tu němou, mrtvou, ukrutnou a slepou hru sil přírodních i chladnutí, stydnutí, vyprchání vnitřního citového tepla. *Kniha fatalismu*, nevypočítatelného, potměšilého, silného a vítězného osudu, který hraje s člověkem jako vítr s dýmem. Kniha vnitřního zranění a vystřízlivění, kniha, která vniká do útrob a z vnitra rozhlodává jako jed. Kniha oklamané víry a poctivosti, kniha hořkého výsměchu a výprasku, kniha bezúčelnosti a nerozumnosti světa a života. Slepá síla určuje a rozhoduje všecko. A v ní není rozumu, svědomí, práva, spravedlnosti. Litvinov odjíždějící z Baadenu, schoulený ve vlaku jako k smrti raněné a nedobité zvíře, nerozumí ničemu, nechápe ničeho ze strašného dramatu, v němž padl. Cítí, že byl jen mícem v rukou tajemné Síly, která jím šlehla, kam chtěla nebo musila. A resumé celého života, všeho bytí vidí v tom symbolickém měnném dýmu, jenž se svíjí a třepí kolem jeho okna. „Jednotvárná, chvatná, mrzutá hříčka! Chvílemi se vítr měnil, dráha se odchylovala, všecka spousta páry a dýmu náhle mizela a hned se objevila v protilehlém okně; potom se opět přemetl nekonečný ohon a opět zakrýval Litvinovu širokou porýnskou rovinu. Hleděl, hleděl a podivné ho napadaly myšlenky... Seděl sám ve voze: nikdo mu nepřekážel — „Dým, dým," opakoval si několikrát, a vše se mu zdálo náhle být dýmem, vše, jeho vlastní život, ruský život — vše lidské, zvláště vše ruské. Všecko jest dým a pára, myslil si; vše jako by se bez ustání měnilo, všude nové obrazy, jev následuje za jevem, a v podstatě všecko je totéž a totéž; všecko kvapí, spěchá kamsi — a všecko mizí beze stopy, ničeho nedosahujíc; zadul jiný vítr — a vše se vrhlo na opáčnou stranu, a tam opět tatáž ustavičná poplašná a — zbytečná hra." (165—166.)

Litvinov je zrazen Irinou, ale ani ta není v jádře ničím vinna... tak zoufalá, důsledná, hořká je fatalistická objektivnost Turgeněva. Ač katem, trpí stejně jako její oběť. Rozmarná, hravá, přemetná, vítězná, chladná a prudká — činný princip života — a trpí přece. Vypočítavá od základu, a přece jen *náhoda* — zde v *kladném metafysickém* smyslu — zachrání ji, že nepadne do náručí Litvinova, nespáchá nenapravitelný čin, po němž by byla s Litvinovem provždy spojena. Všimněte si té charakteristické situace na str. 164. Litvinov vyzývá Irinu, aby přisedla k němu do vlaku a ujela s ním. „Porozuměla mu. Byl ještě čas. Jediný jen krok, jediný pohyb a letěly by do neznámé dálky dva navždy spojené životy... Zatím však, co ona rozvažovala, rozlehl se silný hvizd a vlak se hnul." Jak by to bylo dopadlo, kdyby signál zazněl o několik vteřin později? Nebyla by Irina vskočila do vozu? Velmi dobře možno, poněvadž byla do duše vzrušena a Litvinovi vášnivě oddána.

A vedle tohoto fatalismu vnitřního života dvou jedinců ohromné tajemné pozadí fatalismu společenského, kolektivního. Rusko v celé své rozloze stojí a dýchá tmavými dálkami svých rozloh za touto knihou. Slepý, temný, zoufalý, hořký, marný a tichý jeho život politický a společenský. V Baadeně hlučí, tlachá a honí se kolem Litvinova obojí společnost ruská, Rusko *úřední*, vládnoucí, a Rusko *opravářské*, reformní, representanti ruského národa, jeho výběru a intelektu — a obojí je stejně pustá, prázdná, ničemná a tupá. Všude bída, mělkost, slepost a nerozum. Všude malichernost, klepařství, ješitnost, kleslost. A kde rozum a čestnost, tam oklamána, zrazena a rozlomena. Kde rozum mluví, tam marně a do větru mluví, poněvadž to mluví vrak, rozbitá a v jádře zničená troska. (Západník, čestný a rozumný Potugin, na něhož snesl, tuším, autor nejeden svůj názor a rys.)

Hořká, zoufalá, zrazená práce. A nic na tom nemění její smírný konec (naopak potvrzuje, je zrazena tak i ve své stavbě, jež není logicky důsledná a dovršená). A jak blízká nám, jak blízká hlavně v té malbě opravářského revolučního světa ruského. Jaké zrcadlo, strašné, ale věrné zrcadlo, jak potvrdí, kdo poznal a nahlédnul do útrob a může a chce mluvit. Ale pochopí jen, kdo žil. Kniha, v jejíž čelo by snad větším ještě právem patřilo slovo z „Osamělých duší": Všem, kdo ji žili.

Vilém Bitnar: Biblické rapsodie

Homo novus.

A toho si představuju vždycky takto: mladý člověk, který se ptá, odkud sem přišel a kam chce jít. Mladý člověk, který se hádá se svým bohem nebo osudem, který má sta a sta svých proč. Mladý člověk se širokýma udivenýma zornicema, který se všemu diví, celému tomu starému světu, do kterého, zdá se mu, se naprosto nehodí, poněvadž, zdá se mu, je tak z naprosto jiné, ale naprosto jiné hlíny než on. Mladý člověk nespokojený, kypící, hledající svou cestu, neuvědomělý a zmatený, ale silný a výbojný, prudký a naivní... naivní hlavně, t. j. nehorázný, který řekne všecko bez arrière-pensées, všecko sytě a plně, drsně a barokně třeba. Mladý člověk, kterému tvůrčí proces není ještě logickým pochodem, uvědoměnou a vypozorovanou, vědomě vypreparovanou řadou point, bystrostí, vtipů, přepadů, umělých osvětlení. Mladý člověk, jemuž tvůrčí proces je nutnou osudnou tísní, něčím jako chorobou, kterou musí projít, aby ozdravěl, něčím jako velikou biologickou potřebou a přitom metafysickou záhadou.

Homo novus. Mladý člověk, který pronese svůj soud nad starým a daným, který prudce, v jednom dechu poví, co miluje a co nenávidí, co přijímá a co zamítá... který udá naráz polaritu své duše... ne vypreparovanou v psychologický vzorec analytický... v charakterové, typické schema... nýbrž tónem a přízvukem, náladovým útokem mladé jarní, rozzpívané bouřky. Mladý člověk, v němž všecko je tíseň a tlak, v němž všecko dere se po světle, zápasí, tře se a žasne, v němž všecko je prudkost, spěch, určitost, rozhodnost a více třeba, extrém a manýra třeba, křečovitost a násilnost třeba.

Tak žije homo novus v mé kritické obraznosti. A není většího kontrastu mezi *tímto mým* homo novus, mezi tímto tvarem mé obraznosti a určitým reálným individuem, p. Bitnarem, jehož knížka leží nyní na mém stole.

Člověk vyrovnaný, hladký, rozumný. Člověk pěkně a řádně sečtělý, dobře vychovaného, zdá se, mírně ušlechtilého vkusu, pečlivě školeného, který nedopouští se žádných bizarností ani banálností, není ani naturalistický cynik ani zase metafysický destilátor subtilních kvintesencí... slovem, který vyhýbá se zcela slušně každému extrému, každé problematické a riskantní extravaganci. Člověk, kterého — soudě podle knihy, jež leží přede mnou — nemučí ani dost málo otázka, proč přišel na svět, který se světu tomu ani dost málo nediví, jejž ani dost málo nepíchá a nebodá do očí, nepokouší a nevyzývá, aby jej chytil v celé té zakouřené, barevné, vlhké, lesklé a drsné notě barev a zvuků. Člověk, který se nehádá a nepře s nikým a ničím, který se vyhýbá všem choulostivým otázkám a otázečkám, který se vším, jak se zdá, je si již jasný a se vším vyrovnaný, třeba o tom nemluvil. Člověk, který se vyhnul *světu* i *životu* a místo nich chytil se *knihy*... knihy knih, Bible, ne aby se s ní bil, zápasil s ní, přijímal, odmítal, pochyboval... nýbrž aby ji pouze *parafrazoval.*

A to jsou p. Bitnarovy *Biblické rapsodie.* Praví-li o sobě v čele knihy: „V novém, hle, Pane můj, vzletu biblickou epopej zpívám," nemluví dvakrát nebo třikrát pravdu. To, co podává, není totiž epopej... jsou to buď lyrické nebo meditativné glosy zcela běžného a krotkého rázu, navěšené na biblické motivy a rozpředené z nich nebo nejčastěji pouhé parafráze scén, episod, dějů biblických... parafráze, řeknu hned, hladké, ale měkké, titěrné, barokové často. Někde retušuje pan Bitnar bibli, ale často ji zmalicherňuje, činí titěrnou a hravou... obléká do pastorálí rokokového století. Obrovské dimense scvrkly se u p. Bitnara v drobné floritury a krotké dekorace, grandiosní šeré stíny v drobné hopkující figurky, dusný, prudký, žárlivě těžký a plamenný dech starého zákona v mdlou, střízlivou náladu bez pevně vyslovené intonace.

Orient v poesii. Člověk nesmí ani minutu připomínat si všechen var barev, světel, vášní, který poznal již ve světové poesii. Tak střízlivý, tak hladký, tak krátkodechý je proti tomu p. Bitnar. Ten verš — jaký necharakteristický je to verš. Hladký, ano, ale charakteristický, ne a ne! Většinou užívá blankverse podle p. Zeyera, jehož dikci často cítíš, ale to je verš pro lyrika příliš nereliefní, zvláště je-li tradován takovouto mdlou bledou dikcí. To, [co] se snad snese v eposu a dramatě v dlouhých partiích ryze dějových nebo vypravovaných, nejde přenášet jen tak zhola do lyriky meditativné nebo deskriptivné. Zde je třeba jiné sevřenosti, plnosti, nutnosti. Vnější tuhý, spínající a leptající rým dovedl by alespoň trochu a na chvíli vzbudit ilusi této sytosti, i když není v obsahu. Bledý, mdlý a hladký — tak dá se charakterisovat nejlépe, myslím, verš p. Bitnara. Verš neodstíněný, neodlišený, bez nervů a vůně, bez prudké plnosti a silné taneční pružnosti. Verš málo sugestivní a příliš rétorický, verš navázaný na vzory starší generace, Zeyera a Vrchlického hlavně. Verš hladký — — — ale já bych mu odpustil i skřeky, jen kdyby měl kus personálního, duševního rytmu, kdyby se v něm třáslo a cukalo to *něco*, bez čeho není poesie ani umění žádné umění, to něco *personálního*, co nejde napodobit, padělat, odkoukat, čemu se nejde naučit a jež především schází této knížce.

Jonáš Lie: Nioba naší doby

Ne veliká a hluboká práce umělecká, ale stále ještě dobrá lektura. K uměleckému a psychologickému dílu jen náběhy, jež buď vyzněly naplano nebo zůstaly ve stavu embryonálném. Kniha, cítíte to, je nějak zlomena, sražena, stištěna ve svém plánu. Podklad její je širší, sociologičtější, než pouhý příběh mateřského hoře z nezdařených dětí. Vedle *paní Benty* trpí stejně otec, *doktor Baarvig*, dopouští se zločinu, aby pomohl problematickému miláčkovi svému, hazardnímu spekulantu *Kjelovi* a hyne pak z vnitřních důvodů, nahlodán v samém jádře svého od základu poctivého, až rozšafně hranatého a úzkostlivého charakteru. Ovšem hlubší ideová vina je *paní Benty*, která myslí, že je třeba vyhovovat modernímu liberalistickému proudu časovému, v němž a jímž právě hynou její tři děti: vedle jmenovaného Kjela hamletický *Endre*, zrazená, oslabená, na vůli úplně ohlodaná, chabá, roztřesená a vším zmítaná, slabošská duše a stejně záhadná, pasivná, rozrušená, hypnose vnějšího přístupná dcera *Minka*. Pro ně všecky značí liberalistický proud nedostatek kázně, utonutí v mlžné ilusivné snivosti, rozbujelé a rozkypělé dobrodružnosti bez pevné charakterisační kostry svalové, nervové, rozumové. To by byl asi ideový, thesovitý podklad tohoto románu: zhoubnost liberalistického pokrokářství — byl by, pravím — kdyby byl totiž hlouběji a přímo názorně chycen, demonstrován, vykládán — a ne pouze nejasně a mlžně suponován, jak tomu vskutku je v *Niobě naší doby*.

Po psychologické stránce vadí nám také ta oběžná úhrnnost, která ráda utíká se v abstraktnější motivace a leckdy vypomahá si přímo abnormální hypothesou (Minka podléhající sugesci inženýra a spiritisty *Varbergra*).

Přesto však přece je to kniha, která stojí za čtení. Mnohá analogie mezi počátky našich moderních proudů a starší fáze nordického života vnucuje se přímo čtenáři, který se zamyslí časem nad mnohou ránou bystře vedenou proti pustému liberalistickému šermu a frázovitému abstraktnímu theoretisování.

I po stránce formové stojí román Lieův za zmínku jistou, stručnou a bezpečnou dikcí, jakou chytá siluety a situace dosti subtilní a křehké. Jako doklad scéna, kde doktor Baarvig přistihuje Endrea, jenž právě stál před ním v celé nahotě duševní své bídy a mdloby, jak hraje Hamleta. Svěsiv koutky na ústech, jako by vyplvoval něco trpkého, zastavil se doktor a hleděl na to.

Seděli tam všichni pospolu, Kjel a Thekla jako diváci, Endre pak leže zpola na podlaze, šeptal něco s utajovanou vášní.

Trapná, krvavá ironie nad sebou samým zaznívala z jeho hlasu a mimiky. Ta malomocnost přes všecko vědění a chtění, ta vzdálená, pozorující, duchaplná zoufalost nad vlastní slabostí ochvívala jeho rty. Seděl nad vlastní propastí s němým, tichým, chvějným úsměvem, byla to malomocnost ve svatozáři duševního nadání. Hleděl v to, nevěda si pomoci.

V obličeji doktorově to zápasilo a trhalo.

Totě byl Endre sám, ve vlastní své nicotě atd. (Str. 136 a 137.)

K. Švanda ze Semčic: Bizarní povídky

Bizarní povídky, druhá publikace páně Švandova, sfoukne asi poslední stíny iluse, jež snad mohl míti někdo po prvé publikaci jeho, *Fantastických povídkách*, o p. Švandovi jako umělci, který chce seriosně pracovati. Uznávám, že přes všecku slabost, mdlobu a nedokonalost uměleckou první jeho sbírky daly se přece vidět v p. Švandovi náběhy k člověku, jenž chce něco říci, chce si stvořiti svůj zvláštní tón, který šel tehdy proti běžnému plochému proudu realistickému, představovanému lokálním genrem herrmannovským. Myslím, že poslední moment byl také příčinou, proč v *Lit. listech*, 1893, str. 173 a n. byla kniha p. Švandova přijata dosti benevolentně, ačkoliv právem bylo akcentováno, že vlastní umělecká práce, psychologická i stylová, p. Švandu teprve čeká.[1]

Po *Bizarních povídkách* vidíme, že bude čekat marně. Pan Švanda dovedl se jí velmi nonchalantně vyhnout. Ve dvanácti povídkách podle měsíců nadepsaných a různým světovým literátům, mrtvým i živým, věnovaných zahrál p. Švanda staré písně na starých strunách: hoffmannovské kombinace vtipu a rozumové bystrosti s nevysvětlitelnými úkazy tajemného, záhrobního, mystického a důsledně tedy děsivého a strašidelného. Pan Švanda jest epigon Hoffmannův. Jako Ernst Theodor Amadeus Hoffmann chce p. Švanda mísiti svět skutečnosti se světem báje, pohádky, mysteria, duchů. Jako on chce působiti dojmem kontrastu mezi prozaickou všedností a duchovou fantastičností. Jako on snaží se klidným, pozorovatelsky bystrým tónem vypravovati věci šíleně rozčilující. Ale u Hoffmanna není to pouhá nevysvětlitelná bizarnost, pouhý náhodný nápad. U něho stojí za tím vším hlubší pozadí: kus duševního titánství, nenávist šosáctva, pedantismu, pravidelnosti, střízlivosti, *romantismus duše*, jež se opíjela hašišem pohádkovitosti, aby mohla se přenést přes přehrady hmoty, *víra* a *světový názor* po výtce *poetický*. U něho jsou strašidla poetická, hrůza a děs formou poesie. Jsou satirické, jsou to karikatury prozaičnosti — a proto jsou tak lehké, graciosně poetické. A zde je to, co schází úplně panu Švandovi. *Není ani mentem básník*. Jeho suchá střízlivost a prozaická tupost až bijí do očí.

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 356—360].

Vidíte, že tento člověk je prostředně vtipná kombinační hlava, která si na několika podložených kamínciích vystaví na první pohled nepravděpodobnou stavbu, jejíž nepravděpodobností a nezvyklostí pak s velikou suffisancí paráduje. Není to v jádře nic než obratnost vtipkáře a anekdotisty.

Cítíte, že tomuto člověku není spisovatelství nic než sport. Žádná vnitřní nutnost jej k němu nepudí. Nemá vnitřních bolestných duševních krisí a záhad, jež si chce rozluštit a jež chce překonat v uměleckém díle. Po citovém napětí, duševním teple ani stopy. Je to jen sportsman. Chce uvádět v úžas ubohé naivní posluchačstvo. A proto něco hodně apartního, nějaký extra-artikl, něco, co by oslepovalo! Strašidelný genre, výborně! Člověk vypadá při něm velmi duchaplně a hluboce, když mluví s takovou nonchalantní ležérností o posmrtných záhadách, jako by s nimi každý den obědval. A což teprve, když si povolí občas všelijaké žerty s těmi ubohými duchy! Jak je to teprve geniální! Jaká duševní povýšenost! A jak moderní v době spiritismu, okultismu, materialisačních medií, theosofie . . . a čerti vědí, jak se to všechno duševní gigrláctví jmenuje.

Pro literárního psychologa velice zajímavé je, že vedle tohoto spiritisticko-mystického repertoiru, svátečního patrně, má pan Švanda i jiný, pro všední dny — repertoir toto genere od prvního odlišený: zcela banální a triviální pikantní zboží, nic jiné, než s jakým se potkáváte v t. zv. humoristických listech německých i našich. Svrchovaně charakteristické pro tohoto — soi-disant mystika! Zde nepoetičnost p. Švandova prozrazuje se tak tlustě, že musí ji cítit každý, i ten, komu ušla v číslech, kde p. Švanda *chtěl* být a *v potu tváře* se snažil být poetickým, ku př. v poslední povídce prosincové. Jak je to ubohé! Jaká falešná, nasládlá, z deseti literárních hrnců převařovaná *sentimentalita!* Jak to všecko skřípe falší, jak je to vodově pusté a nicotné. A jak je vám teprve, když si vzpomenete, že z téhož péra, z něhož nyní čtete tu afektovaně pustou a uměle vysoukanou hyperspiritualistickou historii lásky anděla k nevinné bělostné dívce, jež umírá po prvním plese, četli jste před hodinou — sto stránek předtím snad — zcela běžnou a hrubou frivolitu z mořských lázní!

Každému člověku, který má jen trochu básnické gracie, jen stín básnického vkusu, je do duše trapno a odporno při tomto spojení elementů tak disparátních v jeden povídkový cyklus. Ale p. Švandovi to patrně ani ve snu nenapadne a bude se asi velice divit, jak někdo může to shledat banálním a nevkusným. Pomyslí si: Můj hlupáčku, cožpak se nejmenuje kniha má *bizarní* povídky? A neřekl jsem v úvodě, že jsem tu bizarnost *úmyslně hledal?* Nevíš, co to je bizarní? Podivný, zvláštní, nevídaný, překvapující! Nevidíš, jaký básnický vtip, jaká hluboká idea v tom je, dostat pod jednu obálku tak protilehlé noty a tóny? Jak *bizarní* — ano — *bi-zar-ní* (chápeš, tupče, moderní parfum toho slova?) je to?

Ano, na to jsem zapomněl: p. Švanda chtěl a hledal bizarnost. Jaká velikolepá idea a jak se jí dá vyložit všecko — i největší nevědomost, i největší hloupost. Neboť není pochyby, i ta může být chtěná, i ta může být — bizarní ve smyslu p. Švandově.

Varuj se proto, „stohlavá kritiko", vytknout p. Švandovi, že nemá dikce, stylu, koloritu — ba že nemá ani správného jazyka jeho kniha. Že je samý nejhrubší germanismus, že je psána tou strašnou pražskou češtinou bez vůně, síly, přesnosti a plnosti — tou příšernou pražskou češtinou, jež se má k skutečné živé češtině lidové jako suché piliny k smolnému, lesnímu, vonnému dříví. Varuj se pověděti p. Švandovi, že dělá ve své knize vtipy, které se smějí páchat již jen v předměstských arenách. Varuj se říci mu, že nezná patrně správného jména Poeova, píše-li jej v dedikaci jedné povídky: Al. Edg. Poe (což znamená: Alois Edgar Poe — kdežto Poe slul křestným jménem Edgar a *Allan* je jméno *adoptivního* jeho otce).

Varuj se!

Má na tebe strašnou zbraň.

Odpoví ti prostě: Ale já to *chtěl!* To je vědomý vypočtený efekt, to všecko slouží — bizarnosti.

Marcel Prévost: Julinčiny vdavky

Jedna z těch bezbarvých, prázdných a pseudosensačních knih, jichž k nám v poslední době navezli celé fůry, a které dusí již lepší práce domácí.

Spisovatel sám není nic víc, než obratný chlapík, který nemá příliš skrupulosní svědomí a rád maluje frivolity — říká jim ovšem „malby soudobých mravů". Kopíruje trochu George Sandovou, trochu Maupassanta, trochu Bourgeta, trochu všecko, co běhá ulicí. Je trochu romaneskní, trochu analytický — a celkem nicotný. Před desíti lety dal se uvésti do francouzské literatury Dumasem synem jako vynálezce „románu romaneskního". Prohlašoval totiž, že nestačí suchá naturalistická střízlivost umění a že je třeba míti ohled i na city a fantasii. V románech jeho není však mnoho ani jedněch ani druhých. Jsou to vesměs romány „lásky" — dovoleno-li užít tohoto čistého a svatého slova na věci až hloupě nečisté — a p. Prévost provádí tu starý recept, ve Francii dávno vyzkoušený a osvědčený: maluje totiž v románech s velikou chutí a *per longum et latum* smyslnost a neřest, ale v předmluvách vykládá, že to píše jen pro výstrahu a z pudu mravnostního.

Přitom strojí velmi bystré případy z kasuistiky ethické a řeší je vtipem a dialektikou klerikální. Má tak tedy tento Prévost oba elementy, které jej dělají „moderním": frivolní a smyslné malby a přitom katolicismus — nevyhnutelný postulát v době dnešních módních aspirací náboženských. S těmato dvěma elementy udělal také kariéru, jakou jen může udělat povrchní a obratný chlapík. Je dnes autorem ženami nejvíce čteným, zvláštním jich miláčkem, světským zpovědníkem, k němuž se utíkají ve všech zmatcích svého soi-disant svědomí o radu. Je specialista feministický, doktor bolestí lásky, velmi dobře honorovaný svými klientkami.

Z tohoto autora dal tedy p. Vilímek přeložit do svých Moderních knih po „Polopannách" přítomnou bezvýznamnost. Myslím, že je to nejprázdnější práce Prévostova.

Adolf Heyduk: Nové cigánské melodie
J. V. Sládek: V zimním slunci

Knihy dvou starších básníků, kteří oba pokládáni jsou za mistry lyrické, každý jiného typu ovšem. O Heydukovi pověděl již Neruda, že nemá soupeře v Čechách v prosté, vroucí, spontánní písni. Přišla mi na mysl slova ta bezděky, než jsem rozříznul první list *Nových cigánských melodií*. Nepokládám Nerudu za neomylné oraculum — ani ne v otázkách ryze uměleckých — ale soudy jeho mají vždycky *kus* pravdy, i když nemají pravdu. A ten *kus* — to je silně cítěný akcent životnosti, teplé, spontánní plnosti a celosti — a ten kus cítil jsem, i když jsem četl novou sbírku Heydukovu — vlastně starou sbírku a dnes teprve publikovanou. Přes všecky námitky, které jsem činil, přes malou uměleckost, často baroknost a násilnost . . . přesto, že Heyduk někde zabřede do písku a jinde do exprese, která je cizí vřelé lidové spontánnosti, že někde podává falešný madrigalový tón a rokokovou rétoriku[1] — přes tyto vady, jež jsou celkem vady umění a stylu, cítíte ještě stále vřelou *spontánnost primitivismu, horkou vášnivost* a *prudkou elementárnost* . . . celý ten život teplé krve, celé to rozsvícené slunce, jež nám dnes tolik schází a po němž vzpíná se tolik srdcí utonulých v sentimentálně melancholických a spiritualistických mlhách. Zejména v prvním oddílu *Nových cigánských melodií*, jejž věnoval p. Heyduk intimnímu životu citovému, předem lásce v celé její nuancované škále, najdete tato čísla, která zpívají jako zapálené ohně a šlehají jako požáry rozvášněných zraků. Čtěte třeba číslo *Přišla ke mně za noci:*

---

1 - Jako doklad tohoto falešného madrigalového tónu srovnej třeba báseň na str. 23: *Vzdoruješ mi, prcháš letmým skokem* . . . zejména poslední sloku:

Tonu v kráse, v *říši bez prostoru*,
vábnáť je ta čarovnost tvých vzdorů,
rozkoší se duše moje *brodí (!)*,
vzlétám, cítím, že jsme bohorodí.

Tak si píší moderní sentimentálně exaltovaní milenci snad, tak komponovali milostné své elaboráty v XVIII. stol. abbéové svým pudrovaným markýzkám — ale lidové spontánnosti je celý ten galimatiáš slov a představ něčím zásadně cizím a nepochopitelným. — Jak jinak vystihl prudkou hybnost a sladké tempo živelnosti p. Heyduk v jiných číslech, na př. v čísle *Gajdy zvučí, víří, šumí* . . . (str. 20) a v tolika číslech jiných.

Přišla ke mně za noci,
v zahradě jsme stáli,
po dědinách kohouti
hlásně kokrhali,
na obloze svítila
nebes jasná světla,
ona jako slunce však
na srdci mi kvetla.

Kvetla vděkem ohnivým,
blažena a smavá,
vroucně šíj mi ovila,
úponka ta tmavá,
a když hlavu tiskla mi
k prsům v blahém chvění,
šeptala: „Ach, proč ta noc
na tři roky není."

Na tři roky málo jest,
neměl bych než hoře,
dřív, než bych tě zulíbal,
vzplanula by zoře;
kdybych se měl prolíbat
vnad tvých všemi vděky,
musila by trvat noc,
vílo má, tři věky. Str. 45. a 46.

Jaká píseň života, sladká a poctivá! Jak milá v té prostotě. Jako doušek čerstvé vody z lesního pramene působí tato píseň na umdlenou duši moderního čtenáře, který ztratil již namnoze čistý poměr k lidskému životu a jenž zejména o lásce čítá již jen veskrze buď falešné sentimentálně dekadentní perversity nebo psychologickou kliniku nebo hrubou rafinovanou frivolnost. Jaká čistota zdravá a vřelá, jaká sladká a vážná naivnost bez malicherné tendenčnosti a pointované šroubovanosti!

Ale myslím, že i druhý oddíl *Nových melodií cigánských* (od str. 63), který traduje sociální motivy cigánské, není v jádře daleký našemu modernímu stadiu individualistickému. *Anarchistický* duch visí vcelku nad touto knihou, s celým vzdorem, silou, melancholií, steskem, velikostí a slávou svou . . . pravda, neformovaný a nestylisovaný umělecky ideově . . . podaný pouze v naturálním stavu primitivních citových efektů.

Nezdá se mi vůbec, že by nová kniha Heydukova byla naprosto cizí a odlehlá posledním stadiím našeho rozvoje psychologického. Ne, „ten starý šosák", jenž byl

již vesměs uložen moderní kritikou mezi staré haraburdí, který (opravdu) přečasto bloudil, hlavně v epice, který často také v lyrice hřeší prázdnými mydlinkami a kudrlinkami . . . „ten starý šosák" měl a má přece jen kus srdce, které tak snadno nezestárne a které napojilo několik (ne mnoho) čísel *naivně horké a živelné lyriky, smyslné a teskné zároveň* . . . tu, která z něho zbude a která sebrána v *tenoučký, tenoučký* svazeček přejde, myslím, i na budoucí.

Sbírka p. Sládkova nepřinesla ani jeden nový tón. Všecko, co se zde podává, vyslovil p. Sládek již dříve typičtěji a umělečtěji. Ve všem cítit mdlobu, únavu, stínovou smytost. Tak zejména první cyklus *Zimního slunce*, meditativní sonety, jsou slabé, mdlé, rozředěné, srovnáme-li je třeba se sbírkou *Na prahu ráje*. Jsou to zcela běžné, kalné a zasmušilé meditace o smrti, ctnosti, životě atd., podané vesměs tím starobně chladným a čítankově běžným, neurčitě spiritualistickým tónem, hubené jako postní polévka a nemastně neslaně pointované. Zvláštní tvrdá, bojovně urputná nota, jež vyznačovala některé starší sbírky Sládkovy, ustoupila zde všude resignující kleslosti. Sem tam vyšlehne ještě, ale cítíte, že je to již jen póza vynucená dnešní literární situací, posice, do níž se nutí člověk, jemuž je všechen skutečně bojovný, plný, plodný a tísnivý obrat života dávno lhostejný.

Celkem cítíme z této knihy, jak cizí je v jádře Sládek svým *anglicko-moralisujícím a idylisujícím* tónem problémům přítomnosti, potřebám, tuchám a snům naší doby. Nikde žádný *svůj, výrazný akcent*, nikde žádná pevně hozená linie, nikde nová perspektiva. Všecko tak staré, mdlé a šedé, tak usínavé. A kde pohyb, křeč a napětí, tam falešné, pouze vnější, násilně groteskní a zase — bezobsažné. Míním tím cyklus *balad* — tak nelidských, násilných, křečkovitě falešných, že člověk ztěžka chápe, jak může takové antikvované absurdnosti *dnes* ještě psát člověk, o němž jste slýchali vždy mluvit jako o delikátním, intimně psychickém lyrikovi.

Al. a V. Mrštíkové: Bavlnkovy ženy a jiné povídky

Sbírka bratří Mrštíků obsahuje šest čísel, ne „povídek", jak se ohlašuje na titulním listě, nýbrž náladových obrazů a kreseb. O uměleckém charakteru svých autorů dává dobrý názor.

Jasně vidíme z knihy, co bylo již často konstatováno, že jejich vise světa je po výtce *malířská* nebo určitěji *barevná*. Jejich práce (mám v prvé řadě na mysli *Viléma*, ale platí to, jak ukazuje přítomná kniha, i o *Aloisovi*, jenž podléhá, zdá se mi, stále více umělecké methodě bratrově a opouští svou starší, jež byla více *kreslířská* nebo *ryjecká*, než malířská) jsou požáry barev, plápoly světla, tance jisker. Mrštíkové malují svět hmotný rozšířený, prozářený, vyzpívaný, opojený ve chvílích elementárních hnutí a dynamických výbuchů. Jsou to *básně hmoty*, a touto poesií hmoty jsou její barvy.

Mrštíkové oživují, personifikují, symbolisují mrtvý svět. Jim není krajina ku př. čím většině povídkářů: *kulisou děje*, nýbrž něčím prvořadým, žijícím pro sebe a o sobě, skoro dramatickou osobou. (Nejdále stojí v tomto směru *Santa Lucia*, kde Praha je osobou dramatu právě jako Jordan, jest jeho soupeřem a vrahem.) Není pochyby, že tato methoda, jež je v podstatě methoda Zolova, vládne-li jí silný básnický duch (a to je conditio sine qua non), má kouzlo zvláštní grandiosity a symbolické síly. Ona zachraňuje naturalismus před největším nepřítelem, jakého umění vůbec má: *před prozaičností, střízlivostí a suchostí*. Oblívá jej zvláštní silnou *poesií pantheistickou*, která má hluboké kořeny v lidské duši a které se neubrání ani nejstřízlivější patron.

Stejně je tomu u Mrštíků. Zvláštní hluboké, náboženské skoro kouzlo náladového prosvícení a prozáření leží nad těmito velmi běžnými a všedními jinak předměty. Zejména poslední číslo knihy *Stařenka* (str. 247 a n.) je plna té bílé světelné poesie, která tetelí se touto malbou jako vybledlé zlato z aureol kostelních světců.

Odtud také ten *zvláštní měkký harmonický tón citový*, v nějž je zladěna největší část těchto maleb. Každý detail všedního života, každý prach ve vzduchu a každá hruda na cestě oblity jsou tou zvláštní zjitřenou atmosférou duševní, která je pozvedá k nebi a posvěcuje ideově a citově. Není všedností v této knize, tak očištěna a provanuta [je] větrným ohněm té zvláštní poesie, již jsem nazval výše *poesií hmoty*,

poesií *kosmu*, pantheistickou poesií. Široká síla její, vesmírová duše její vane celou hmotou a prozařuje ji v tu oduševnělost, která mluví a zpívá.

Hůře má se to však s touto methodou tam, kde chce autor podat *duši lidskou*, určitá hnutí vibrací psychických, elementy *psychologické*. Tam je na závadu a překáží, jako v prvním směru prospívala. Psychologické partie žádají přesného vystižení, charakteristiky jedním slovem — ostrým, protínajícím jako jehla, přibodnutým, přišpendleným. Zde poeticko-deskriptivná kolísavost jen škodí, poněvadž je nepřesnou variací. Není to vidět tak v této knize, kde psychické stavy, jež jsou zde traktovány, jsou nejprimitivnější, jako ve větších pracích, které předvádějí figury složitější, mladé lidi současné kultury. Ty dopadnou obyčejně hrubě a neurčitě v charakteristice. Mají mnoho všeobecného, jsou spíše abstraktní typy mládí, bujného, vzpurného a bouřlivého, než individuálně odstíněné, v psychických nuancích, měkkých splynulých tónech vycítěné a vytušené charaktery. Procesy psychologické, jimiž procházejí, jsou velice mdlé, neodstíněné individuálně, všeobecné a hrubé. Tak v *Pohádce máje* láska Ríši a Helenky je traktována starým známým konvenčním aparátem, tou hrubou a běžnou psychologií starých idyl. A přece cit lásky prošel a prochází kulturní evolucí, je různý v různých dobách, dnes na příklad dalek té laškovné povrchnosti a hravé plochosti jako ve století rokoka. Nejlepší umělecké práce současné ukázaly nám, jak se cit ten prohloubil, zjemnil, rozbolavěl, kolik jiných idejí a citů do něho vteklo, jak se sloučil s nimi a zhořknul jimi. Ale u Mrštíka je to spíše *biologický* než *psychologický* proces.

Ovšem je pravda, že svět vnější, barevný a povrchový je těžko spojit se světem vnitřním a psychologickým. Bývá to již tak většinou (vyjma nejvzácnější a nejřidší výjimky), že komu jsou dány klíče od jednoho, bývají zavřeny brány druhého. Je tomu tak i v případě Mrštíkově, a nepokládal bych ani za zvláštní nutnost, aby se to zvláště vytýkalo, kdyby literární a kritický humbug netropil se slovem a pojmem psychologie švindl a neetiketoval tím sans gêne a gratis každého svého vyvolence.

H. Uden: Sestupem

Kniha p. Udenova je nezvratným důkazem, že napsat prostřední neb obstojný sonet ve vzdělaném jazyce není žádným zvláštním uměním a že na to stačí zcela normální, trochu sečtělý vzdělanec, který proto nemusí být ani mentem *básník*. U p. Udena jest mi alespoň poslední fakt nade všechnu pochybu jistý a bezpečný. Ovládá jakž takž básnickou frazeologii — ale odtud je k pravé poesii ještě na míle daleko. Sonety p. Udenovy jsou snad všecky opravdu sonety, t. j. zachovávají předepsaný tvar poetiky, rozdělení na strofy a sled rýmů — ale nejsou docela ještě *poesií* a nejméně již *poesií lyrickou*.

Je strašno pozorovat, jak pojem lyriky je dnes u nás nechápán, jak čisté básnické kouzlo, vůně nálady a rytmus citový a emoční nahražuje se řečnickými tirádami, reflektivným důvtipkováním, nabubřelými jalovostmi, které všecky sledují jen jeden účel: vycpat díry, pomoci přes vlastní problém lyrický, přes vlastní ryzí hudební citovou intonaci.

Naši lyrikové jsou všecko, co chcete . . . *jen proto, aby nemusili být lyriky*. Tato zdánlivě tak prostá úloha je nade všecko pomyšlení těžká v dnešní průmyslně důvtipné a rozumné době. A tak vidíme, že naši lyrikové jsou všecko: filosofy, kulturními historiky, politiky, satiriky, učenými a důstojnými, vznešenými nebo tajemnými, hlubokými nebo bojovnými . . . slovem všecko, všecičko, nač si pomyslíte . . . jen ne tím, čím mají být v první řadě: lehkými zpěvnými ptáky. V této průmyslové době, kdy všecko se dá napodobit, je nejvzácnější věc: čistý, stříbrný, pravý, hrudní, lyrický tón. Pravá lyrická duše, jak vyšla z božích rukou, tak nevědomá, sladká, bezúčelná, která zpívá, ne protože něco chce, že chce někoho ohromovat nebo poučovat nebo oslepovat . . . ale protože *musí*. Pravá lyrika bez tendence, bez pointovanosti, bez šroubované rétoriky... bez té vší machy, která se dostala do poesie per nefas . . . jako surogát a padělek, kde scházelo vlastní lyrické hudební jádro.

Sonet, jako všecky pevné schematické tvary, je zvláště nebezpečný pro ryzí lyriku. Jeho pravidelně se vracející rýmy *vedou* vlastně básníka, určují mu „myšlenky", pomáhají mu je hledat. A to je největší neštěstí, jež básníka může potkat. Nemusí mít žádné *náladové intonace*, nemusí mít ani a priori určitý tón — stačí

chytit nějaký nápad nebo quasinápad, parabolu, vtip, obrat — a vysoukat z něho rétorickou dialektikou ostatní verše. *Takto* vznikly patrně také všecky sonety p. Hruškovy. Cítíte to na té zkroucené dikci, na těch zoufalých oklikách, kterými je honěn a chytán rým, na té celé falešné, křivolaké, duté a pusté, prázdnými podivně kroucenými floskulemi vycpávané dikci. Jsou tu strofy, kterým stěží rozumíte, tak barokní, násilná a prázdná jest jejich stavba. A samé soi-disant „reflexe", samé mudrování, samé mudrosloví, samá pointa! To je charakteristické také: básník nemá v sobě nic, nemá vlastní *básnické* představivosti, necítí a nemyslí po básnicku — jinak dovedl by z ničeho nic — bez všeho pseudohlubokého a pseudodůvtipného balastu — vyzpívat tekuté, hřejivé a vonné nálady, pokojné vody nitra, zcelené obzory a rozpředená oblaka vnitřního nebe. Ale o tom všem nemá ponětí . . . to je něco, co se nedá naučit, na co není receptů. A proto: surogát, masku. A proto „reflexe". Proto jejich omáčku . . . k té stačí trochu mouky . . . a tu lze lacino koupit.

P. Hruška je ve své sbírce přímým epigonem p. *Vrchlického.* Jeho sonet je z rodu Vrchlického: pompósní, barokní, šroubovaný, zdánlivě přeplněný, de facto však planý a jalový, rozlámaný, bez jednotné intonace a nálady, bez idey opravdu *básnické.* Myslím, že to bude těžko vážit jednou před soudem šťastnějších dob, že Vrchlický zatemnil svou rétorickou pompósností pochopení vlastní ryzí lyrické náladovosti, že methoda jeho dovedla nás k epigonům à la p. Hruška. Jen jeho vlivem lze vyložiti, že lidé takoví se pokládají za básníky a jsou snad za ně skutečně pokládáni.

A jak dlouho to bude trvat, než dojdeme k očištěnému pochopení *poesie* . . . ničeho než *poesie!* Pravé lyriky, která je dechnutý sladký tón, která nechce nic než vyzpívat vnitřní tíseň hlubokého života, nic než hořet jako slunce, běžet jako voda, pěnit se jako krev.

Jak jsme dnes vzdáleni od toho pokojného sladkého *elementárního* umění! Jak je nám dnes zatemněno! Jak je padělají průmyslníci, a jak není lidí, kteří by rozuměli jeho podstatě a dovedli lišit pravdu od falsa!

Jan Rokyta: Když se připozdívá

Knížka vybledlých tónů, kalné, šedé melancholie, umělecky ničím nová, šerá, zastřená a ztlumená, ale nijak výrazně a jemně. Básník glosuje si různé smutné jevy života a dochází i k obecnějším meditacím o bídě a rozháranosti doby, která se potácí ve tmě, bez světla duchové jistoty. Cítíte, že je to dobrý, smutný, snad osudem stíhaný člověk, milá povaha asi bez pretensí a nároků, cítící hlouběji a hledající úlevy svým bolestem duchovým tím, že si je ve verších formuje.

Sujety p. Rokyty nejsou nijak nové, ale mohla by to být přece jímavá knížka, kdyby spisovatel byl pravý básník a umělec. Ale tím není. Neumí vésti štětec, neumí držeti linii, vyrýti obrys. Naprosto žádný dar exprese. Jemné churavé tyto sujety, kdyby měly něčím být básnicky, musily by být právě *tak jemně, churavě, útle a odlišeně traktovány.* Na tento vlastní básnický a umělecký problém však p. Rokyta vůbec nestačil. Jeho dikce, jeho styl jsou docela nevýrazné, jsou neprolínavé, hrubé, mdlé a nesensitivní. Verše bez nervů, monotonní, široké a prázdné. A tak vypadla celá kniha umělecky prostřední a nevýrazná. To, co básník cítil, nedovedl vyslovit. Cítíte stále: musí být za tím nějaký dobrý, citově jemný člověk — škoda, že jen tak slabého a mdlého básníka našel.

Dr F. X. Jiřík: Obraz

Dobrý přehled estetiky i techniky malířské v nejhrubších rysech. Estetice věnovány jsou dvě první kapitoly, nadepsané: *Rozvoj principů a pochod ideový* (str. 4—12) a *Kritika relativní a absolutní* (str. 13—19). Ostatní vykládají techniku malířskou a realisaci idejí, a to i po stránce historické a znalecké, takže kniha stává se příruční rukovětí i v těchto doktrinách a uměních.

Estetický podklad knihy je konsekventní subjektivismus, škoda, že nebyl však přesněji dovoděn, než se stalo. Tak zejména kapitola druhá: kritika relativní a absolutní trpí logickou neformulovaností. Neříkám tím, že obsahuje nepravdy, ne, naopak, ale to zde chybí, aby tyto pravdy byly správně motivovány a dovoděny, vědecky učleněny, a toho tu nenalézám. Nelíbí se mi zejména, že by tento subjektivismus měl vésti přímo k estetickému *mysticismu a agnosticismu*, jak chce p. Jiřík. Estetická kriteria, píše, nedají prý se formulovat, je prý jen „tajemství vkusu, jež každý zná, ale nikdo nevysvětlí" atd. To je jistě nesprávné, a kdyby tomu bylo tak, nebyla by možná ani ta estetika *empirická, psychologie estetická*, již i pan Jiřík připouští a uznává (str. 13).

Jinak však spisek je svědomitý, a čeho si opravdu vážíme, psán s moderní vnímavostí pro vlastní záhady estetické, t. j. pro psychologii tvorby umělecké. Zejména nástin směrů a hnutí v malířství *(idealism, romantism a realism; historism a kolorism; plenér a impresionism; mystika* a *symbolism)* je pěkně vypsán a utříděn ve svých motivech a složkách vzájemně se prostupujících.

František Sekanina: Za nocí chmurných i světlých
Karel Babánek: Vytržené listy

Mladý básník v glose k předmluvě nakladatelově oceňuje zcela správně tichý a drobný význam knížky. „Doznávám sám, píše, že verše přítomné jsou jen nízkými stoličkami k dosáhnutí něčeho, co ještě vysoko nade mnou ve vzduchu visí. Jsou zde práce starší, psané pod patrným dojmem básní Vrchlického, které mne vzrušily, a jsou zde i nejnovější ukázky, k nimž jsem dospěl časem." První cyklus *Stíny dalekých večerů* traktuje legendární a mythické motivy v širokých rétorických liniích v známých dekoracích. Ideový podklad skoro žádný, exprese nesvá, chladná, obřadná rétorika. Více tepla a vznícení jiskří se v druhém cyklu *Když plály půlnoční hvězdy*. Lyričtější intonace čistší, sem tam chytá básník již kus náladového akordu. Někde i trochu teplé malby. Pozoruhodný *Sonet melancholický* (str. 50) má svůj myšlenkový problém pěkně zformovaný a vystupňovaný (třeba starší technikou): je to problém *kvietistické mystické* morálky, týž, na němž jest stavěna, ač ji asi básník nezná, tragedie Otty Ludwiga „Makabejští". V třetím cyklu *Předtuše nádherného jitra* pokusy o intuitivní lyriku vnitřní, o perspektivaci a symbolisaci duševních stavů, dojmů, tuch, snů. Měkké, hebce nastlané, hudební *sfumato* je báseň *V zahradě věků* (str. 59). Sem tam vliv Verlaina, ale ze starší jeho periody, z *Poèmes Saturniens*. (Tak v sonetu *Evoluce* opakující se verš: Nuž, sbohem, stínů hro a květy pryskyřníků!). Celkem však schází tomuto poslednímu intuitivně symbolickému stylu p. Sekaninovu grandiosita a novost perspektiv. Měkké páry a vlnící se mlhy posud. Ale obzory, obzory! A řežavé prudké zornice, které propálí mlhu a rozdělí ji a rozhrnou jako opony! A styl, svůj, nový, z obrazů zhuštěných, z obrazů destilujících v jediném adjektivu dlouhé procesy reálných pozorování a dlouhých zkušeností.

K tomu všemu bude musit pracovat básník, bude-li chtít podat příště více, než slušnou, příjemnou, lehkou a hladkou knížku, jakou jsou „Noci chmurné a světlé".

Ztlumenější, tišší, sešeřelejší ještě je knížka p. Babánkova. Drobné básně vesměs úzké, někde ostře a leptaně skrojené a pak lepší ostatních. Pan Sekanina má širší dech, rozmanitější a prudší inspiraci; p. Babánek je malířštější zase, kreslí více a ryje ve verších kontury. Nejlepší zdá se mi cyklus druhý *Pastely a nálady*. Krajiny malovány s impresionistickou indiferentností, bez point a symbolických aplikací,

trochu šedě snad, ale většinou v sevřené, neafektované, tiché a smutné náladě. Zdá se mi někdy, že se básník spíná do tohoto těsného rámce, že se dobrovolně obmezuje do těchto úzkých dvorečků deseti až dvanáctiřádkových, a působí to příjemným dojmem uměleckého taktu. V poslední partii knihy nadepsané *Smutek duše* uniká však p. Babánek z úzkých mezi deskriptivného impresionismu hmotného světa, ze svých pastelů a zátiší a pokouší se, oč všichni mladí básníci dnešní: o intuitivní dušemalebný symbolismus. Cítí také, že v tomto směru někde musí ležet umělecká Amerika; tam někde, v té linii někde že jsou pohoří se zlatými doly. Ale tento cyklus líbí se mi z knížky p. Babánkovy nejméně. Ne, že je horší ostatních — naopak, myslím, že je tu snad i o něco umělecky výše než v předchozích — ale cítím nějak ostře ten nepoměr mezi úzkými a krátkými *prostředky* p. Babánkovými a dalekým, vysoko mezi hradby oblaků vztýčeným *cílem*. Symbolická poesie žádá básnických orlů, o tom mně není pochyby. Předpokládá to nesmírnou sílu formace umělecké oživovat abstraktní pomysly a představy psychologické nebo metafysické. Nestačí k tomu pouhý alegorický aparát. Není zajisté nic těžkého umístit do svých básní několik tuctů snadných symbolických metafor jako: lesy Zapomnění, zahrady nebo komnaty Duše, kraj Umdlení, vody Zoufalství, nebo vyslovovat složité duševní stavy nejasnými a zjednodušenými představami jako Neznámý nebo Vetřelec. To je pouhá dekorace, to jsou teprve pouhé kulisy a dost opelichané dnes již kulisy, mezi nimiž se má teprve hrát magické drama duchové, hluboký román sil a nálad metafysických, „divadlo serafinů", jak říkal Poe. Ale toho zde není. Tato symbolická poesie p. Babánkova je dosti chudá a střízlivá. Je to úskalí, jehož si dost, myslím, neuvědomuje veršující mladá generace. Symbolická poesie upadá, není-li řízena velikým básníkem, velmi snadno v schematičnost, šablonu a formalismus . . . velmi snadno, daleko snáze než naturalismus nebo realismus. Poněvadž ten předpokládá vždy jistá odpozorovaná fakta *života*, třeba vnějšího, kdežto symbolista pracuje jen stavy vnitra odvráceného od zevnějšího světa a zhnuseného jím. Proto žádá symbolismus neobyčejnou plnost a sytost vnitřního života, skutečné duševní hlubiny, nemá-li vypadnout pak na papíře mělce, suše a střízlivě nebo titěrně a šablonovitě.

Také velikou *přesnost*, *správnost*, *novost* a *grandiositu obrazovou* žádá, nemá-li působit banálně nebo směšně. Té nemá také posud všude p. Babánek. Píše na př. na str. 55 „jdu v *resignace kamna* zatopit" — to je obraz dost banální a pak nepřesný, nesprávný, nevkusný. To spojení dvou pojmů kontradikčních je falešné: resignace je přece duševní *chlad*, a všecky obrazy básnické mluví o studené, podzimkové atd. resignaci — nejde to dobře srovnat ji s žárem krbu. Chápu, co básník chtěl vyslovit, a rozumím mu, ale jde mi o to, že nenašel pro to formu, obraz, typ ryzí, krásný a objímavý. (Dost banální je také obraz posledních dvou řádků básně na str. 54.)

Jinak je však i v tomto oddíle několik čísel jemně zladěných, teskné a kalné melancholie, která ukazují, že p. Babánek právě jako p. Sekanina není bez talentu — ale že ho čeká teprve vlastní práce básnická a umělecká.

Nové svazky Sborníku světové poesie

1

Petrovič Njegoš: Horský věnec — Thomas Moore: Lalla Rookh — Arany János: Budova smrt — Sofokles: Elektra — Adam Asnyk: Kiejstut

Z pěti děl, jež jsem právě napsal v čelo svého referátu, bylo skutečnou potřebou naší literatuře pouze jedno: *Sofoklova* tragedie staré krvavé kultury. Ostatní všecky, myslím, vymykají se více méně plánu a cíli Sborníku světové poesie, jenž je tuším: přinášet díla rázu monumentálního a opravdu vysoce a ryze uměleckého, díla vysoké všelidské poesie, která mohou a mají mít vliv na *rozvoj a pokrok* domácí literatury a domácí poesie.

Neupírám jednotlivým partiím „Horského věnce" básnického žáru a síly, ale že by proto náležela celá práce světové poesii, se mi nijak nezdá. Již ta vzdálenost kultury činí nám jej těžko stravitelným, a pak v celku přece poesie, jak jí rozumíme my, přichází tu zkrátka. Dílo je důležitější pro ethnografii a psychologii lidu, než pro umění a poesii, a přejde, myslím, nepovšimnuto obecenstvem a literáty v zapomenutí, jako již tolik čísel této sbírky pořádané s opravdu akademickou fosilností a uzavřeností k moderním názorům a potřebám literárním.

Druhá práce, *Moorova Lalla Rookh*, nebyla také nijak diktována potřebou a moderním smyslem pro umění. Moore je básník třetího řádu, malý vcelku a dosti titěrný, a jeho orientální, dnes silně vybledlá freska ve své harmonické sice, ale přece jen abstraktní a konstruované stavbě je nám velice cizí. To, čím poutala vrstevníky, žárným koloritem a pohádkovým ovzduším, dnes po tolika silnějších pracích v tomto směru vybledlo a vyvětralo. Neříkám, že nenajde své čtenáře, ale bude je poutati spíše jako kuriosita historická než jako grandiosní pomník veliké věkověčné poesie. A nechápu, jaký je v tom smysl převádět nám podružná díla, když nám chybí díla prvního řádu jako v tomto případě všecky filosoficko meditativné a symbolické práce genia tak moderního, tak bolestně intuitivního, tak do budoucnosti přesáhajícího, jako je *P. B. Shelley* nebo největší plod přítele Moorova, *Byrona*, *Don Juan*.

„*Budova smrt*" má snad veliký význam pro maďarskou literaturu, nevím, ale tolik vím jistě, že dílem světové poesie není. Má sem tam silně kreslenou scénu, neupírám, ale co znamená tento ryze tradiční a akademický plod pro moderní *psychologickou* literaturu, pro dnešní *kulturu* literární, je mi hlubokým mysteriem. Vykládám si tento přehmat jen dětinskou pasí pro epiku, jejíž chorobný chov na

úkor ostatních genrů byl již v těchto listech několikrát právem jako umělecký nonsens stigmatisován.[1]

Zato překlad *Sofoklova* díla byl literární potřebou a skoro nutností. Začíná se stále horlivěji přetřásat otázka návratu k renesanci, otázka navázání na antiku, a my nemáme posud až na nejřidší výjimky překladů z těchto literatur, překladů *uměleckých a básnických*, které by s pochopením vystihovaly jich plastickou eurytmickou krásu, jich bílý mramorový slavně a velebně vržený tok linií. Máme jen filologická pensa profesorská, díla toporně uvrtaná nebásnickými řemeslníky filologie, pravé paskvily antické krásy a formové výraznosti. Velikou překážkou v umělecky cenném traktování antických děl byl předsudek *časoměrné rytmiky*, jazyku našemu podstatně cizí a neúměrné, která zaviňovala hlavně v složitých partiích lyrických nejbizarnější nestvůry a nejpotvornější trdlice a šibenice. S tímto předsudkem zlomil neobyčejně šťastně prof. Král: překládá antické typy metrické *přízvučně*, a krása, síla a lad uměleckého díla přichází teprve k platnosti. Jak silně, pevně, průhledně a sladce teče chitón Sofoklův v tomto překladě „*Elektry*"! Teprve nyní může člověk slušného vkusu čísti překlad Sofokla, aniž bude urážen nevkusnými násilnostmi a filologickými pitvornostmi, jakými se hemží analogická díla předchozí. A hlavní věc, již nejvíce cením: teprve nyní nalezne čtenář pravé stanovisko, na něž se musí stavět při posuzování a chutnání antické poesie: na stanovisko formálné harmonie, klidného, přirozeného, jasného výrazu formového. V těchto momentech je kouzlo antického ducha, to poznává teprve nyní jasně český čtenář.

Při tom všem nemohu se však ubránit poznámce: jak při vší harmonické dokonalosti a jednotnosti je přece dnes harmonie ta pro nás mrtvě klidná. Ano, antické sochy, krásné, úměrné, vyrovnané — ale při tom všem přece jen mrtvé, neživé tváře, mrtvé kamenné oči. Dnes jsme složitější, o tom není pochyby. Duše má více potřeb, více strun, je polyfonnější. Ten bolestný nádech touhy, to neskončené snění, ten poslední nervový záchvěv churavé Psychy, jejž pokládáme právě za nejvyšší umělecké posvěcení a nejbolestnější metafysickou fosforescenci moderní soudobé tvorby, chybí tomuto umění s dnešního hlediska našeho. Je to příliš rozumné, taková praktická střízlivost z toho vane chladným a odměřeným dechem. Nikde to záhadné a bolestné, to vytržené a extatické, to sensitivní a mystické, jemuž nás naučilo teprve křesťanství a středověk. Člověk teprve při dílech jako přítomné jasně cítí, co nám daly tyto kultury, jaké podstatné prvky a předpoklady moderního umění jsou jimi podmíněny. Teprve tváří v tvář této mrtvé kamenné harmonii, chladné, tuhé a těžké, ostře skrojené a tvrdě uzavřené cítí, jak náboženství bolesti, křesťanství, vniklo do naší krve, vypracovalo naši básnickou sensitivnost, zjemnilo a diferencovalo naši představivost, citovost i obrazivost. Cítíme nade vši pochybu, že antickému umění byla harmonie poměrně snadná, poněvadž elementy jeho nebyly tak četné, sporné, roztříštěné, jako jsou v našem dnešním umění a v naší dnešní kultuře. Cítíme také, že návrat k tomuto umění nemůže být trvalý, poněvadž umění toto nemůže obejmout dnes již tísnivý obsah plodného života našeho, poněvadž z něho by zůstaly vyloučeny a vyvřeny právě nejcharakterističtější znaky a známky naší doby, právě nejcennější a nejmilejší nám, jichž bychom s nejtěžším steskem mohli postrádat: ty, jež zahrnujeme tím parnatým slovem *moderní* a jež tvoří právě tu vůni ovzduší a doby, ten roztěkaný nepokoj její, to šílené a bolavé snění, to churavé vzepětí k posledním důsledkům... tu vlastní kvintesenci, to vlastní jitření toku a pohybu. Zde cítíme, že slovo „moderní" není frází, že lze je velmi dobře definovat jako protivu nebo pendant „antiky", že je jistý typ krásy antické a jiný, v mnohém mu protilehlý, typ krásy moderní. A poznáváme také, jak produševnělejší je moderní typ, jak vniternější a bolestnější... a to znamená křesťanštější. Ano, rozšířil se, ohromně rozšířil pojem krásy proti antice. Dnes objal mnoho, co zdálo se starým, že nelze s ním srovnati: cit spravedlnosti a duchovosti a symbolismu a sensitivné horečnosti a šílené zapálené touhy i bolavé, neúkojné, o všecky zaujaté a na všecko rozestřené evangelické horlivosti i evangelické lítosti. —

O *Asnykově „Kiejstutu"* dá se zato říci velmi málo. Je to práce ryze akademická, stará, velmi krvavá tragedie politická. Nevím, proč převáděti takové věci dnes, nerozumím tomu prostě. Těžiště Asnykovo je v lyrice a meditativné poesii, máme z nich dvě sbírky p. Frant. Kvapilem vybrané a přeložené — nač tedy tento překlad, jenž neukazuje nejsilnější stránku talentu p. Asnykova, jejž nijak nepodceňuju? Tento polský parnasista je milá a ušlechtilá hlava jinak. Vedle antických motivů pečlivě a jemně propracovaných, často s vášnivou až snahou po plastice traktovaných, má řadu meditací opravdu moderním, smírným a prohloubeným, obzíravým duchem pojatých. Nač nám tedy kalit příjemnou představu o něm?

Končím, jak jsem začal: zdá se mi, že Sborník světové poesie zabřídá, že není tím pro náš moderní *rozvoj* básnický, pro naše potřeby živého a bolavého pohybu, čím by býti mohl, čím by býti měl.

2.

Samuel Taylor Coleridge: Skládání o starém námořníku — Christabel — Kublaj Chán

Redakce Sborníku měla tentokráte po dlouhé době šťastnou ruku. Coleridge je zajímavá, spíš bizarní ovšem, než veliká hlava básnická, ale konečně po dlouhé době suchoparu nota zajímavá, nota dráždivá, která může zajímat moderní duši básnickou. Jak p. překladatel v závěrečné skizze dobře charakterisuje, je Angličan Coleridge[1] *básník visionář*, a já bych ještě spíš řekl: *básník halucinát*. Málo je bás-

1 - [Viz na př. zde str. 258—267].

1 - Vyslov: Kholridž

nických prací Coleridgeových (1772—1834), ale všechny vyzařují přímo opiovou mlhou a opiovým snem, jasnovidným pro něho, tíže však dostupným někdy čtenáři. Zdá se mi stále, že poesie Coleridgeova nese charakter života svého autora, že je opiovou poesií, jako sám Coleridge žil jednu dobu opiový život. Pan překladatel ve svém článku závěrečném ukazuje na podobu mezi Coleridgem a malířem-básníkem *Williamem Blakem*. Mně zdá se být dost vnější. Blake je právě *apokcalyptik*, visionářství je toto genere jiné než Coleridgeovo. Coleridge je *halucinát* ve vlastním psychologickém smyslu slova.

Básní jen pod vlivem halucinace a tu chytá stavy a dojmy výjimečné, bizarně krásné a potměšile hrůzné. Vidí jiným zrakem, než obyčejný normální člověk, poměry jinak spletité a utvářené, nálady logiky jiné a jiného příčinného nexu mezi osobami a poměry. Ale halucinace netrvá dlouho, a odtud krátký dech skladeb Coleridgeových a fragmentárnost většiny jich. Ale odtud i zvláštní požadavek, jejž tato poesie činí na čtenáře: žádá, aby se přenesl při čtení do podobné situace, v jaké byl autor, když tvořil. Jinak působí na něho suše a podivínsky tyto básně čtvrté dimense. Přiznávám se, že jsem otevřel někdy Coleridge a nepůsobil na mne vůbec. Jindy za změněné situace psychologické byl účin opravdu mocný a vzrušivý. Jak to vyložit? Zdá se mi, že Coleridge je básník *po výtce subjektivní*, že nevládne těmi objektivnými prostředky, jež čtenáře zastaví, poručí mu ticho a pozornost a přinutí jej sledovat se zatajeným dechem a vytřeštěným zrakem autora do spirál a závinů jeho infernální říše. Ta sugestivná plnost umělecká, kterou vládnou *Poe* nebo i prózou *Quincey* a z Francouzů *Baudelaire*, mu schází. Je sám příliš absorbován ve svých visích, sám jimi příliš halucinován, aby mohl plně a s chladným výpočtem halucinovat jiné.

Nejjednotnější a nejsilnější je náladová síla Coleridgeova v proslulém *Skládání o starém námořníku*. To všecko teče jedním magnetickým tokem hrůzy a zděšení a má celou logiku vidění ve snu, tu zvláštní osudovou logiku příkrou, pánovitou, neodvolatelnou jako zakletí. Jen v některých lyrických číslech, z nichž bohužel p. překladatel nic nepodal, v některých parnatých oblačných číslech působí ještě Coleridge takovouto jednotnou intonací. Hůře je již v obou fragmentech *Christabel* a *Kublaj Chán*. V „Christabel" zvláště místo visionářství často se podává jen romaneskní aparát baladický. *Kublaj Chán* deskriptivnou svojí melodičností připomíná již některé vise vzdušných a duhových měst a staveb Poeových a Quinceyových.

Celkem jsme za překlad Coleridga Sborníku světové poesie i p. Sládkovi vděčni. Srovnával jsem český převod s anglickým originálem a mohu říci, že je — vzhledem k nesmírným obtížím, jaké právě takovéto náladově-visionářské plody poskytují v míře, o níž laik nemá ani zdání — zdařilý, šťastný a poctivý. I to zvláštní *archaistické kouzlo*, které leží na tomto básníku, dovedl p. Sládek šťastně vystihnout analogickým zabarvením svého slovníku a své frazeologie.

Coleridge má pro literaturu dnešní, kdy znova otázky poesie visionářské jsou rozbírány a přetřásány, i když v naší literatuře řada mladých talentů volí tyto horské stezky, význam a zájem, jemuž bude snad rozuměno. Nepokládám jej za velikého, účelného a jasnovidného genia vise a symbolu, naopak spíše za pasivnou oběť halucinační inspirace: — ale právě po této stránce veliké důležitosti pro psychologii tvorby básnické může studium jeho díla a methody tvůrčí mnoho vyjasnit v těchto velmi spletitých otázkách o sugestivnosti a náladovosti díla a poměru autorovy nálady k náladě, již chce vzbuditi v čtoucím.

3

Ludvík Uhland: Romance a balady — William Shakespeare: Julius Caesar — Marie Konopnická: Výbor poesie

Z těchto tří sbírek Sborníku světové poesie, jež leží přede mnou, mohli jsme zcela dobře postrádati první, Uhlandových „Romancí a balad". Ukázali jsme již v těchto listech, jak málo respektuje podnik České Akademie potřeby *živého* rozvoje naší literatury, jak mnoho uveřejňuje mrtvé práce, jak nejeden autor a nejedno dílo je zastoupeno patrně jen proto, že nějaká persona grata náhodou měla ve stolku několik překladů třeba ze studentských let. Uhland rozmnožuje jen balast Sborníku. Říkám docela otevřeně, že za překlad nestál, že se moderní básník a čtenář z něho nemůže skoro ničemu naučit, že je to pouhý dokument pro literárního bibliografa a historika. Uhland není básník světový, o tom nedělají si ani Němci ilusí. Uhland je malý, skromný i skrovný talent, jenž vyniknul sem tam nad normál a prostřednost jen dobrým vkusem, pečlivě pěstěným a školovaným. Byl to spíše učený a pěstovaný veršovec, spíše drobný genrista a kombinátor ve verši než básník elementární a hloubavý, stržený do víru záhad a muk života, jenž cítí hluboce život a dovede o něm z vlastního názoru zpívat nové a grandiosní vise. To přiznávají dnes literární historikové němečtí docela otevřeně. Na př. *Scherer*, jenž píše: „Protivou ke Kernerovi scházelo jeho příteli Uhlandovi všecko básnické kouzlo osobnosti. Byl nemluvný a upejpavý. Málo žitého, zdá se, vteklo do jeho poesie. Ale bezpečným vkusem a přísnou prací, jež neodpočine, pokud nejsou splněny všecky požadavky vkusu, vyniká nad Kernera . . ." atd. (Geschichte der deutschen Litteratur, sedmé vydání, 653.) Básně jeho, až na malé výjimky, nemohou moderního člověka poutat. To jsou většinou jen kulisy, jen malované dekorace pro normální scény nebo anekdoticky pointované příhody. Napsal některé kusy výborně chyceného historického nebo národního koloritu, pravda, ale to všecko nedělá ještě velikého básníka. Uměl jako znamenitý literární historik (na tomto poli stojí výš než v poesii) vmyslit se v náladu, spád i tenor sujetu a po případě typickou, úměrnou formou jej reprodukovat. Ale stále cítíte tu kombinační práci rozumu a ty vzorky podložených školských genrů, ten střízlivý uzoučký rámeček přesnosti a zaokrouhlenosti, všecko to piplavé a malicherné a mdlobné, jež na nás dnes působí dojmem pusté povída-

vosti. Ku všemu tomu přistupuje ještě, že český výběr není dost kritický. Nepodává nejlepší věci jednak a jednak podává mnoho i Uhlanda horšího, inferiorního, toho Uhlanda, jenž „oddával se jednu dobu, jak praví Scherer, změkčilé, banální, odříkavé romantice, v níž vystupovali král a královna s červenými plášti a zlatou korunou, dceruška královská a hezký ovčák, harfeník, mnich a jeptiška." Tohoto inferiornějšího Uhlanda je v „Romancích a baladách" až dost. Ale to je již ta báječná organisace překladová u nás. Máme Akademii, máme Sborník světové poesie, jejž rediguje přední náš básník a k tomu profesor moderních literatur, celá léta se z němčiny nepřekládalo, nyní se začne — Uhlandem. Jako by neměli Němci veliké, silné figury básnické, z nichž u nás není známa ani věta, a z nichž bychom se mohli mnoho učit, kritikové i básníci. Z grandiosních, opravdu světových (poněvadž tu jde o konflikty sporných světů a kultur) dramat Hebblových nemáme přeloženu čárku — zato Uhlanda a Lingga ano.

Překlad *Shakespearova Caesara* má smysl a účel. Dřívější překlady jsou zastaralé, jazyk jich přirozeně kornatý a toporný často, a tak stává se pak Shakespeare, veliký umělec řeči, pravé renesanční syté a kypící řeči, legendou, o níž není názoru. Dobrými překlady vysvitne, že Shakespeare není v barokních krouceninách a nestvůrných concettech celý, že je to jen vedlejší a náhodná část jeho genia slovesného, že pravidlem je jazyk plavý, pružný, sonorní a slavný jako jek vítězné fanfáry. A pak dovedeme snad i my příliš nervoví a příliš utonulí v parnatostech řeči ocenit tento idiom stejně pružný jako svalnatý a učit se z něho mnohému.

Paní *Marie Konopnická* je milý a jímavý profil, s nímž rádi se seznamujeme. Přední soudobá básnířka polská není, jak z přítomného svazku patrno, veliký absolutní heros umělecký, ale objímavá a obzíravá hlava, myslící a přemítavá, zaujatá bolestmi a nesrovnalostmi své země i naší doby, ušlechtilá, hledající, nelekající se reality a jejích hrůz, ale také neztrnulá na ní, jdoucí dále k ideovému a ethickému jejímu jádru. Je z té generace, která přišla po exaltacích romantismu a opustila jeho utopie, vrátila se k životu a s bolestí — byl tak strašný — učila se ho přijímat a tak překonávat. Je to idealismus ethický nebo humanistický realismus, což vychází na jedno. A stojí jistě tyto figury výš i jako individua a charaktery, než mnohý titán, jeho genialita je jen nehoráznost a jehož síla je jen ve slovech a theatrálním kostymu.

Václav Kosmák: Nové obrázky z kukátka

Literární podobizna moravského kukátkáře je dnes, myslím, dosti určitě a jasně již nakreslena a také definitivně, poněvadž dílo jeho, velice prosté a otevřené, nechová v sobě problémů a záhad, které by snad mohly jinak osvětlit a rozvinout budoucí doby a dáti tak podnět k revisi jeho literárního profilu.

Dlouho byl pan Kosmák neznám v české *literatuře* v užším smyslu slova — byl pokládán než za literáta spíše za *lidového pedagoga a mravokárce*, který vedle kazatelny užívá také občas literární formy tištěného příběhu nebo povídky ku propagaci svých náboženských a mravoučných snah.

Teprve před nějakými osmi až deseti roky byl p. Kosmák objeven i pro českou literaturu, ano postaven v ní hned na velice důstojné a čestné místo. Bylo to v době, kdy v české povídce a českém románě trvala nejhorší vláda šablonovitého lžiidealismu a bezkrevního a bezmasého sentimentalismu — a jen touto situací vysvětluje se také, myslím, vysoký kurs, jejž dostaly u některých kritiků práce p. Kosmákovy. Bylo to docela přirozené: Kosmák potřeboval ke své pedagogické úloze *názorné příklady*, na nichž by mohl demonstrovati svá pravidla moudrosti životní a rozumné životosprávy — a poněvadž lid, jemuž tyto příklady a výklady byly určeny, má neobyčejný smysl pro vnější pravdivost, pravděpodobnost a možnost všedního střízlivého života svého, musil autor, neměl-li a limine býti zavržen, malovati tato vnější ústředí svých povídek a příběhů výstražných sytě, zdravě, v plném slunci, názorně a opravdu hmatavě, bez idealistického pozlátka, bez nestvůrných kombinací dějových, bez každého přebarvení. A to Kosmák opravdu velmi dobře dovedl. Žil patrně mnoho mezi lidem, znal jeho potřeby a dovedl se mu výborně přizpůsobit. Ve svých pracích chytil, myslím (a na to kladu důraz), zvláště šťastně ten způsob *fabulace*, jakého si lid žádá. Neboť příběhy Kosmákovy nejsou ničím méně než literárním realismem v přesném smyslu moderní poetiky. Důsledný realismus je vždycky více méně umění pro umění, netendenční, nejvýše ještě kontemplativně filosofický. Ale právě tomuto realismu a vůbec všemu umění a vší poesii je p. Kosmák jak možno nejvzdálenější.

Nepodává nám svět v objektivné jeho *plnosti a syté plastice*, nepodává svět jako malbu, nýbrž *přistřihuje* z něho a *kombinuje* děje neobyčejně jednoduché, průhledné

a chudé, *tendenčně preparované*, jak jich potřebuje k jasné a názorné demonstraci svých mravních naučení. *Fabuluje* stejně jako každý romantik, jenže *směr a účel* této fabulace je u něho jiný než u romantika. Tento chtěl z prvků reálného světa sestrojit velikolepý ohňostroj, závratný a chaotický vodopád dojmů, barev a citů — lidový moralista naopak sestříhá všecko a oklestí všecko, stromy pralesů přesadí do štěpnice, dá k nim kolíky, naváže je na ně, rozsadí symetricky, ořeže zcela decentně, jak se sluší na pořádnou křesťanskou štěpnici života. *Fabulace* p. Kosmákova má do sebe to, že je provedena vkusem lidu, že mu vyhovuje: ten tón uhodil p. Kosmák velmi dobře. Je to ta *střízlivá a rozšafná* fabulace, ta fabulace, jež nesmí se oddálit od *vnější* pravděpodobnosti a věrné malby *vnějších* momentů životních, jež je však smí podávat jen v *nejhrubších rysech*, bez detailované popisnosti, která lidu nade všecko je protivná, poněvadž zbytečně opakuje mu, co on, jak si myslí, výborně zná, a tak jej nudí.

Z toho všeho je patrno, že práce p. Kosmákovy přes všechny své přednosti ve vedlejších vztazích a podružných poměrech uměleckých vymykají se přece *pojmově* umění samým základním a ústředním ponětím svým. Nemají opravdu umělecký vztah ke světu, nejsou výronem básnického názoru na svět. Nevadí mi tendence — zajisté ani poesie ani umění i nejvyšší a právě ono jí není prosto — ale *způsob* a *směr* a *jakost* této tendence. Dílo básnické a umělecké dává nám povznesení věčnosti, hlubokou ideovou a ethickou perspektivu, pohled do základních osnov vší tkaně jevové — práce p. Kosmákovy jsou řízeny k cílům daleko nepatrnějším a vlastně často velmi titěrným. Jeho morálka je opravdu až neobyčejně *praktická* a *střízlivá*, nestará se o věčné pravdy a zákony, ale zato skoro výlučně o blaho *časné*. Učí vlastně nejčastěji: buď povážlivý, střízlivý, rozumný, nenadýmej se, nepouštěj se do věci, jíž nerozumíš, vyhýbej se novotářství, varuj se všeho nevyzkoušeného, přidržuj se staré tradice, zděděných řádů, rozumné majority. Zdá se mi stále, že více než skutečné *moudrosti* učí jen *chytrosti* a *střízlivosti*. Nic nevšímá si věčných záhad — stále jen k zemi a k nejužším jejím mezím je upřena. A překvapuje mne to, čím více o tom přemýšlím, tím více u kněze katolického náboženství, jehož ethika přece nemá docela nic *utilitaristního*, které celé je rozletlé do království, jež není z tohoto světa.

Přistupuje k tomu velmi často ještě *satira* hrubá a neobyčejně drastická, která se posmívá často s nenávistným akcentem — zase prvek, který, zdá se mi, je dalek náboženskému rázu a rozložení ducha vůbec a křesťanského specielně.

Opakuju, že náboženské a křesťanské ethiky není v pracích p. Kosmákových mnoho. Jsou to knihy *životosprávy* spíše než ethiky, a to životosprávy utilitaristní, střízlivé, opatrnické a materialisticky skoro obmezené a vypočtené chladným umem a zkumem.

Starý český povídkář lidový *Pravda* je snad užší než pan Kosmák, nemá tak široké palety, ale je, zdá se mi, jemnější, ušlechtilejší, má více noblesy duševní a citové.

Frant. B. Švejda: Rozstříklé barvy

Kniha ryze epigonská, a to bez všeho talentu epigonská. Pan autor slil si svou jinak velice chatrnou, úzkou a přes všecko dělané geniálnictví chudou paletu z barev p. Neumannových a p. Karáskových. Z prvního má svůj despekt ke společnosti — Societě — jak papouškuje po svém vzoru; z druhého některé noty smyslné a rozkladně pathologické. Svého nic. Žádný akord vlastní, žádná intonace. Ale i imitace je velice toporná, chudá a kostrbatá. Pan Švejda chytil několik polofrází a poloobrazů a ohání se jimi při každé sebe nevhodnější příležitosti. Tak četl nebo slyšel slovo *grisetka*, četl je snad v Murgerovi, zalíbilo se mu, má takový exotický zvuk, zní tak moderně nakadeřeně a tož holá! — prošpikoval svou knížku samými grisetkami — a neví přitom, co slovo znamená. Milenku svou oslovuje v čísle „Despotko sladká" takto:

Znaven přívalem polibků,
polibků *budoucí matky??!!*
zápasím s tebou, *grisetko* sladká,
vábivý demone mé zjitřené touhy.
— — — — — — — — — — —

Není pochyby, básník neví, co to grisetka je. Neví, že grisetka byla bytost specielně pařížská, květina pařížského skleníku, dívka, jež žila ve volném manželství celá léta s jedním studentem-milencem nebo umělcem-milencem, pokud byl takový pták svobodný, pokud neudělal svůj doktorát a nezapadl do provincie nebo neudělal kariéru v Paříži a nestal se tu buržoou a pořádným oficielním manželem. Neruda má přece o tom velmi graciesní feuilletony. Ale dnes není již ani v Paříži griset a nebylo jich nikdy mimo Paříž a dokonce již jich není v Praze. Tato poetická kasta pak nežije dokonce již, jak domnívá se p. Švejda

„v zeleném brlohu,
kde koupíš za trochu kovu
znavené tělo *grisetky* svůdné,
svůdné víc nahosti kouzlem."

Ne, grisetka milovala z lásky a neprodávala se za „trochu kovu...". Takovými směšnostmi jen jen se hemží kniha p. Švejdova. Jsou tu věci, při nichž nevíte, máte-li se smát nebo odvracet hnusem. Největší nesmysly a protimluvy říká básník jedním dechem.

A horké slzy vytryskly z očí ti zoufalých
rosíce tvoje *cudná*, rozbouřená ňadra,
jichž *netknul se ještě* zženštilý hřích —
jen rty mé (aha!) žhavé líbaly teplé jich prsy
a zarudlé jejich pupence atd. atd.

V druhé a třetí řádce mluví se o cudných ňadrech neposkvrněných atd. — a ve čtvrté hned nato — jedním dechem, v jednom kontextu — taková impotentní smyslnost!

Žertovné jsou také somatologické vědomosti p. autora. Tak v básni Nemoc

„Zkažená *krev* podivně syčí
v rozchvělých *nervech* — — —"

Jak si představuje p. autor nervy? Což to jsou nějaké roury v továrně?

A při tom při všem ani stopy po talentu opravdu básnickém, jemuž by se daly — kdyby tu byl — odpustit všecky tyto nesmysly a všecky tyto absurdnosti. Nic, než několik nachytaných frází, komicky nepochopených a pěle měle rozházených knihou a slátaných v čísla, která nemají s poesií nic společného leda typografickou úpravu, rozdělení na verše. Ale pojetím svým: hudbou, rytmem, expresí, stylem nejsou to verše, ba ani ne próza — nic — bláto.

Knížka páně Švejdova vyšla jako první číslo nové knihovny, knihovny Odmítnutých. Jsou-li všecky verše Odmítnutých takové jako tyto, pak stalo se jim úplně po právu, když jim byly odevšad ukázány dvéře. Mladé hnutí stálo mnoho práce, mnoho síly, mnoho talentu, mnoho útisku: — je přirozeno a správno, nedává-li se a nechce-li se dát kompromitovat kdekterým školáčkem a nedoukem, který by mu chtěl prokazovat velice pochybnou čest, že by také vstoupil do jeho řad.

H. Uden: San Remo

Promluvil jsem nedávno na těchto místech[1] o první sbírce sonetů p. Udenových *Sestupem*. O této druhé musil bych opakovat všecko, co jsem řekl o prvé. Že jsou diletanti ctižádostiví, chápu, a že proti literárnímu slavomamu nevyrostlo ještě koření, také: — ale že se najde na takové věci venkoncem chatrné a prostřední nakladatel, když celá řada dobrých knih musí se vydat nákladem soukromým: — toho nechápu.

1 - [Viz zde str. 499—500].

Adolf Heyduk: Ptačí motivy — Sekerník

Nové knihy lyriky p. Heydukovy stojí pod Novými cigánskými melodiemi, o tom nemůže být pochyby nikomu, kdo správně oceňuje jeho talent. Pověděl jsem nedávno v těchto listech,[1] v čem vidím charakteristikon jeho. A pověděl jsem také, jak často proti němu pan autor hřeší, jak důvtipkovaností, rétorickou hledaností, zvláštní barokní šroubovaností a pointovaným vykořisťováním látky à tout prix, jak vším tím štěrkem zasypává tenký, ale čistý pramen své pravé lyrické, melodicky plynné a průhledné inspirace.

Takový hřích je také z větší části přítomná kniha. Je to většinou Heyduk horšího zrna, Heyduk popisný, vtipný, chcete-li, vynalézavý, vypilovaný . . . ale bohužel, málo Heyduka lyrika, lyrika názorného a hybného, zpěvného, čistého, tekutého a zceleného přitom jako voda v potoce a slunce na nebi. Básníkova základní myšlenka byla již málo šťastná, málo v jádře *básnická*. Vezměte si jen obsah a čtěte názvy básní. Samé skoro vlastní jméno, samý přírodopisný název. Dělá to dojem, jako by si vzal p. Heyduk důkladnou nějakou monografii o našich ptácích a složil přísahu, že na každou species tam popsanou vyrobí jedno poema. A kniha je skutečně také mnoho popisná a málo zpěvná, jiskrná vlastními básnickými prvky, prvky a tóny *právě* a *pojmově* lyrickými. Básník popisuje, vykládá, řeční, domlouvá, napomíná, žertuje . . . všecko . . . všecko . . . jen málo pravé lyrické noty, toho zpěvného roztavení a rozlití duše, které je, jak každý, kdo poesii psychologicky studoval, nevývratně ví, to nejvzácnější koření, jež nelze nahradit žádnými jinými sebe vtipněji a hladčeji zrýmovanými . . . *nápady* a *výklady*.

K tomu přistupuje ještě jeden moment, jenž nám knihu p. Heydukovu odcizuje a činí méně záživnou. Je to zvláštní snaha Heydukova, vysoukávat z přírody právě *motivy* . . . vyhledat na každém ptáku něco, nač by se dala zapříst pointa, vtip, hra slovní nebo pojmová . . . z čeho by se dal vysoukat nějaký *alegorický* nebo *satirický* nebo *elegický efekt*. To není pravá, ryzí, lyrická inspirace. Ta si nevede takto. To je práce vtipu a kombinace, a té se právě lyrika, pravá hrudní lyrika vyhýbá. Čekal jsem knihu *lyriky přírodní*, pravé, v sebe zapomenuté, ve své hutné

1 - [Viz zde str. 494—496].

plnosti utonulé lyriky přírodní, jak nám některá její čísla Heyduk již dříve, před lety, podal. A místo toho samá *analogie s člověkem, se společností, národem* atd. Příroda není tu nic, v čem člověk utone . . . naopak, pro básníka je, zdá se, jen proto, aby mu připomínala něco jiného než sebe. Není mu ničím pro sebe, ničím, co stačí vyplnit duši člověka, s čím lze splynout v nejdůvěrnější a nejhlubší prolnutí, v tajemnou kosmickou jednotu, pantheistní lázeň, jak ji znali právě největší a nejryzejší lyrikové.

Zdá se mi, že tendence motivová odvrací Heyduka v této knize od pochopení přírody veliké, tajemné, neobsáhlé, od jednoty její a utonutí lidské duše v jejím ohromném, věčném příbuzenství lásky a ducha, života i smrti. Tím, že hledá všude samou alegorickou a morální tendenci a pointu, ztrácí, myslím si, se zřetele názor na přírodu jednotnou, hlubokou a temnou, na poměr její v člověku, vedle člověka, za člověka. Pan Heyduk v Ptačích motivech hledá na jevech přírodních ne jich přirozenou, dojmovou, bezprostřední sílu, krásu, ráz . . . nedívá se na ně jako na jevy krásné o sobě a dostačující sobě krásou svou . . . nýbrž jako na skryté symboly, alegorie, *narážky na člověka*. Příroda je v této knize málo sama o sobě, je tu spíše nositelkou důvtipných point a moralistních vztahů. *Člověk, stále člověk*. Příroda ho napodobí, mluví k němu, napomíná ho a člověk obráceně zase přírodu. Nějaký *anthropocentrismus* čiší z tohoto stanoviska a zaviňuje tak již základním ponětím, že nám, kteří jsme toto hlediště překonali a jimž připomíná příliš způsob středověkého nazírání na přírodu, kniha Heydukova zní cize a (zde to není frází) nemoderně.

Tím neříkám, že v knize není několik plných a v čisté hlatě lyrické vyhráněných čísel. Jsou tam, ale dusí je jiná, spíše rétorická než básnická. Snad je i mezi těmito řada kusů vtipně myšlených, dobře rozvržených, jasně komponovaných, upřímně míněných — nepochybuju o tom. Ale to vlastní, ta esence heydukovská, ten plný prsní tón lyrický, to, co dělá lyriku lyrikou, základná, stříbrná intonace náladová, to, čím dýchají trávy, voní lesy, běží oblaka a svírá se srdce — toho je tu málo,

O *Sekerníku* nelze mnoho říci. Je to povídka úzkého rámce, svěže vypravovaná. bez zvláštní novosti a hloubky v charakteristice figur, ale pečlivě studovaného ústředí a místního koloritu. Nemá zvláštního významu v dílech Heydukových, myslím, ale nečte se nepříjemně.

Josef Marek: Přítěž

Práce venkoncem šablonovitá, neindividuálná, neživotná. Staré thema starým nepřirozeně uhlazeným a střízlivě povídavým způsobem řešené. Náprava mladé paničky, která rozmary a romaneskními fantasiemi ztrpčuje život počestnému nějakému továrníku a městskému radnímu, má své dobrodružné choutky (jimž říká eufemisticky sny), je již na půl cestě k nevěře s baronským Donem Juanem, ale zarazí ještě před prahem, obrátí se naráz, ocení svého výtečného charakterního tlustokožce, ozdraví úplně ze světáckých aventur a začíná snít o věrných rodinných a usedlých citech.

Anna: Ale jsem uzdravena. Jsem vyléčena ze svého sebepřeceňování. Chtěla jsem být zvláštní, vynikající a poznala jsem, jak jsem malou vedle tebe, a vidím, že největší slávou, největším štěstím bude pro mne, přimknu-li se blíže k tobě. Ó vrať mi svou lásku. —

Muž překvapený tím trochu začíná cosi ještě filosofovat, i on že je již jiný, že není již a nebude ten bezmocný a povolný slaboch své ženy, na místo horečky mládí nastoupí teď „tichý klidný život v úplném společenství, šťastný domov, vzájemná úcta" atd. atd., ale končí všecko dobře perspektivou na šťastnou domácnost. —

Práce p. Markova je velice planá, ne jeho, vyčtená z knih, z prostředních šablonovitých novel a her. Všecko je otisk z kolikáté ruky, nikde dech života, síla charakterů, jadrnost řečí, svěží novost cítění a nazírání. Přitom jazyk docela nepružný, nešťavnatý, strašná salonní čeština bez barvy a vůně, jalové řečnění a novinářská frázovitost.

Přítěží stojí pan Marek na špatné cestě. Bude-li chtíti jít dál a je-li v něm jiskra talentu — z přítomné práce nelze o tom rozhodovat — bude s ní musit nejprve sejít a začít od základů studiem života i opravdu jadrného a vonného nového umění a písemnictví.

Josef Jan Svátek: Kytice paprsků

Kniha pro slečinky z lepších rodin, titěrné, malicherné a v jádře banální elegance a delikátnosti. Jsou mezi námi lidé — a pisatel těchto řádků je také z nich — kteří myslí, že nemáme společnosti, té pravé společnosti jako vrstvy prstě pro výkvět nejvzácnějších individuí, té atmosféry duševního taktu, tradice a kultury, která činí život institucí a uměleckým dílem, která učí „krásně žít" a jest i individualistům a anarchistům vzácnou věcí, řekl bych, podmínkou a pojmovým předpokladem, východiskem jich rozběhu a překonávání. Ale pan Svátek je patrně mínění opáčného. Myslí, že máme společnost hodnou umělců, hodnou *služby* a *posluhovačství umělcova.* To je všecko věcí sebevědomí a pýchy, a spokojuje-li se takovou komornickou funkcí p. Svátek — bon, je to jeho věc. Talentu jeho nám líto není, poněvadž z první knihy jsme ho vůbec nepoznali, ani nejslabší jeho záchvěv.

Prolhané, neživotné, nějak falešně delikátní, ušlechtilé a pseudoidealistické je všecko v těch drobných črtách, které chtěly být snad básněmi v próze, ale jimž k tomu schází pravé básnické křídlo. Chtělo to být všecko sensitivní a zůstalo to jen deklamační, chtělo to být nuancované a zůstalo kožené, chtělo to být velmi diskretní a zůstalo jen banálně ulízané a prkenně soustruhované. Autor četl trochu moderní práce, ale nechytil z nich nic víc, než trochu dandysmu, který ostatně v jeho knížce klesá na pouhé salonní panáčkování. Je to hladké, hladké jako mýdlem natřené, ale ani stopy po individualitě, charakteru, pravém vášnivém slově, výkřiku, který jde z prsou a duše. Vášeň, hřích, život, smrt — ta těžká slova vyskytují se také v knížce p. Svátkově, ale jsou to jen slova. Autor nic svého, procítěného o tom neumí [říci]. Je to také jen salonní stafáž v jeho knize. Zbývají slova, banálně pustá a hladká slova, pěna, pěna jejich. Takový zoufalý dech pustoty — uhlazené, salonní a nevědomé pustoty vnitřní — mne ovanul z té knihy jako dávno z ničeho. Cukrová voda, sladkomřivý, mdlobný sorbet, který se podává v pausách při domácích soirées dansantes.

Jen jednoho je mi líto při tom. Těch mladých dívčích duší, jimž se dostane tato kniha do ruky a které snad na chvíli promítnou si ji do reálného světa a budou věřit v ten pozlátkový papírový život. Které nepoznají, že tato poesie je docela tuctový

lak, kterým se může natřít nejstarší a nejčervotočivější dřevo, každá vnitřní prázdnota a dutost. Které nepoznají, že to, co je zde zakryto poetickým závojem mlžné ideality, je ve skutečnosti próza, surovost, egoismus a smyslnost. Jak se vytřeští pak ta ubohá, důvěřivá, v ilusivných parách utonulá a uspaná očka!

Básnické spisy Karla Havlíčka

Havlíček byl nám donedávna zabílená freska. V politice přemalovali ho radikálové po svém, ověsili strakatinou frází — jeho, člověka ryze moderního, racionalistu, věřícího v rozvoj volný a zákonný; nedávno teprve podal nám věrný portrét jeho mistrovskými odstíny odlišený prof. Masaryk. A dnes teprve leží před námi první pokus o kritické vydání jeho sebraných veršů — až dosud byly nespolehlivě a pokaženě vydány jednotlivé zlomky jeho básnického díla. A úžas je dnes obecný. Dobře bylo řečeno, že žasneme i my moderní, kteří jsme vždycky tušili v Havlíčkovi veliký a originelní charakter básnický, jednoho z nejživotnějších a nejopravdovějších našich duchů.

Pan Quis vykonal přítomnou publikací poctivý kus práce. První *kritické* vydání Havlíčkovo! To je vzácný pták v české literatuře, kde přes všecku jalovou a pouze slovní pietu k našim heroům duševním nevíme, co to je správně, věrně, úplně a důstojně vydaný mrtvý básník nebo spisovatel. To, co podává Kobrova „Národní knihovna", je přečasto paskvil kritického vydání. Nikdo z našich tak zvaných literárních historiků a essayistů („Národní knihovnu" vedl, tuším, Zákrejs) neviděl, zdá se, nikdy kritického vydání francouzského, anglického nebo německého klasika a nemá ponětí, že celá řada takovýchto prací je nutný předpoklad historiografie literární, nevyhnutelný její materiál. Neví se, kolik píle a schopnosti žádá vydavatelská činnost, neví se, jaká zodpovědnost je s ní spojena. Jinak nemůže člověk pochopiti bezmeznou lehkomyslnost, s jakou máme vydánu, po případě nevydánu celou řadu našich nejlepších duší. Nikde ani stopy po kritické činnosti vydavatelské: po filologické kritice textu, zjištění, roztřídění a datování variantů a textu definitivního, vysvětlivkách a poznámkách bibliografických, historických a místních, motivech literárních a tendencích, úvodech literárně historických a životopisných. Jiní národové mají řadu podniků literárních, které otiskují staré památky do poslední vignety a poslední knihtiskařské zvláštnosti, pořizují vydání pro bibliofily a starožitnické labužníky — u nás nemáme uspokojeny nejprimitivnější, nejoprávněnější a nejneodbytnější potřeby v tomto směru.

Souborné vydání p. Quisovo ukazuje nám teprve Havlíčka jako poetu v hlavních rysech a ustaluje jeho profil. Ačkoliv není asi úplné ještě a bude doplňováno patrně

novými nálezy (p. Quis počítá alespoň jedenapadesáte ztracených epigramů), nezmění se již jimi asi náš soud o jeho básnické hlavě. Máme o jednoho velkého básníka více. Krásná, ostře a směle leptaná hlava, volně a vzdorně do vzduchu hozená — takový stojí dnes před námi Havlíček básník. Pan Quis dobře ho charakterisuje v hlavních liniích na str. LXXX a LXXXI jako básníka horké, vřelé, útočné pravdy. „On jest básník vnitřní pravdy, jest první náš básník *realista*. On vymyká se úplně z rámce doby vlastenecké, ba on kritikami svými potírá směr tento a stojí pracemi svými nikoliv jen na konci doby této, ale přímo již na počátku doby nové, již zahajuje. Ne nadarmo pobyl Havlíček v Rusku, ne nadarmo přilnul tam nejvíce ku Gogolovi. Havlíček první přinesl realismus do české literatury. „Poesie musí být pravda", napsal ve své kritice Kapperových „Českých listů" a jeho básně jsou živým důkazem, že to proň nebylo pouhé heslo, které tu vyřkl. Snad to je také jedna z příčin, že mu tak dlouho nebylo rozuměno a jeho význam jako básníka zůstával nepochopen." Správně klade ho také p. Quis za předchůdce *Nerudova* a vytýká vnitřní psychologické podobnosti. Myslím, že stojí specielně jako prostředkovatel a střední člen mezi *Čelakovským* a *Nerudou* a že je psychologickým typem češství v nejužším smyslu slova, duch prudký, útočný a jarý, nepřítel sentimentality a subtilnosti, slunný a konkretní, realista naivní bezprostřednosti a spontánnosti ducha, který byl zvyklý skákati rovně a přímo na předměty a zmocňovati se jich naráz.

Pan vydavatel vyslovuje na poslední stránce úvodu přání, aby co nejdříve vydány byly souborně všecky Havlíčkovy beletristické práce prózou, kritické články a listy. Myslím, že nelze dost naléhavě na tom stát, aby se přání toto realisovalo, a zvláště nyní, kdy monografií Masarykovou a přítomnou publikací stane se Havlíček brzy asi vychovatelem a učitelem dneška i zítřka.

Poznámky vydavatelovy

Třetí svazek *Kritických projevů* F. X. Šaldy shrnuje jeho kritickou a polemickou žeň z let 1896 a 1897, žeň překvapivou nejen rozsahem a bohatstvím pojednávaných themat, ale zároveň i vyzrálou co do osobitosti, vzácně jednotnou co do zásad, s nimiž přistupuje ke svým kritickým úkolům a statečnou co do důslednosti, s níž je domýšlí.

Převážnou část svých prací z této doby uložil Šalda do Literárních listů, kde kdysi začínal a kam se vrátil po své roztržce s Rozhledy[1]; zejména zde soustavně referuje o dramatickém dění. Vedle toho však píše několik studií, a právě z nejzávažnějších, pro Naši dobu a v Čase vede své polemiky, do nichž byl proti své vůli zapleten po rozpadu Moderny. Právě jména těchto časopisů jsou nejpříznačnějším vnějším projevem toho, jak a kam se s neobyčejnou důsledností přesunulo významové těžisko jeho kritické práce.

Bylo správně rozpoznáno[2], že ústřední bod jeho projevů z let 1894 a 1895 je dialektické řešení vztahu individua a kolektivu. Nyní se tento vztah konkretisuje na otázku poměru individua a národa, přesněji básníka a národa, to jest jinými slovy na problém národního umění. V jakém smyslu jej řeší, to ukazují jednak jeho kladné soudy především o Nerudovi, pak i o Havlíčkovi a Macharovi, jednak jeho odmítání prací Krásnohorské, Šimáčkových a Raisových.

Zvlášť příznačný je tu případ Macharův: vysoké hodnocení nejen jeho historické poesie, ale i politického pamfletu ukazuje, že Šalda nechápe národ jako nadčasové abstraktum, nýbrž že se zamýšlí nad konkretní společenskou situací v něm, že se ptá po funkci umění vzhledem k této společenské situaci, ba že tuto společenskou funkčnost přímo požaduje. Dokazuje to zvlášť názorně jeho vystoupení na volební schůzi ve prospěch dělnického kandidáta. Není pochyb o tom, že se tu projevil důsledek jeho názorového příklonu k Masarykovi.

Ale i tam, kde zmíněný požadavek nebyl vysloven takto vyhroceně, není těžké jej objevit v obecnějším postulátu, který je pro Šaldu neodmyslitelný, kdykoli přistupuje k rozboru a hodnocení a který mu jediný umožňuje, aby se bezpečně orientoval v složité literární situaci: totiž v požadavku životnosti díla. Jím měří Vrchlického a dospívá k prudkému odsudku jeho současné tvorby, protože v ní vidí ztělesněn eklekticismus a názorové pohodlí starší generace. On mu umožní poznat společensky negativní ráz dekadence; on je důvodem jeho nechuti k zplanělému naturalismu a on jej také vede k boji proti romantismu všech odstínů. A tento aspekt také vysvětlí jeho stanovisko v polemikách o pojetí kritiky, v nichž Šalda odhalí požadovanou toleranci jako pláštík, pod nímž se tají nedostatek názorové poctivosti a zásadovosti, nedostatek pathosu, který je právě znakem boje o životní funkci umění i kritiky.

---

1 - O jejich důvodech viz *Vodičkův* doslov ke Kritickým projevům 2, str. 365 a n.
2 - Tamtéž.

Nemá však tento požadavek význam pouhého, byť i spolehlivého kriteria a polemické zbraně; umožňuje Šaldovi mnohem víc: aby totiž spolu s S. K. Neumannem vytyčil i positivní ideál nové renesance v umění. Rozumí tím tvorbu ideovou, kladnou, typickou, takovou, která život povznáší a stupňuje. Tato idea představuje nejvlastnější základnu, z níž vždycky nějak vyrůstají všecky projevy tohoto období, znamená jeho vyvrcholení a největší zisk. Historicky vzato se jí pak Šalda staví co do pokrokovosti na jedno z nejpřednějších míst v tehdejším našem kulturním životě.

Vydání tohoto svazku Kritických projevů se řídí zásadami, podle nichž byly zpracovány oba první svazky. S velkým prospěchem mohl vydavatel využít okolnosti, že podstatná část Šaldových projevů z let 1896—1897 byla později otištěna, třeba se změnami, v *Juveniliích a Mladých zápasech*. Podle tohoto přetisku totiž mohl být v řadě případů interpolován text, zkomolený v časopiseckých otiscích. (Všecky tyto případy i ostatní zásahy jsou označeny hranatými závorkami, případně přesně popsány v komentáři.) Dále pomohlo hodnocení, jež Šalda sám provedl tím, že některé projevy vybral pro oba knižní soubory, k vnitřnímu rozvržení svazku: na rozdíl od uspořádání v Pistoriově bibliografii byly totiž některé stati právě podle svého významu přesunuty do oddílu polemik, glos a menších referátů.

Při práci o komentáři, který následuje, pomohli vydavateli radou, upozorněním nebo zapůjčením vzácného materiálu: přítel K. Janský, p. Jiří Karásek, † nár. umělec Jar. Kvapil, p. Otakar Nebuška a zejména prof. dr Felix Vodička. Všem patří srdečný a upřímný dík.

1896

Str. 13. — *Emil Hennequin.* Otištěno jako úvodní studie (str. VII—XVI) k Šaldovu překladu Hennequinovy knihy *Studie vědecké kritiky. Spisovatelé ve Francii zdomácnělí*, jež vyšla v Praze 1896 jako I. sv. Kritické knihovny, vydávané a pořádané Josefem Pelclem, nakladatelem a redaktorem Rozhledů. Před Šaldovou studií jsou tři (nečíslované) strany soupisu errat a překladatelských nedopatření. Vztahují se právě k první polovině knihy, kde byl Šalda nucen k překladatelským koncesím. (Srov. zde str. 23.) Soupis pořídil na přímou Pelclovu objednávku *J. Karásek*. (Srov. o tom údaj u *K. Sezimy*, Z mého života III, 1946, str. 216, ověřený dotazem vydavatelovým u J. Karáska.) Stalo se tak po Šaldově rozchodu s Pelclem (srov. zde str. 157 a n.) a tím se vysvětluje provokativní umístění soupisu hned za titulním listem. Všech úvodních XVI stran i s titulem, datovaným stejně jako studie r. 1896, bylo vysazeno až po dotištění překladu, který vycházel v sešitech od r. 1895, kdy už je registrován v kritických rubrikách dobových časopisů.

Str. 24. — *Nové knihy kritické.* Literární listy XVII, str. 80—81, č. 5 (16. 1.), 95—97, č. 6 (1. 2.) a 111—113, č. 7 (16. 2.). Referát je neukončený; poslední pokračování je opatřeno pozn.: Příště dále, ale ani tento ani další ročníky Lit. listů už dokončení nepřinesly. — V referátě silně kolísá transkripce křestních jmen francouzských autorů, jež Šalda počešťoval do nezvyklé podoby. Protože tuto praxi velmi brzy opustil, převedl je vydavatel v tomto případě zpět do jejich původního znění; opřel se při tom o příklad Šaldy, který si vedl obdobně při úpravě prací z této doby pro Juvenilie.

Str. 38. — *Julius Zeyer: Tři legendy o krucifixu.* Vyšlo v Literárních listech XVII, str. 83—86, č. 5 (16. 1.); 101—103, č. 6 (1. 2.); 116—117, č. 7 (16. 2.) a 133—135, č. 8 (1. 3.) s bližšími bibliogr. údaji: (Inultus. — El Cristo de la Luz. — Samko Pták.) Kabinetní knih. čís. 80. Nakladatel: F. Šimáček. V Praze 1895, str. 135. — *Mladé zápasy* str. 189—208 přinesly znění „*poněkud zkrácené a retušované*"; změny, které postihují věcnou stránku, jsou zde jenom tyto: Na str. 43 odstaveček, začínající na ř. 17, zní v MZ takto: *Celá tato část, zorný úhel, z něhož je tato situace pojata, je nesmírně blízký mystikům křesťanským i Dostojevskému; po filosofické, theologické stránce mohla by být majetek Dostojevského;* na str. 53 k odstavci, končícímu na ř. 4 slovy „duši přirozeně měkkou a ženskou" připojena pod čarou poznámka: *Mohla by se mi namítnout „Karolinská epopeje" a jiné Zeyerovy parafráze staré poesie epické — ale zde nejsou ty bohatýrské karaktery jeho tvorbou ve vlastním smyslu; jsou aspoň po své struktuře duševní převzaty ze starých epických předloh;* na str. 55, ř. 34 z charakteristiky Zeyerovy vypuštěno: *nedostatečný.* — Šaldou v pozn. na str. 48 citované vydání *textu Němcové* je do té míry nepřesné, že je vydavatel raději nahradil textem ze souboru jejího díla, jejž uspořádal Mil. Novotný, a to ze sv. IX (Slov. pohádky a pověsti I, 1929).

Str. 59. — *Alexander Dumas syn.* Naše doba III, str. 398—408, č. 5 (20. 2.). Knižně v *Juveniliích* str. 200—211 s drobnými retušemi, které nejdou nikde nad vylepšení slovosledu, terminologické zpřesnění a ovšem přiblížení změněné pravopisné normě. Podle otisku v *Juv.* přesunuta zde na správné místo pozn. na str. 67.

Str. 71. — *Jaroslav Kvapil: Bludička.* V Literárních listech XVII, str. 305—309, č. 18 a 19 (16. 8.). Bibliogr. údaj za titulem: Drama o čtyřech dějstvích. Nakladatel: F. Topič. V Praze 1896. Stran 136. — Knižně otištěno v *Mladých zápasech* str. 209—218 „*poněkud zkrácené*". Věcně tu nezměněno nic, retuše jsou nečetné a vesměs jenom stylistického rázu.

Str. 82. — *Jaroslav Hilbert: Vina.* Literární listy XVII, str. 305—309, č. 18 a 19 (16. 8.). Za titulem (v němž autor ještě uveden jako: Jaro H.) bližší údaj: Drama o třech dějstvích (1895). Nakladatel: Bursík a Kohout. V Praze 1896. Stran 98. — V *Mladých zápasech* str. 219—226 „*otištěno s malými retušemi*", které až na malé výjimky postihují jenom stylovou stránku. Věcné změny jsou tyto: Na str. 82, ř. 7 zdola místo: „k Murgerovi nebo Heinovi" stojí: „*půl k Murgerovi, půl k Mussetovi*"; na str. 83, ř. 4—6 škrtnut passus, podtrhující beztendenčnost dramatu a na str. 85, ř. 14 zdola vypuštěna zmínka o analogii Hilbertovy Míny k Sudermannově Magdě. — Na str. 88, ř. 1 zdola pův.: smrt Mínina . . . nutné a přirozené, upravuji na: . . . nutná a přirozená. — Proti Šaldovu pojetí kritického bodu ve výstavbě Hilbertova dramatu se polemicky ozval *jv* (= Jindřich Vodák) v témž ročníku Lit. listů, str. 367—376 a 405—406. Nezdá se mu správným Šaldův názor, že by figura Uhlířova znamenala trhlinu v dramatě, ani prý není v jejím objevení té náhodnosti, jak se domnívá Šalda. Za Hilbertovu chybu naopak Vodák pokládá to, že Mínino vyznání úmyslně a uměle odkládá a že tento odklad nadto ještě špatně motivuje; tím prý Mínu psychologicky rozbil. Když se konečně vyzná, jsou její řeči jenom deklamační tirády a její sebevražda působí jako „dělaný coup de théâtre".

Str. 90. — *Jaroslav Vrchlický: Písně poutníka.* Otištěno v Literárních listech XVII, str. 348—354, č. 21 (16. 9.) s bližšími údaji o recensované knize: Básně (1895).

Souborného vydání básnických spisů Jaroslava Vrchlického sv. I. Tiskem a nákladem J. Otto. V Praze 1896. Str. 167. — Str. 94, ř. 3 zdola: *Masarykovy studie:* vedle speciálních studií, věnovaných jednotlivým dílům Vrchlického (nejznámější z nich je rozbor Exulanta), naráží tu Šalda hlavně na Masarykovu stať *Několik myšlenek o literárním eklekticismu*, Naše doba II, 1895, str. 316 a n. — Str. 105, ř. 11 zdola: *najednou:* upravuji analogicky podle ř. 7 zdola z pův.: *ne jednou.* — Studie o Písních poutníka je první ze Šaldových kritik, podepsaných pseudonymem *B. Ptáčník.* Ačkoli Lit. listy, hlavně v recensích *L. Čecha*, nebyly k Vrchlickému nijak shovívavé, přece jenom Šaldův ostrý postoj vzbudil pozornost a reakci. S jeho kritikou se zastřeně a v širší souvislosti vyrovnal *J. Hilbert* feuilletonem v 1. čísle I. roč. Volných směrů (1897) — o něm zde srov. dále str. 532 a n. — a hned potom tamtéž str. 62 *V. Dyk* sonetem, věnovaným *Panu Jaroslavu Vrchlickému. Při čtení kritiky p. B. Ptáčníka „Písní poutníka“.* Jeho pointa je tato:

A cizinec-li kolem dvorů kráčí:
jednomu teskno, zoufale, až k pláči,
druhý se chechtá, drze, divoce!

Nicméně se Dyk zcela neztotožňoval s ukvapeným a temperamentním výpadem Hilbertovým, jak svědčí připomínka redakce, která na Dykovo přání konstatuje, že zaslal báseň dřív, než vyšlo číslo VS s Hilbertovým feuilletonem.

Str. 107. — *Moderní poesie historická.* Studie vyšla ve dvou zpracováních: námi tak označená *Verse I* v Čase X, 1896, str. 756—760, č. 48 (28. 11.) s podtitulem, jejž jsme zachovali, a *Verse II* v Literárních listech XVIII, str. 68—77, č. 4 (18.12.) s bližšími údaji o recensované knize: Básně. Nakladatel: F. Šimáček. [Kabinetní knihovna, sv. LXXXIX.] Stran 114. — Versi z Času Šalda pojal do *Juvenilií*, str. 212—221. Je to přesný přetisk, jenom s nepatrným počtem retuší gramatického a pravopisného rázu. — Šaldou posuzovaná sbírka už nikdy poté nevyšla znovu v této podobě. Podstatnou část jejích čísel — z největší části právě ta, na nichž Šalda založil svůj rozbor — přejal Machar do Golgaty, která shrnula jeho lyriku let 1895—1901. — Str. 115, ř. 10 zdola: *Macharova pitva dekadence:* srov. referát o Magdaleně v Čase VIII, 1894, str. 690 a n. a 706 a n.; str. 115, ř. 6 zdola: *podstatné znaky verše Macharova:* srov. kritiku Macharových knih Magdalena a Zde by měly kvést růže v Lit. listech XVI, 1895, str. 103 a n., 118 a n. a hlavně její zakončení str. 135 a n.; jejím autorem byl *A*[rnošt Procházk]*a*, který svým kladným hodnocením Machara zaujal stanovisko podstatně jiné, než jaké bylo dotud v Lit. listech pravidlem.

Str. 132. — *Jaroslav Vrchlický: Poslední sonety samotáře.* Literární listy XVIII, str. 7—10, č. 1 (1. 11.) a 32—34, č. 2 (20. 11.) s bližším údajem: (1890-95). Nakladatel J. Otto. Praha 1896. Stran 177. Sign.: *B. Ptáčník.* — V *Mladých zápasech* str. 246—258 otištěn *„text retušovaný a rozšířený“.* Stylistické retuše zasahují tentokrát místy dost hluboko; dodatky záleží nejčastěji v tom, že Šalda dokládá své soudy přesnějšími odkazy a citáty. Věcné změny jsou tyto: Na str. 133, ř. 7 uvádějí MZ místo sonetu Rückertova sonet *Platenův*; tamtéž ř. 12 z charakteristiky sonetu Vrchlického vypuštěno: *bezcharakterní*; na str. 134, ř. 14 konec odstavce, v němž škrtnuto *tuším*, doplňují MZ takto: — *americký poeta nazval tak několik svých básní napsaných po sedmdesátce, zvlášť hořce pesimistických*; na str. 135, ř. 6 zdola passus o Vrchlického koketerii s antikou doplňují MZ: *Jako pravý diletant. Jako pravý syn Renanův*; na str. 136, ř. 1 ke Goethovi přidružen *Chateaubriand a Chénier*; tamtéž ř. 13 zdola zmínka o Verlainově sonetu rozšířena o citaci prvního verše: *Je suis l'empire à la fin de la décadence . . .*; na str. 136, ř. 1 zdola — str. 137, ř. 1: passus: „Tannhäuser . . . thema“ doplněn: *které inspirovalo Heina k jeho nesmrtelné básni zhnusení*; na str. 137, ř. 7 zmínka o Flaubertovi zpřesněna: *jak ji ztělesnil v takové „Salammbô“ nebo v „Pokušení svatého Antonína“*; tamtéž ř. 15 MZ vypouštějí *velkohubou dikci*; na str. 141, ř. 3 zdola *bravuru* dosazuji podle MZ místo pův. *satiru.* — Str. 142, ř. 2—3: *Vrchlický a Sládek:* o Vrchlického parodiích jako součásti boje o novou poesii viz výklad *Vodičkův* v Kritických projevech 1, str. 484 a n. Sládek zasáhl do boje tím, že v Lumíru XXI, 1893, str. 203 a n. otiskl předlohy Vrchlického parodií, básně Karáskovy, a doprovodil je komentářem, kde prohlašuje, že „otravuje se tím celý náš mladý svět, z literatury přichází jed do života a nedivme se pak, že objevuje se tolik rozkladu, jakého druhdy nebývalo“. Závěrem slibuje, že bude proti symbolistům bojovat ve jménu mladé zdravé pracující generace, ohrožené plevelem. — Str. 143, ř. 1: *Váňův epigram* je z pamfletistické sbírky Mé krákory 1893, str. 22. (Def. vydání Kokrhy a krákory. Napsal Abrahám Kobliha, řád. člen Akademie běd, čumění a ovesnosti, 1909.) O Váňovi srov. Kritické projevy 1, str. 267—270.

Str. 144. — *M. A. Šimáček: Chamradina.* Literární listy XVIII, str. 10—15, č. 1 (1. 11.). Titul knihy, ještě s pseudonymem autorovým, uveden takto: Martin Havel: Ze zápisků phil. stud. Filipa Kořínka. Pohledy do rodin. III. Chamradina. Kabinetní knihovny sv. LXXXII. V Praze 1895. Nakladatel: F. Šimáček. Str. 231. — V *Mladých zápasech* otištěn str. 227—238 *„text zkrácený a retušovaný“.* Věcně nezměněno nic, jenom na str. 152, ř. 5 konec odstavce doplněn: *který hovoří i dnes řečí velmi výmluvnou tomu, kdo se umí nad ním zamyslit.*

Str. 156. — *Zasláno Času.* Tímto Záslanem začíná souvislá řada Šaldových zásahů do polemické kampaně, k níž vnějším podnětem byla *Třebického Kronika* (nadále citovaná jako Pollice verso) v Rozhledech V, 1896, str. 409—410. Autor tu vyšel z konstatování, že se náš celý veřejný život podobá gladiátorským zápasům a že se vyvinulo revolverství, které nejde za oprávněnou volnou kritikou, ale za úmyslným utrháním a rozeštváváním. Jeví se to jak v politice, tak i v literární kritice. K nápravě je třeba víc lásky k věci a z ní se pak vyvine osobní shovívavost. Může se to sice zdát fádní postní exhortou, ale Třebický přesto volá: Caritas. A uzavírá: „Nepovažujeme za bůhví jak záslužný čin, když ve svých časopisech roztáhneme na půl ročníku literárních polemik . . . Za ty své minulé, všechny hříchy se bijeme kajicně v prsa a děláme rádi počátek volajíce: nostra culpa!“

Vlastním skrytým popudem byl však neujasněný poměr, či lépe názorové rozpory mezi realistickým a pokrokovým hnutím, jehož tribunou byly právě Rozhledy. Jeví se zvlášť dobře na stanovisku, jež zaujal jejich redaktor Pelcl jako mluvčí pokrokové strany k Masarykově Naší nynější krisi a k Šaldovu referátu o ní.[1] Došlo sice k pokusu o spolupráci jednotlivců z obou táborů na širší, literárně kritické základně, která umožnila přizvat i stoupence nového literárního hnutí.[2] Touto základnou byl manifest České moderny,[3] ale zmíněné rozpory byly zřejmě příliš

1 - Srov. Kritické projevy 2, str. 267—301 a pozn. na str. 368, dále zde str. 160.
2 - Srov. Kritické projevy 2, str. 380.
3 - Srov. Kritické projevy 2, dodatek str. 361—363.

silné, než aby sblížení bylo na trvalo možné. A jen jimi lze vysvětlit, že svou Kronikou Třebický doslova vpadl do zad druhům, s nimiž manifest podepsal.

Kampaň, která se takto začala o pojetí a pathos kritiky, rozrostla se do nebývalé šíře, několikrát přesunula své těžisko, zabředla i do otázek osobní charakternosti, zejména Pelclovy, a přenesla se svými důsledky ještě do r. 1897. Prudkost Šaldových zásahů se vysvětluje zejména tím, že Třebického carita objektivně znamenala ústup s jasné a pokrokové posice, která byla hlavně Šaldovým úsilím vybojována proti pohodlným a vžitým názorům starší generace a která se začínala vybojovávat proti společensky i umělecky negativnímu charakteru dekadence.[1]

Rozkol v řadách modernistů přišel velmi vhod starší generaci; Světozor a Lumír přetiskly Kroniku se zadostiučiněním tak neskrývaným, že si toho povšiml Čas X, 1896, str. 235 a n. i Naše doba III, 1896, str. 653 a n., které shodně konstatují, že Kronika je krok zpět proti zásadám Moderny a že je pokusem o kompromis. Teprve za této situace[2] se Šalda a druhové rozhodli uveřejnit své *Zasláno* v Čase X, str. 254. O něco později se připojili *dr. Koerner* (tamtéž str. 285) a *V. Choc* (v České stráži z 1. 5.), oba podepsaní na manifestu Moderny.

Na zasláno Času odpověděli v Rozhledech V, 1896, str. 481 *Pelcl, Třebický, F. V. Krejčí* a *F. Soukup*. Stojí sice na stanovisku Kroniky, ale nespatřují v ní nejmenší příčinu k podezření, že by Rozhledy chtěly ustoupit s posice, kterou v minulosti zaujímaly. Smysl toho, co bylo řečeno o gladiátorství, je jasný: míří se tím jen proti tomu způsobu boje, který směřuje k osobnímu zranění odpůrce. Kronika byla namířena proti společnosti, v níž tak daleko dostoupila vzájemná nedůvěřivost, podezřívavost a nevraživost. Důkazem toho je, že se za Kronikou větří nečestná diplomacie a politika. Prohlášení proto chce obhájit Rozhledy před tímto ošklivým a bezdůvodným podezřením.

Současně glosovaly Zasláno Radikální listy,[3] které sympatisují s Rozhledy a vytýkají mladým nevděčnost.[4]

Na prohlášení Pelcla a druhů reagoval v Rozhledech V, 550 *V. Mrštík* Zaslánem z Divák 28. IV. 1896. Odmítá domněnku, že by protest v Čase podezíral Rozhledy z nečestné diplomacie. Nic takového v prohlášení Času neshledává a není odpovědný za žádný podobný výklad. Dále se ohražuje, aby jeho jméno bylo uváděno v souvislost s projevy kohokoli z těch, kdož podepsali manifest Moderny. Stojí sám a nechce být považován za člena žádné strany nebo kliky, i kdyby se kryla jménem Moderny. Na zásadách jejího manifestu však trvá.

Kromě Mrštíka se na Pelclovo vysvětlení ozval ještě *J. S. Machar* (pseud. Sursum) v Naší době III, str. 755—756. Konstatuje tu, že Třebického caritas byla formulována tak nejasně, že si z ní každý mohl vybrat, co chtěl. Pelcl ji nyní vykládá jako snahu po absolutní humanitě, kdežto v ústním vysvětlení dokazoval, že Kronika byla namířena výlučně proti politickým listům. Toto odhalení Pelclovy obojakosti způsobilo, že se spor svezl na čas do osobních kolejí.

Mezi tím zasáhl do polemiky ještě svým příspěvkem *Fr. Roháček* v Nivě VI, 1896, str. 216—220. Otiskl nejprve Kroniku a v poznámce k ní vyslovil podezření, že Rozhledy otiskly Manifest, jen aby si učinily reklamu.[5] Kronika je mu projevem

1 - Srov. *Vodičkův* doslov ke Kritickým projevům 2, str. 365.

2 Srov. zde str. 156 a 164.

3 - Rovněž orgán pokrokové strany, kam Třebický psával feuilletony.

4 - Srov. zde str. 161—162.

5 - S tímto názorem nebyl osamocen: nedlouho předtím obvinila Česká stráž (jejími řediteli byli Koerner a Choc!) Pelcla ze zištné reklamy a snahy domoci se přízně mladočechů.

toho, že se změnil směr listu. Důkaz vidí také v Zaslánu Šaldy a druhů, které cituje. K němu však připojuje vysvětlující dopis *F. V. Krejčího*.

Krejčí v něm uvádí, že byl vyzván, aby podepsal Zasláno v Čase. Nebyl tedy projev tak spontánní, jak se předstírá. Nepřipojil se k němu proto, že byl vzniku Kroniky blíže. Reakce na ni vznikla z nedorozumění a z nedostatku dobré vůle přesvědčit se, oč v ní jde. Sám na Kroniku vliv neměl. Ví však tolik, že jí Rozhledy nechtěly provozovat diplomacii a zejména se přiblížit k starým. Řeč o gladiátorství na něho působila dojmem rozumných slov, která měla být řečena už dávno, a dojmem upřímnosti až hloupé. Čekal, že Pollice verso vzbudí zlou krev, ale ne v takové míře. Dále polemisuje proti požadavku nenávisti jako předpokladu opravdové lásky. Nedorozumění je jinde: čtyři podepsaní vztáhli na sebe nešťastně stylisovanou „nostra culpa", která se týkala jenom samého Třebického a některých Šaldových polemik v Rozhledech. Konkretně: jeho boje se Šimáčkem. V tomto ošklivě, gladiátorsky vedeném boji měl Šalda se svou zásadou uměleckého individualismu, dovedenou do krajností, sice „principiální, ale jen akademickou pravdu", kdežto Šimáček právo dát svému listu jednotný charakter. To právo sám Šalda uznal tím, že opustil Rozhledy a vstoupil do Naší doby, jejíž redaktor Masaryk také škrtá v příspěvcích. Tím Šalda zapřel svou zásadu, hájenou v boji proti Šimáčkovi. Snad si vymínil, že v jeho pracích nebude škrtáno; aby se škrtání vyhnul, bude proto muset činit kompromisy mezi individualitou svou a Masarykovou. Své dřívější stanovisko zapřel Šalda i v tom, že je nyní divadelním referentem Naší doby, která v aféře s herečkou Pospíšilovou stála na stanovisku příkře odlišném od stanoviska jeho. Proto také nemá právo zazlívat dnešním Rozhledům, že nechtějí být odpovědné za Šaldu z dob šimáčkovské kampaně. Uzavírá pak, že je směšné obviňovat z diplomacie jejich obětavého a nezávislého vydavatele. K tomu pak ještě Roháček poznamenává, že pravá příčina sporu je Šaldův rozchod s Pelclem a jeho sblížení s Masarykem. Rozhledy proto nemají své osobní konflikty promítat na celou Modernu.

Na tento Krejčího list reagoval Šalda zde na

str. 157 otištěnou *Odpovědí p. F. V. Krejčímu.* (Česká stráž, VII, 1896, č. 20, 16. 5., str. 6—7.)

Za takové situace zasáhl do sporu Čas X, str. 316—317. Přehlédl nejprve dosavadní etapy boje a pak se soustředil na důkaz krátkozraké diplomacie Pelcla a jeho přívrženců. Volí k tomu methodu, s níž přišel první Machar: konfrontuje totiž různá vysvětlení smyslu Kroniky, a to písemná i ústní. Hlavní rozpor je tu mezi prohlášením Pelclovým, které učinil za rozmluvy s Masarykem, podle něhož Kronika mířila výhradně proti politickým listům (Vyšehradu, České stráži a Radikálním listům) a mezi tvrzením Třebického, že Kroniku zaměřil proti Času (resp. Herbenovi), České stráži a Šaldovi.

Na obranu proti útoku se ozval *Pelcl* v Radikálních listech z 23. 5. 1896 (č. 21, str. 186). Vyvrací zprávu Času o své rozmluvě s Masarykem v tom smyslu, že řeč se týkala Času, nikoli Rad. listů. Současně s ním reagoval tamtéž *Krejčí* na Šaldův list v České stráži. Nenapadal prý Šaldu ani jako člověka ani jako literáta. Konstatoval pouze věcně u Šaldy obrat. Šalda nemá právo líčit ho jako diplomata. Krejčí stál pevně proti tomu, co zasluhuje odporu mládeže. Šalda ho viní z diletantismu a sentimentálnosti jen proto, že Krejčí nemá jeho nesnášenlivý temperament, že není jako Šalda „terorisující dogmatik a neomylník". Je-li snaha po smíru diplomacie, Krejčí se k ní hlásí. Neimponuje mu posměch ze zápalu mladosti, protože Šalda je prototyp nejmrazivějšího kriticismu. Pokud pak jde o Národní listy, psal

do nich jako člen zastavených Českých novin, donucen k tomu vnějšími poměry. Psal do rubriky, která byla vedena tak málo zásadně, že tak mohl činit bez kompromisů. Jakmile se začal připravovat manifest Moderny, okamžitě přestal přispívat. Ke Krejčímu se pak připojil dalším Zaslánem i *Třebický*, který po prvé jasně prohlásil, že gladiátorstvím mínil Čas a Českou stráž, závěrem Kroniky pak Šaldu.

Protože Pelcl v současných Zaslánech v Politik a Nár. listech opětovně popíral jádro rozmluvy s Masarykem a obvinil ho tak nepřímo ze lži, reagoval znovu Čas X, str. 331 a n. *Herben* tu znovu reprodukuje Masarykovo sdělení, podle něhož s Pelclem nemluvil v souvislosti s Kronikou o Čase, nýbrž v Rad. listech, jimž Pelcl vytýkal všecko, co uváděla Kronika. Na dotvrzenou pak Čas tamtéž, str. 334 uvádí *Masarykovo* zasláno shodného obsahu.

Obvinění takto dopadlo zpět a *Pelcl* se z něho snaží očistit znovu v Rad. listech VI, z 30. 5., str. 194 a n. Dotýká se nejprve zásadně svého vztahu k Masarykovi a pak přechází k inkriminované rozmluvě s ním. Při návštěvě Masarykově se dohodli o smyslu Kroniky. Přesto Masaryk otiskl Macharův příspěvek,[1] ač odporoval tomu, co sám věděl o Kronice. Když Pelcl reagoval, objevily se v Čase překroucené úryvky oné rozmluvy. Dopsal proto Masarykovi, aby věc uvedl na pravou míru. Místo toho Čas vystoupil s novým lhaním. Proto znovu reprodukuje obsah onoho rozhovoru, a to shodně se svým dřívějším tvrzením. Závěrem se pak zmiňuje o dopisech, které napsal Macharovi, Mrštíkovi a Sovovi; byly to prý „nutné akty sebeobrany proti člověku, jenž s touže snadností, se kterou mne nařkl, pošpinil i ony tři blátem pohany a urážlivých podezření".

Napadený Čas odpovídá (r. X, str. 360—363) článkem *Nové boje*. Úvodem tu Herben vysvětluje, jak se Čas vůbec dostal do boje a proč v něm pomáhá Šaldovi a jeho třem druhům. Pak v oddíle I. probírá znovu obšírně na základě údajů Masarykových celý jeho spor s Pelclem. Jako oddíl II. následuje příspěvek Šaldův otištěný zde na

str. 164 a n. Jako titul jsme tu ponechali původní záhlaví Herbenovo. Ve své polemice pak Herben pokračoval tamtéž, str. 375—379, oddíly III—V. Poslední z nich je opět příspěvek Šaldův,[2] významný tím, že se Šalda snaží vrátit zabředlou polemiku opět na pole zásadní. Zní, jak následuje:

„Pan Soukup v Rozhledech a Rad. listy píší, že nevidí v celém sporu nynějším ani jiskry myšlenky. Chceme jim tedy pomoci a rozsvítit jim jiskru nejprve v mozku, poněvadž bez té je opravdu těžko rozpoznat — jiskry idejí a myšlenek.

Podstatný bod, postavený na přední místo v manifestu České Moderny, byl nový opravdu moderní názor na kritiku. Byl to, krátce řečeno, názor o *samostatnosti, svéúčelnosti kritiky.* „Chceme v kritice to, zač jsme bojovali a co jsme si vybojovali: míti své přesvědčení, volnost slova, bezohlednost. *Kritická činnost jest prací tvůrčí,* umělecko-vědeckou, *samostatným literárním genrem, rovnocenným všem ostatním.* Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění." To je doslova celý passus, týkající se kritiky.

Názor tento čelí vědomě a principiálně názoru staršímu, názoru, jejž můžeme nazvati *dogmatickým.* Podle tohoto starého názoru kritika je totiž úkonem ryze soudcovským, kterým se má vynésti nad dílem uměleckým právoplatný soud na základě jistého objektivného a pevného zákoníka vkusu. Zákoník ten, jak si jej

1 - Srov. zde str. 528.

2 - Sign. *Š.*; *Pistorius* jej ve své bibliografii neuvádí.

kritik sestavil buď sám nebo jak jej jemu naučili ve školách, má určité paragrafy, určitá ustanovení a kritik má zkoumati, zda v určitém případě spisovatel jim vyhovuje nebo jim se protiví; vyhovuje-li, je dobře, protiví-li se, je zle. Činnost kritika po takovém názoru, jak viděti, není nijak tvůrčí — naopak je to pouze logická dedukce, pasivní a konservativní. Proto důsledně žádá tento starší názor po kritikovi t. zv. *objektivnost, nestrannost, spravedlnost* — právě jako se žádá po soudci. A právě jako po soudci, žádá se tu po kritikovi *ve sporných případech* (jen v těch) *shovívavost, caritas.*

Ale starý tento názor je dnes právem již pohřben. Dnes vidíme zcela jasně, kolik *sebeklamu a ilusí* je v těch pěkně a pyšně znějících slovech jako „soud", „objektivnost", „spravedlnost", „nestrannost". Vidíme, že žádný z kritiků, kteří v tato hesla věřili, objektivný, spravedlivý a nestranný nebyl, a domníval-li se toho, že to byl — sebeklam a iluse. Víme dnes zcela jasně, že umění stále se rozvíjí, že absolutní, jednotný, do podrobností vypracovaný zákoník vkusu a uměleckosti, který by taxativně určil, kdy je které dílo „dobré" a kdy „špatné", je nemožný. Víme, že takový zákoník — i kdyby kritik skutečně si jej pořídil — byl by abstrakcí, které si dobyl z *určitých hotových děl*, jež *uznává* za nejlepší a nejdokonalejší; rozhodovala by i tu *subjektivnost, osobitost* kritiků a hlavně: zákoník takový měl by smysl snad pro *minulost* — poněvadž je čerpán z minulých, hotových, dokonaných děl — ale nepočítal by *s rozvojem umění*, s novými, budoucími jeho útvary. Vyhovoval by minulosti, křivdil by budoucnosti.

Dnes víme již zcela určitě, že všichni kritikové byli *jednostranní, útoční a bojovní.* Víme, že nebyli „spravedliví" ke všem jevům života literárního, víme naopak, že sledovali všichni v kritice své *určité cíle osobní, určité osobní ideály umělecké.* Víme, že autority, jichž se dovolávali a v něž věřili, maskovaly jen jejich subjektivnost; víme, jak umělkovaně a falešně vykládá na př. Lessing Aristotela, aby jím podepřel — svůj osobní ideál umělecký, svou osobní sympatii uměleckou. Dnes je nám jasno, že kritika byla vždy dynamickým prvkem v rozvoji literatur, že kritik *bojoval* vždy za určitý směr, ráz, názor umělecký, a porážel jiný. Dnes nevěříme, že kritik byl a může býti nestranný, objektivný soudce — dnes víme, že byl a je v podstatě totéž co básník: voják určitých idejí a myšlenek.

Tento názor nesnižuje nijak kritika, naopak, dává mu plný význam v národním organismu, uznává kritiku jako důležitého činitele v rozvoji a vzrůstu nových útvarů společenských.

Kritik, který by byl skutečně „objektivní", který by pouze zrcadlil a pasivně odrážel všecky jevy literární, nemá významu a ceny pro pohyb a rozvoj literatury. Pro takovouto *objektivnost* je pravé jméno *lhostejnost*, jak dobře řekl protest Moderny. Kritik, který by pochopoval a schvaloval ve falešné toleranci *všecko*, není *charakter*, nemá *mravní ceny* — je to louže stojaté vody, která všecko se stejnou ochotou na chvíli odráží — nyní to, za chvíli ono. Takový caritní kritik byl by spokojen s celým světem a celý svět byl by spokojen s ním — ale neprospěl by nikomu a žil by svůj literární život nadarmo.

Kritik má a musí býti ostruhou rozvoji, musí svou určitostí a rozhodnou plností pobádati život v určitém pevném směru. Nežádáme po něm ani „spravedlnosti" ani „nestrannosti" — víme, že to jsou fikce — žádáme však *určitosti a pevnosti.* Víme, že nepodává a nemůže více podati než *své* názory a *své* dojmy, ale žádáme, aby byly skutečně *jeho*, aby byly *poctivé*, aby mezi nimi byla *logická důslednost* a *soustavnost.* Žádáme, aby člověk, jenž píše kritiky, byl slovem vypracovaný typ, aby určité jevy *vždy stejně a určitě* se mu jevily, aby v jeho dojmech byl *systém a zákon*, aby všecky jevy lámaly se duší jeho logikou *jednoho a téhož úhlu.* To není

malá věc, to nejsou malé požadavky: žádají, aby kritik vypracoval si, aby měl *svou individualitu*, aby ona sama vtiskovala důslednou marku každému jeho dojmu a názoru, aby názor jeho byl tak *typický* a *charakterní*, aby platil sám sebou *svou literární a psychologickou hodnotou* — i bez fikce t. zv. objektivnosti a nestrannosti. To má na zřeteli manifest Moderny, když mluví o kritice jako o práci tvůrčí, jako samostatném uměleckém genru.

To jsou požadavky, jež na kritika klade moderní doba. Ty jsou trochu jiné než bezmyšlenkovitý a vodnatý tlach p. Třebického. Volání po „caritas" je frází, která je vypůjčena ze starého názoru na kritiku. Neznamená nic než to samozřejmé, že kritik má býti *vždy slušný a vždy věcný* — požadavky samozřejmé, které platí nejen pro kritika, ale právě a stejně tak pro každého člověka a které platí pro kritika ne víc a ne míň než pro každého člověka, které nejsou nijak speciálním postulátem kritiky, nýbrž prostým a holým požadavkem lidství.

Jak viděti, neotvírá nijak moderní názor na kritiku, který je základem manifestu České Moderny i protestu čtyř jejích členů, vrata *drzé dobrodružnosti a nezodpovědné dojmovosti*[1] — naopak, správně rozuměn a pojímán, staví jim hráz. Není to názor nijak laxní a rozmarný, nýbrž *přísný*, který nečiní z kritika ani gladiátora ani dobrodruha, nýbrž *vojáka* — vojáka myšlenek, který stojí pod určitou a tuhou disciplinou, který pevným a určitým plánem dobývá jim půdy.

To je tak seriosní názor na kritiku, úkoly, jež se jí tu ukládají, jsou tak vážné a těžké, že má plné právo žádat, aby o ní nerozhodovali ochotníci jako p. T., kteří v literatuře jen sportují, aby nešířili o ní falešné názory a nemátli jimi nevědomé obecenstvo, jež nedovede ocenit obtíží a práce kritikovy a jež právě z té falešné diletantní sentimentálnosti, s níž koketuje známá Kronika Rozhledů, je proti ní zaujato."

Polemiku na tomto zásadním poli Rozhledy nepřijaly; *Pelcl* se ve svém posledním příspěvku ke sporu K posledním bojům literárním (tamtéž V, str. 678 a n.) omezil zas jenom na osobní pomluvy. Probral znovu svůj spor s Masarykem a pak se soustředil na Šaldu. Nejdřív ohřívá události okolo zrodu Moderny. Šalda prý s manifestem souhlasil a částečně jej i stylisoval. Pak ale chtěl podpis odvolat, nato společně s Krejčím odvolal resignaci. Později prý svou účast při stylisaci popřel a prohlašoval, že byl podpis na něm „jakoby vynucen". Po Kronice sháněl podpisy na odpověď. Proto bylo jeho počínání v sebeobraně nutno odmítnout. Tvrzení Šaldovo, že by mu byl Pelcl ještě i v říjnu zůstal přítelem, je nepravdivé. Po charakteristice Šaldova obojetného vztahu k přátelům, jenž prý zavinil rozchod Mrštíkův s ním, přechází Pelcl k Sovovu dopisu. Dostal prý jej až po rozmluvě s Masarykem. Teprv potom napsal svůj list Šaldovi, a to list nikoli uctivý. Sdělil mu v něm pravý smysl Kroniky; ono místo z ní, jež Šalda vztahuje na sebe, Pelcl vztahoval na Čas.

Velmi pravděpodobně by se byl tímto příspěvkem spor skončil. V listopadovém čísle I. roč. Volných směrů str. 42 však otiskl *J. Hilbert* feuilleton Vrchlický — Foot-ball. Je to zastřená, nicméně jednoznačná reakce na Šaldovu kritiku Písní poutníka[2] a spolu ohlas Třebického Kroniky. V rozporu s požadovanou šetrností vůči Vrchlickému je tu hlavně tón, pro který je charakteristický třeba tento passus: „Lůzo, když nemáš úcty pro práci básníka, pak aspoň mlč a táhni z našeho luhu!"

1 - S touto dojmovostí shledali jsme se nedávno právě u kritika starého směru, p. Voborníka, jenž za měsíc dal p. Neumannově sbírce všecky známky — od dvojky po eminenc. [Poznámka *Šaldova*.]

2 - Srovn. zde str. 90—106 a 526.

Závěr opět míří na Šaldu: „Mluvte za svou úzkou stranu, chcete-li, ale nelžete veřejnosti, že mluvíte za všecko mládí, když je tu ještě mnohé, jež láskou lne k svému velkému předchůdci, hluboce se kloní jeho zásluze a s podivem zírá k němu."

Hilbertův útok glosoval v Rozhledech VI, str. 172—173 *F. V. Krejčí*. Vytkl mu sice nevhodný tón, ale akceptoval zásadní snahu přispět k tomu, aby ve smyslu Kroniky zavládly v kritice slušnější způsoby. Za sebe a napadené mladé pak celkem věcně vyslovil své stanovisko k Vrchlickému člověku i jeho dílu a zakončil — zřejmě ne dost logicky — takto: „Nemohu si uspořiti ještě poznámku. V bojích o Kroniku vytáhl p. F. X. Šalda proti nám s theorií o caritním diletantství... jakožto opaku individuálnosti, rázovitosti, „poledního slunce". A hle! Tentýž p. Hilbert, jemuž ještě nedávno posadil na hlavu (v Liter. listech)[1] korunu vzácné individuální rázovitosti..., volá dnes caritas! a žádá úctu ke všem uměleckým chrámům jen proto, že to jsou chrámy. Celý dialektický aparát p. Šaldův je pak na hromadě. Hle, jak kulhají všecky formulky a přes noc slepené theorie!"

Šaldovu odpověď otištěnou zde na

str. 167 přineslo *Zasláno Času* (X, str. 750, č. 47, 21. 11.).

Oplátkou připomíná v Rozhledech VI, str. 219 a n. *Krejčí* Šaldovi, že v bojích o Kroniku stavěl proti caritnímu diletantismu individuálnost, nikoli individualismus. Dokazuje na sylogismu logickou důslednost svého myšlení a naopak u Šaldy zjišťuje záměnu pojmů. Závěrem konstatuje, že individualismus není nutný protiklad carity a podává svou definici individualismu.

Odpověď Šaldovu otiskujeme zde na

str. 168 a n. Bylo to *Zasláno Času* (X, str. 812—813, č. 51, 19. 12.). Jí se polemická kampaň r. 1896 skončila.

1897

Str. 173. — *Jan Neruda: Zpěvy páteční.* Námi tak označená *Verse I* vyšla v Literárních listech XVIII, str. 83—87, č. 5 (4. 1.) s bližším údajem o knize: S obrazy Viktora Olívy. Nakladatel: F. Topič. V Praze 1896. Stran 25; *Verse II* v Čase XI, str. 19—23, č. 2 (9. 1.) s údajem téměř stejně stylisovaným.

Str. 194. — *Karel Hlaváček: Pozdě k ránu.* Literární listy XVIII, str. 119—122, č. 7 (1. 2.). Za titulem údaj: Knihovny „Moderní revue" čís. 10. V Praze 1896. Str. 45. Sign.: *Bedřich Ptáčník.* — K otázce Hlaváčkovy mystifikace srov. polemický exkurs *J. Karáska*, namířený výslovně proti této kritice, v jeho doslovu k Hartlově edici Hlaváčkova díla 1930, sv. III, str. 110.

Str. 203. — *Eliška Krásnohorská: Rozpomínky.* V Literárních listech XVIII, str. 133—135, č. 8 (16. 2.) s bibliogr. údajem: Básně. Kabinetní knihovny sv. LXXXVII. Nakladatel: F. Šimáček. V Praze 1896. Stran 172. — Knižní znění v *Mladých zápasech* str. 239—245 je *„zcela málo retušované"*; vskutku jde o skoro přesný otisk. — Na str. 207, ř. 11 zdola: ponořená — upravuji z pův.: ponořen*ou*.

1 - Viz zde str. 82—89.

Str. 210. — *J. S. Machar: Boží bojovníci.* Literární listy XVIII, str. 136—138, č. 8 (16. 2.) uvádějí ještě knihu jako anonymní, jak skutečně po prvé vyšla, s bližší citací podtitulu a bibliogr. údajem: Vlastenecká historie z XV. století. Z rukopisu Vinohradského vydal prof. Dr. Č. Folklor, člen Akademie, majitel řádu sv. Anny atd. atd. Praha, roku 2215. Nákladem časopisu „Čas" na Kr. Vinohradech. S 25 ilustracemi J. Panušky. Stran 134. — *Mladé zápasy* str. 266—270 přinesly otisk s menšími stylovými retušemi a s těmito věcnými změnami: Na str. 210, ř. 3: *monotonní melodie* místo monotonní *metopy* (změna přejata do tohoto vydání); tamtéž ř. 8 zdola domnělý citát z Heina nahrazen takto:

Nicht so vieles Federlesen!
Laß mich immer nur herein:
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein.

Tak se to čte v Goethově „Západovýchodním divaně". Pronáší tam ty věty básník k hurisce, která střeží bránu ráje a má jakési pochyby o duši básníkově, žádající si vstupu do něho. „Byl jsem člověk a to je tolik jako bojovník." A Machar mohl by to snad poněkud obměnit a říci: „Byl jsem básník a to je tolik jako bojovník. Nic není mu . . ."

Macharova satira vycházela nejprve na pokračování v *Rozhledech* V, 1896. K jejímu prvnímu knižnímu vydání 1897 se váže Šaldova recense. Od druhého, už neanonymního vydání z r. 1908 je opatřena předmluvou, v níž Machar konfrontuje současnou politickou skutečnost se svými pozoruhodně jasnozřivými obavami a varováním, které stály při zrodu básně. Odtud lze nejlíp dokreslit, co Šaldův referát jen naznačuje: „Groteska moje byla psána, když vedoucí strana mladočeská vyloučila dělnictvo z národa, právě to uvědomělé dělnictvo, jehož si měla vážiti jako mostu mezi lidem a národem, a když unavená krátkým oposičním postavením . . . prodala svou českou poctivost hr. Badenimu za čočovici jazykových nařízení." — Osobou editora Folklora a jeho poznámkami k básni Machar persifloval vědecké methody *Čeňka Zíbrta.*

Str. 215. — *Xaver Dvořák: Meditace Sigismund Bouška: Pietas.* Literární listy XVIII, str. 149—154 ,č. 9 (3. 3.) s bibliogr. údaji: Básně. V Praze 1896. V komisi Cyrilo-Metodějského knihkupectví. Stran 63. — V Praze a v Novém Jičíně 1847. Básnických obzorů katolických, vydávaných péčí katol. básníků českých č. IV. Stran 154. — Str. 221, ř. 16: Dvořákova sbírka *Stínem k úsvitu:* Šalda se tu původně odvolával na svůj referát o jeho sbírce *Sursum corda.* Nepochybně tu však jde o lapsus paměti, protože Sursum corda z r. 1894 posoudil v Rozhledech J. Karásek a v Liter. listech F. V. Krejčí. (Srov. také zde str. 469.)

Str. 230. — *Mladá hudební generace v Čechách.* Otištěno v *Die Zeit.* Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst. Herausgeber: Professor Dr. J. Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. Bd. X, S. 154 až 156. (Nr. 127, Wien, den 6. März 1897.) České znění je překlad vydavatelův. Názvy Lošťákovy skladby a jejích oddílů jsou však autentické: jsou převzaty ze současných kritik v Českých listech.

Die Zeit byl list seriosní, dobře vedený a dobře informovaný o českých poměrech. Šaldovu účast vysvětlí vzpomínka J. S. Machara: „. . . navazovali jsme přátelské styky s německými literáty ve Vídni. Scházívali jsme se v kavárně, debatovali o smíru českoněmeckém, jak jsme my jej byli naznačili v provolání naší Moderny, konferovali jsme v redakci týdeníku Die Zeit, a že to nadarmo nebylo, dosvědčují fakta, že naši kritikové začali psát pro německé listy . . ." (Próza Láska k operetě ze Souboru belletrie 1888—1908.) Vedle Šaldy se v listě vyskytují jména F. V. Krejčího, V. Mrštíka a jiných. Jejich pozvání je zásluha hlavně H. Bahra, který se zvlášť sympaticky stavěl k otázce českoněmeckého smíru; účastnil se na př. ankety o tom v Rozhledech 1896. (O něm srov. ještě jubilejní medailon Krejčího tamtéž VI, 1897, str. 97 a n.)

L. Lošťák byl až do koncertu v Rudolfinu znám především jako básník. (Básně 1891, Tři noci u mrtvoly 1894, Píseň nadšená 1895.) Jako hudební skladatel se nemohl zatím projevit, leda svým poněkud příliš halasným bojem o možnost provést veřejně své skladby. (Viz na př. jeho Zaslána v Daliboru XVIII, 1896, str. 193—194 a 293.) To byl také hlavní důvod, proč organisoval hudební secesi, jejíž osud byl — vzdor vnějšímu úspěchu koncertu — velice neslavný; v celém hnutí totiž nebyla jediná vskutku výrazná umělecká osobnost, počítajíc v to i samého Lošťáka. Šalda sledoval boj se sympatiemi: cenil si Lošťáka jako básníka, který je neprávem podceňován (srov. Kritické projevy 1, str. 129) a v jeho úsilí cítil zřejmě obdobu svého vlastního boje proti starší generaci. V meritu věci se však zmýlil;[1] dal se svést programem hnutí a literární thematikou Lošťákovy skladby. Svůj omyl co do tvůrčí potence secesionistů patrně brzy poznal; tím se tuším také vysvětlí, že do hudebního dění kriticky nezasáhl po víc než deset let. Pokud pak jde o jeho názory, vyslovené v referátě, je třeba ještě dodat, že otevřený útok na Fibicha míří zastřeně zároveň na Ot. Hostinského. V obojím Šalda plně přejal stanovisko, které Lošťák nekompromisně a nezměněně zastával i nadále, jak se to jeví zvlášť výrazně v jeho Chromatickém hromobití (1. sešit s útokem proti Hostinskému, 2. s útokem proti Fibichovi, obojí z r. 1903).

Str. 236. — *Svatopluk Čech: Modlitby k Neznámému.* Literární listy XVIII, str. 201—203, č. 12 (16. 4.); podtitul: Nakladatel: F. Topič. V Praze 1896. Stran 119. Sign.: *Pavel Kunz.* Knižně v *Mladých zápasech* str. 259—265 s několika málo nepatrnými stylovými retušemi. Věcná změna je jediná: na str. 241, ř. 4 zdola doplňují MZ větu končící „. . . náladové sugestivnosti. *Je rozplizlý a mdlý.*"

Str. 242. — *S. K. Neumann: Apostroly hrdé a vášnivé.* Literární listy XVIII, str. 203—205, č. 12 (16. 4.) s bližším údajem: Básně. Ornamentace kreslil Kupidos [= S. K. Neumann. Knihovny] Moderní revue čís. 12. Praha MDCCCXCVI. Strany nečíslovány.

Str. 249. — *Antonín Sova: Vybouřené smutky.* V Literárních listech XVIII, str. 205—208, č. 12 (16. 4.) s bibliogr. údajem: Básně. S podobiznou autorovou od Karla Hlaváčka. Knihovny Moderní revue č. 14. Praha 1897. Strany nečíslovány. Sign.: *Pavel Kunz.* — Str. 251, ř. 1: *melodiích:* dosazuji místo pův. *metopách* analogicky podle Šaldovy retuše v Božích bojovnících (srov. zde str. 210 a 534); tamtéž ř. 10: *halsovskými akcenty:* upravuji z pův.: *b*alsovskými (?); str. 253, ř. 1 zdola: *tu* rozpálen*ou* upravuji z pův.: *ta* rozpálen*á.*

---

1 - Se svým úsudkem nebyl Šalda ostatně osamocen; srov. shodné referáty v Rozhledech VI, str. 177—179, sign. S (= velmi pravděpodobně F. Soukup, rovněž nehudebník!) a v Čase.

Str. 258. — *František Kvapil: Zpěvy knížecí.* Literární listy XVIII, str. 220—222 č. 13 (1. 5.). Bližší údaj o knize: Básně. Druhé vydání. Řada I a II. V Praze 1897. Nákladem J. Otty. Salonní bibliotéky číslo XCIX. Stran 195. — Sign.: *Jan Holas.*

Str. 268. — *F. X. Svoboda.* Literárně psychologická miniatura. Zlatá Praha XIV, str. 368—369, č. 31 (11. 6.). — Srov. zde str. 471—473.

Str. 272. — *Národní divadlo.* Pod tento název, jehož užila redakce Lit. listů počínajíc druhým příspěvkem, shrnujeme Šaldovy divadelní referáty z XVIII. ročníku časopisu. Jimi Šalda pokračuje ve svém soustavném referování o Národním divadle, jež zahájil v Rozhledech v dubnu 1893. Svou divadelní rubriku zde vedl až do sklonku r. 1895, kdy s ní po roztržce s Pelclem přešel na krátký čas do Naší doby a pak do Lit. listů. V r. 1896 si zde všímal divadla jen příležitostně, ale počátkem roku 1897 pro něho redakce otevřela pod záhlavím „Divadelní referát" novou samostatnou rubriku. První z příspěvků zde otištěných byl referát o hře:

F. X. Svoboda: Dědečku, dědečku! a bližší údaj: Veselohra o třech jednáních. Hrána na Národním divadle v Praze v lednu 1897. [Premiéra 19. 1. v režii Šubertově.] Literární listy XVIII, str. 168—172, č. 10 (16. 3.). — Str. 279, ř. 15 zdola: *Jaroš v České stráži* VIII, 1897, č. 4 (23. 1.) otiskl pod pseudonymem Asmodi feuilleton, nadepsaný titulem Svobodovy hry. Je to fingovaný dopis z nemocnice, kde autor leží v „deliriu enthusiasticu" nad Svobodovým úspěchem. Pak pokračuje tónem ironického pokání za nepříznivý soud o Svobodových hrách. Přivodil je Šalda, který „se svrchovaným bystrozrakem vyložil jeho čisté umění s nákladem mnoha učenosti a vypracované theorie ... Pan Šalda ... ušil výtečný frak, vrchol elegance a šel světu ukázat, jak výborně padne — na hrbatém."

Str. 281. — *Ivo conte Vojnović: Ekvinokce.* Drama o čtyřech jednáních. Z charvátského přeložil K. Kadlec. Provedeno v únoru [23.] 1897. [Rež. Šmaha.] — *Jan Ladecký: Dva světy.* Hra o pěti jednáních. Provedeno po prvé v březnu [8.] 1897. [Rež. Seifert.] — Souborný referát v Literárních listech XVIII, str. 223—225, č. 13 (1. 5.).

Str. 284. — *Julius Zeyer: Doña Sanča.* Tragedie ve čtyřech jednáních. [Premiéra 2. 4. 1897, rež. Šmaha.] — *Jaroslav Vrchlický: Marie Calderonová.* Drama o čtyřech jednáních. [Premiéra 14. 4. t. r., rež. Šubert.] — *Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman.* [Premiéra 8. 5. t. r., rež. Seifert.] — *Jan Červenka: Opuštěný.* Veselohra o třech jednáních. [Premiéra 30. 5. t. r., rež. Šubert.] — Souhrnný referát v Literárních listech XVIII, str. 287—289, č. 17 (4. 7.) a str. 299—303, č. 18 (16. 7.). — Na str. 293, ř. 5 upraven z pův. nejasného: ... *vnějších překážek, tolik jich* ... ; na str. 296, ř. 15: za *slečny Tyny* vypuštěn zkomolený passus: *na venku, v rodišti a domově nešťastného opuštěného i svém působišti.*

Str. 297. — *Abel: Hřích.* Hra o třech jednáních. Hráno v Národním divadle v září [1.] 1897. Vystavil režisér p. Edm. Chvalovský. Referát v Literárních listech XVIII, str. 384—385, č. 23 (1. 10.). — *Abel* je pseudonym *Václava Šolce,* nar. 1862 v Pohoří, zemř. 9. 2. 1931. Působil jako profesor v Praze na Smetance. (Sdělení nár. umělce Jar. Kvapila.) Jeho hra se dostala na jeviště po zásahu censury, která si vynutila změnu poslední scény. Knižně vyšla u Šimáčka 1897.

Str. 301. — *Jaroslav Kvapil: Princezna Pampeliška.* Pohádka o třech aktech. Vystavil režisér p. J. Seifert. Hudbu složil Josef B. Foerster. Hráno v říjnu [2.] 1897. Referát v Literárních listech XIX, str. 34—36, č. 2 (18. 11.). — Do *Mladých zápasů* str. 283—289 pojat text „*poněkud retušovaný*". Věcně doplněn jenom na jednom místě na str. 306, ř. 2: ... fysická alegorie. *Má jakousi skromničkou krásu nebo lépe: půvab.* — Na str. 304, ř. 15 zdola: ideové *zklenutí* opravuji z pův.: *sklesnutí* podle str. 353, ř. 9. — Na str. 306, ř. 14: *autorova konfese:* viz. *J. Kvapil,* Několik autorských poznámek místo referátu, Zlatá Praha XIV, 1897, str. 586. Kvapil tu reaguje na kritické hlasy o své hře a konstatuje především, že Pampeliška byla zadána Nár. divadlu měsíc před premiérou Hauptmannova Potopeného zvonu. Je dále nemístné srovnávat ji s Fuldovou satirou Talisman; ani Rosmerovy Königskinder Kvapil nečetl. Pampeliška se spíš inspirovala českými národními pohádkami, než aby vycházela z vlivů zahraničních. Je výrazem Kvapilova temperamentu „tato pohádka o tragice pouhé tělesné síly, v jejíchž loktech vadne a hyne květ vzdálených zahrad exotických". V koncepci pohádky byl prý Kvapil nejblíž Alšovi. Inspirační nezávislost, Kvapilem zde prohlašovaná, stala se pak předmětem Šaldovy polemiky s ním v r. 1898. Viz o tom Kritické projevy 4.

Str. 307. — *Jaroslav Vrchlický: Láska a smrt.* Tragedie o 5 jednáních. Vystavil režisér p. Edm. Chvalovský. Hrána v listopadu 1897. Referát[1] v Literárních listech XIX, str. 69—71, č. 4 (16. 12.), sign. *F. X. Šalda.*

Str. 312. — *Moderní drama německé.* Literární listy XVIII, str. 259—262, č. 16 (16. 6.), 279—282, č. 17 (4. 7.), 295—296, č. 18 (16. 7.), 317—320, č. 19 a 20 (16. 8.), 343—345, č. 21 (1. 9.) a 393—398, č. 24 (16. 10.). — Knižně v *Juveniliích* str. 222—264 beze změn, ale se zmatenými poznámkami.

Str. 312 poznámka: *Intimní volné jeviště* bylo obdoba pařížského Théâtre libre a podobných scén berlínské a mnichovské. Bylo určeno pro současnou pokrokovou dramatickou tvorbu, která se netěšila přízni na oficiální scéně Nár. divadla. První snahy o ně se datují u nás už r. 1892,[2] ale k otevření došlo až r. 1896, a to 6. 3. premiérou Lotharovy komedie „Rytíř smrt a ďábel" po úvodním slově, jež přednesl Jiří Karásek. (Jeho proslov, vypracovaný společně s Arn. Procházkou, je otištěn v Lit. listech XVII, 1896, str. 162 a n.) *Šaldova* přednáška byla součástí celého cyklu, v němž předcházela přednáška *F. V. Krejčího* o Ibsenovi (vydána v Kritické knihovně Rozhledů) a následovaly *Kamprova* o německé Moderně, *Bouškova* o Maeterlickovi, *Karáskova* o francouzských symbolistech a *Kamínkova* o reformních pokusech moderního jeviště (otištěna v Rozhledech VI, 1897). — *Str. 315,* ř. 10 zdola: titul Tolstého hry uvádím v podobě, která je běžná, místo Šaldova *Vlasť* tmy. — *Str. 332,* ř. 9 zdola: *kmotrovství:* dosazuji podle *Juv.* místo pův. kmotřenectví.

Str. 357. — *Pohled na novou českou literaturu.* Hrvatska Misao 1897, č. 7 a 8. Knižně v české versi v *Juveniliích* str. 265—273; zde si Šalda ocitoval úryvky ze souhlasného referátu Času XI, str. 468 o své studii. Text z *Juv.* převzat sem vydavatelem beze změn, až na jednu: na str. *362,* ř. 13: *jeho* místo pův. *jako.*

---

1 - V *Pistoriově* bibliografii nezachycen.

2 - Srov. o tom stať A. Procházky v Lit. listech XIII, 1892, str. 137 a n. a dále Rozhledy V, str. 256—257 a 392 a n.

Str. 366. — *Vilém Mrštík: Pohádka máje.* Otištěno v Literárních listech XVIII, str. 304—306, č. 18 (16. 7.). Bližší údaj o knize zněl: Román. S uměleckou výzdobou Zdenky Braunerové. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1897. Str. 506. Sign. *Pavel Kunz.* — S tímto referátem srov. Šaldovy starší příležitostné soudy o Pohádce máje, vložené do jeho referátů na př. o Raisových Horských kořenech nebo Hladíkově knize Z lepší společnosti (Kritické projevy 1, str. 163 a 288). Z rozporu v hodnocení, jenž se tu projevuje, vyšel *J. Karásek* ve svých polemikách r. 1900, když mu dokazoval dvojaký kritický charakter. — V poznámce pod čarou na str. 366 má být správně: *str. 497—498.*

Str. 371. — *Jaroslav Vrchlický: Nové studie a podobizny.* Literární listy XVIII, str. 328—332, č. 19 a 20 (16. 8.) s bibliogr. údajem: Nakladatel: F. Šimáček. V Praze 1897. Stran 256. Sign.: *Quidam.* — *Str. 381,* ř. 9: *parodie Vrchlického:* srov. o nich naši poznámku k referátu o Posledních sonetech samotáře zde na str. 527.

Str. 382. — *Maurice Maeterlinck: Aglavena a Selysetta.* V Literárních listech XVIII, str. 348—351, č. 21 (1. 9.), s podtitulem: Autorisovaný překlad Marie Kalašovy. Vzdělávací bibliotéky čís. 36. V Praze [1897]. Stran 93. Sign.: *F. X. Š.*[1]

Str. 390. — *Jan Voborník: O poesii Julia Zeyera.* Literární listy XVIII, str. 366—370, č. 22 (16. 9.). Bližší údaj o recensované práci zněl: Kritická studie. V Litomyšli 1897. Nákladem vlastním. Stran 32. — Knižně vyšlo v *Mladých zápasech* str. 271—282 se stylovými retušemi, které zabírají tentokrát dost hluboko. Podle otisku v MZ interpolován text na dvou místech označených hranatými závorkami. Z věcných změn zasluhují zmínky tyto: Na str. 398, ř. 10 zdola passus o prerafaelitech doplněn: *praerafaelité Millais, Holman Hunt, D. G. Rossetti vystupují na konci let čtyřicátých tohoto století a budí brzy nejvášnivější diskuse, odmítání i nadšení, a šíří záhy vliv neobyčejně mocný. Holman Hunt na př. vystavuje r. 1851 obraz „Dva šlechtici veronští" a estetik John Ruskin hájí ho proti nespravedlivým a nevěcným útokům výtvarnického kritika v „Times" — to již byla tehdy umělecká aféra v plném smyslu.* — Na str. 399, ř. 5: zmínka o Gautierovi zní takto: Voborník vůbec neví; *také „Dobrodružství Madrány" je bez Gautiera nemyslitelné.* — Na str. 399, ř. 13 konečně Arbes charakterisován: kalkulátor *z rodu Poeova.*

Str. 401. — *Fedor Michajlovič Dostojevský: Dvojník — Nétička Nezvánova — Malinký hrdina.* Literární listy XVIII, str. 386—388, č. 23 (1. 10.) s bližšími údaji o knihách: Petrohradské poema — Úryvky ze vzpomínek — Z neznámých memoirů. Ruské knih. svazek XXV. Nakladatel J. Otto. V Praze 1897. Stran 405.

Str. 406. — *Viktor Dyk: A porta inferi.* V Literárních listech XVIII, str. 410—411, č. 24 (26. 10.). Bibliogr. údaj: Básně 1895 až 1897. V Praze 1897. Nákladem Grosmana a Svobody. Stran 62.

Str. 411. — *Ivan Sergějevič Turgeněv: Novina — Asja.* Literární listy XVIII, str. 411—414, č. 24 (16. 10.). Za titulem bližší údaje: Román (1876) — Novela (1857). Spisů jeho sv. 6. (Ruské knihovny XXVI.) Praha 1897. J. Otto, nakl. Stran 337.

1 - V *Pistoriově* bibliografii nezachyceno.

Str. 419. — Renesance — čeho? Literární listy XIX, str. 1—2, č. 1 (5. 11. 1897), 93—95, č. 6 (16. 1. 1898) a 109—111, č. 7 (1. 2.). Knižně v *Juveniliích* str. 279—293, prakticky bez změn a retuší, až na tyto dva případy: na str. 425, ř. 6 zdola *utopen* místo *podán* (změna zde respektována) a na str. 428, ř. 9 místo *malebnou barvu* mají *Juv.* t. j. *determinovanost scény.*

Str. 433. — *Otokar Březina: Větry od Pólů.* V Literárních listech XIX, str. 7—9 č. 1 (5. 11.) s bližším údajem o knize: Básně. Praha 1897. Nákladem Moderní revue. Ornamentace od Karla Hlaváčka. Stran 42. — Na str. 433, ř. 8: zůstala . . . zbyl*a* upravuji z pův. zůstaly . . . zbyl*y.*

Str. 439. — *Růžena Svobodová: Ztroskotáno — Povídky — Přetížený klas.* Literární listy XIX, str. 10—12, č. 1 (5. 11.). Bližší údaje o knihách byly tyto: (Psáno r. 1892.) V Praze 1897. Nákladem F. Šimáčka. Stran 263. — (Psány 1891—1895.) V Praze 1896. Nákladem „Libuše". Stran 141. — (Psán 1894.) V Praze 1896. Nákladem F. Šimáčka. Stran 60. — V *Mladých zápasech* str. 294—301 otištěn *„text retušovaný".* Retuše nejsou nijak zásadní povahy: převážně obsahují víc citátových dokladů pro argumentaci. Věcně doplněn jenom konec odstavce na str. 442, ř. 9: *na př. Gramovi z Garborgových „Umdlených duší".* — Ref. o knize Na písčité půdě, o němž se Šalda zmiňuje v prvním odstavci, napsal do Lit. listů XVI, 1895, str. 293 a n. *A*[rnošt Procházk]*a.*

Str. 446. — *Josef Merhaut: Černá pole.* V Literárních listech XIX, str. 30—31, č. 2 (18. 11.) s podtitulem: Brněnské obrazy. Ottovy Laciné knihovny číslo 153. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1897. Str. 375. — Knižně v *Mladých zápasech* str. 312—313 *„text poněkud retušovaný a doplněný";* nic ze změn a doplňků se netýká věcné stránky.

Str. 449. — *K. V. Rais: Pantáta Bezoušek.* Literární listy XIX, str. 31—34, č. 2 (18. 11.). Recensovaná kniha byla blíž označena: O jeho radostech i starostech vypravuje . . . V Praze 1897. Nákladem F. Šimáčka. Stran 335. — Text přejat do *Mladých zápasů* str. 348—354 v podobě *„retušované a zkrácené".* Podle tohoto znění zde interpolována zkomolená místa. Po věcné stránce doplňují MZ na str. 451, ř. 5 zdola výčet německých spisovatelů o *Immermanna* a škrtají celý poslední odstavec recense.

Str. 456. — *Julius Zeyer: Dům u Tonoucí hvězdy.* Literární listy XIX, str. 50—52, č. 3 (1. 12.) s bibliogr. údajem: Z pamětí neznámého. Nakladatel: F. Šimáček. V Praze 1897. Stran 170. — V *Mladých zápasech* str. 283—289 otištěno *„poněkud zkrácené a upravené".* Z důležitějších úprav, které postihují věcnou stránku, zaznamenávám: Na str. 460, ř. 2 konec odstavce doplněn: *„štěstí v zločinu" jmenuje se jedna z „Ďábelských" Barbeye d'Aurevilly. Tato povídka Zeyerova mohla by vindikovat pro sebe tento název větším právem, právem hlubšího sestupu do metafysiky zla.* Na str. 461, ř. 10 hodnotící passus přestylisován: *Ale i tak zůstala tato práce pě Zeyerova povídkou nevšední a příběhem víc než samoúčelně uměleckým: psychologickým veledílem.*

Str. 462. — *Renesanční sen.* Nový kult I, str. 43—48, č. 3 (prosinec) pod záhlavím: *Dvě meditace.* Přes oznámení redakce v tomto i dalším čísle však pokračování už nevyšlo. — Ke knižnímu otisku v *Juveniliích* str. 274—278 připojil Šalda poznámku: *Bylo tištěno jako první kapitola „Dvou meditací", avšak druhá napsána nebyla. Tato stať celým svým rázem náleží do „Bojův o zítřek"; nebyla-li do nich pojata, stalo se tak jen z důvodů vnějších.* — Příčinu, proč Šalda nenapsal pokračování, pokouší se osvětlit *K. Sezima* (Z mého života II, 1946, str. 61). Podle jeho nezcela zřetelné nápovědi, která se dovolává přímo Šaldova sdělení, to bylo vlivem R. Svobodové.

Str. 467. — *Pro memoria.* Čas XI, 1897, str. 31, č. 2 (9. 1.). Pozadí tohoto Šaldova prohlášení se plně shoduje s důvody, jež sám uvádí pro svou spolupráci v Čase. Mimoto není ani tak deklarací úmyslu jako spíš konstatováním skutečnosti, jak se vyvinula za bojů o caritní pojetí kritiky, za nichž mu Herben nejen poskytl tribunu, ale sám mu stál po boku. (Srov. zde str. 527—533.)

Str. 468. — *Protest mladé inteligence.* Česká stráž VIII, str. 2—4, č. 12 (20.3.). Jde zřejmě o záznam hlavních bodů projevu, s nímž Šalda vystoupil na schůzi mladé inteligence 14. 3. 1897 v síni Typografické besedy ve Smečkách. Schůze se konala za nejprudší předvolební kampaně a takřka v předvečer užší pražské volby do páté kurie. Měla být podle slov předsedajícího Herbena důrazným protestem proti nedůstojné kampani, kterou vedli mladočeši proti sociální demokracii a vyzněla skutečně jednoznačně v ten smysl, že si spravedlnost žádá, aby pátá kurie patřila dělnictvu.

Projevy J. M. Polanského, Jiřího Paka (red. Ruchu), dr Miláčka, dr B. Honzáka, Šaldův, F. V. Krejčího (za Rozhledy), Al. Hajna (red. Lidu) a typografa Fr. Čermáka (mimo ně promluvili ještě dr E. Koerner, J. Laichter (Naše doba), Fr. Soukup a Fr. Tomášek) byly vytištěny jako leták a rozhazovány mezi pražské voliče 16. 3. k zmíněné užší volbě mezi mladočechem Březnovským a dělnickým kandidátem Dědicem. Leták se zprávou o schůzi byl pak přetištěn v České stráži na uved. místě.

Str. 469. — *Zaslánem* (Literární listy XVIII, str. 310, č. 18 z 16. 7.) zasáhl Šalda do sporu, v němž se vynořilo jeho jméno bez jeho vědomí a přičinění, ale v němž nicméně doznívaly polemiky vyvolané Třebického Kronikou r. 1896. Věc začala tím, že *Rozhledy* 1897, str. 567 a n. adresovaly *S. Bouškovi* výtku za to, že je při přednášce o současném básnictví obvinil z reklamního manévru. Napřed prý otiskly manifest Moderny a pak změnily posici v boji starých s mladými. Bouška nemá co vytýkat, protože má sám neujasněný poměr k Vrchlickému a stejně nerozhodný je jeho orgán Nový život.

Ve své odpovědi (Nový život II, str. 107 a n.), určené Pelclovi, *Bouška* obvinění celkem popřel; připustil jenom, že Rozhledům vytkl neurčitost směru a svůj úsudek o nich doložil souhlasným názorem blíže nejmenovaných pražských spisovatelů, kteří s ním v době sporů o caritu o věci mluvili. Probíraje svůj vztah k Vrchlickému, zmiňuje se Bouška o Šaldovi. Vzpomíná, co mu o něm řekl Březina: „Miluji p. Šaldu, ale je to podivný muž: ať miluje nebo nenávidí, vždy v jeho objetí praskají kosti." Kdo Šaldu sledoval, ví, že se měnil, ale jen k svému prospěchu. Jeho úsudek o Vrchlickém není definitivní.

S Bouškovým vysvětlením se však Rozhledy nespokojily. Na str. 716 a n. ho především *Pelcl* doklady z dopisů, jež mu zaslali účastníci Bouškovy přednášky, usvědčil z inkriminovaných výroků. Pak navázal *F. V. Krejčí:* prohlašuje svou solidaritu s Pelclem, třebaže ho Bouška z aféry vypouští patrně proto, že se ještě před nedávnem ucházel o Krejčího sympatie pro sebe a celou Katolickou modernu. Bouška si vzhledem k Rozhledům neprávem osobuje stanovisko Machara, Šaldy a Sovy, protože sám nešel s Modernou a jeho orgán měl pro její členy jenom název „buldoci".

Nicméně *Bouška* nezmlkl ani po těchto argumentech. Ve své odpovědi *Více světla* (Nový život II, str. 134 a n.) především znevážil Pelclem uváděná svědectví a pak doložil svůj soud o Rozhledech obsáhlým citátem z Šaldova dopisu. Úryvek zní takto:

„Celá affaira [t. j. rozbití Moderny] působí na mne vůbec zkličujícím dojmem. Hrozím se až té nemyslivosti, té duševní pustoty a povrchnosti a to i lidí, jež člověk pokládal za moderní. Já Krejčího znal a vždycky jsem věděl, jak je povrchní, jak píše o věcech, jež nezná (z liter. kritiky správné doklady podala nedávno Moder. Revue) — ale tak nefilosoficky, tak dětinsky nazírat základy kritiky a ethiky jako on — ne, to bych nevěřil! To je vyložený Zákrejs nebo Schulz nebo kterýkoli jiný starovlastenec. Krásně a charakteristicky vyslovil dojem, který i já cítím, prof. Masaryk; řekl mně: — ‚Vidíte, mně je hnusno; já těm lidem přece trochu věřil, omlouval je, myslil, že z nich snad něco, něco maličko bude; tak až nerozumně a citově jsem se mazlil s těmi pokrokáři — ale teď? Nad tím žasnu. To mi jde až tak přes hlavu. Já mám dojem, jako bych se přepil ne vína, ale *syrovátky!* Znáte to? — A ta mravní stránka! Lidé, kteří podepíší před šesti měsíci program Moderny, kde je první artikl *bezohlednosť* v kritice, *samoúčelnosť* její (žádná t. zv. objektivnosť, t. zv. spravedlnosť etc. — samé fikce a illuse — Krejčí nota bene na tento artikl, jejž *já* stylisoval, napsal dvacetistránkovou variaci do Lit. listů 1. číslo et sq. „Mladá kritika", kde rozšlapává jen, co já řekl ve dvou větách) — titíž lidé se dnes sentimentálně tváří a volají lišácky — melancholicky „caritas".

Proč?

Změnily se poměry nějak? Provedly se za těch šest měsíců nějaké gladiátorské zápasy? Ale ne — to je všecko jen politika. Páni poznali, že zašli příliš „na levo", tak „na levo", *že nelze udělat kariéru v naší společnosti, dostat ani z Akademie ani odjinud subvenci etc.* A proto: caritas! Proto zpět „na pravo"! Proto odstřelit svou „levici" — několik lidí, které pokládají ostatní za radikály. Krásná *caritas*, která je *zbraní* proti včerejším přátelům! Takový *circulus vitiosus.*"

Na závěr článku pak ještě otiskuje Bouška Krejčího dopis, kde Krejčí vysvětluje své stanovisko ke Kat. moderně, a vrací mu výtku, jíž Krejčí zakončil svůj poslední útok: ani on nemá dnes nic společného se Šaldou, Sovou a Macharem, ani on se k nim nesmí hlásit.

Nato v Rozhledech str. 861 a n. znovu odpověděl *Krejčí.* Úvodem otiskl dopis V. Černého, který byl tehdy přítomen Bouškově přednášce. Černý Bouškovi vytýká, že se nyní zaštiťuje Šaldou, ačkoli ho dřív líčíval jako člověka fysicky abnormálního; dnes se v poměru k němu změnil vlivem V. Mrštíka a navázal s ním spojení, než vydal svou sbírku Pietas. Pak pokračoval Krejčí sám; vyvracel domnělý rozpor mezi svým dopisem Bouškovi a referátem o jeho sbírce. Šaldou se odmítl zabývat, protože ho „p. Bouška, když už neví kudy kam, nastrkuje jako tělesného dodavatele svých klepů".

Teprve nyní se rozhodl k zásahu *Šalda*. Učinil tak svým *Zaslánem*.[1] Jeho vysvětlení napadl *Krejčí* v Rozhledech str. 1007. Šalda prý přiznává omyl, ale jeho tvrzení nepřestává být klepem. Mluvě o Rozhledech neumí rozeznat mezi směrem a mezi obsahem a rázem listu. Ačkoli se obsah a ráz změnil, směr prý zůstává stále týž. Dále vytýká Šaldovi jeho článek ve Zlaté Praze, jeho ústupek „Schulzům a Zákrejsům" atd. Další Krejčího tvrzení ani to, co k nim připojil *Pelcl*, netřeba reprodukovat, protože se dobře vyrozumívají z toho, jak je Šalda bod po bodu vyvrací ve své odpovědi, otištěné zde na

str. 471. Je to jeho *Poslední slovo pp. F. V. Krejčímu a J. Pelclovi.* Vyšlo v Literárních listech XVIII, str. 372—374, č. 22 (16. 9.).

Str. 477. — *Fr. Herites: Návštěvy.* V Literárních listech XVIII, str. 87—88, č.5 (4. 1.) s podtitulem: Salonní bibliotéky číslo XCVI. V Praze [1897]. Nákladem J. Otty. Stran 145. Sign.: *B. Ptáčník.*

Str. 479. — *Edmond a Jules de Goncourt: Sestra Filomena.* Literární listy XVIII, str. 91—92, č. 5 (4. 1.) s údajem o knize: Přeložil J. J. Benešovský-Veselý. Ottovy Laciné knihovny národní čís. 145. Nakladatel J. Otto. V Praze 1896. Stran 212.

Str. 481. — *Jaroslav Kvapil: Memento.* Literární listy XVIII, str. 104—105 č. 6 (20. 1.). Bližší údaj o knize: Lyrická trilogie s prologem. Nakladatel: Jos. R Vilímek. V Praze 1896. Stran 62. Sign.: *Quidam.*

Str. 484. — *I. S. Turgeněv: Dým a různé povídky.* V Literárních listech XVIII, str. 105—106, č. 6 (20. 1.). Za titulem údaj o knize: Spisů jeho sv. 5. Ruské knihovny č. XXIV. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1896. Stran 354. Sign. *F. X. Š.*[2]

Str. 486. — *Vilém Bitnar: Biblické rapsodie.* Literární listy XVIII, str. 123—124 č. 7 (1. 2.) s podtitulem: Básnických obzorů katolických číslo III. V Praze 1896 Nákladem vlastním. Stran 56.

Str. 488. — *Jonáš Lie: Nioba naší doby.* V Literárních listech XVIII, str. 140 až 141, č. 8 (16. 2.). Bibliogr. údaj o knize: Román. Z norského přel. V[áclav] P[etrů]. Ottovy Laciné knihovny národní čís. 143. [V Praze 1896.] Stran 284. Sign. *Quidam.*

Str. 490. — *K. Švanda ze Semčic: Bizarní povídky.* Literární listy XVIII, str. 172—173, č. 10 (16. 3.). Údaj o knize zněl: Ilustroval Artuš Scheiner. Praha 1897. Nákladem Jar. Pospíšila. Stran 313. Sign. *Quidam.*

Str. 493. — *Marcel Prévost: Julinčiny vdavky.* Literární listy XVIII, str. 208, č. 12 (16. 4.) s podtitulem: Přel. Fr. S. Procházka. Nakladatel: J. R. Vilímek. [1897.] Stran 95. Sign. *Quidam.*

---

1 - Pokud jde o interpolovaný titul Dvořákovy sbírky, viz zde str. 534.
2 - V *Pistoriově* bibliografii nezachyceno.

Str. 494. — *Adolf Heyduk: Nové cigánské melodie.* — *Jos. V. Sládek: V zimním slunci.* Referát otištěn v Lit. listech XVIII, str. 225—226, č. 13 (1. 5.) a knihy byly blíže určeny: Spisů Adolfa Heyduka I. Nákladem J. Otty. Praha 1897. Stran 111. — Básně. Salonní bibliotéky č. XCVIII. Praha 1897. Nakladatel J. Otto. Stran 147. Sign. *Pavel Kunz.*

Str. 497. — *Al. a V. Mrštíkové: Bavlnkovy ženy a jiné povídky.* Literární listy XVIII, str. 267, č. 16 (16. 6.) s podtitulem: Ottovy Laciné knihovny číslo 150. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1897. Stran 323. Sign. *Pavel Kunz.*

Str. 499. — *H. Uden: Sestupem.* V Literárních listech XVIII, str. 270—271, č. 16, (16. 6.). Titul zde za pseudonymem uváděl autorovo vlastní jméno *Dr Jaroslav Hruška* a bibliogr. údaj o knize zněl: Sonety. Nakladatel: J. R. Vilímek. V Praze 1897. Stran 132. Sign. *Quidam.*

Str. 501. — *Jan Rokyta: Když se připozdívá.* Literární listy XVIII, str. 272, č. 16 (16. 6.) s bližším údajem o knize: Básně. Nakladatel: Frant. Topič. V Praze 1896. Stran 76. Sign. *P. K.*

Str. 502. — *Dr F. X. Jiřík: Obraz.* Literární listy XVIII, str. 272—273, č. 16 (16. 6.). Podtitul: Dílo umělecké a technické. S 13 ilustracemi. Knihovny Rozhledů č. VIII. V Praze 1897. Str. 67. Sign. *Quidam.*

Str. 503. — *Fr. Sekanina: Za nocí chmurných i světlých.* — *Karel Babánek: Vytržené listy.* V Literárních listech XVIII, str. 286—287, č. 17 (4. 7.) s bibliogr. údaji o recensovaných sbírkách: Básně. (1894—1896.) V Praze [1896]. Nákladem Fr. Stacha. Stran 77. — Básně. V Praze 1896. Nákladem spisovatelovým. Stran 58. Sign. *Š.*[1]

Str. 505. — *Nové svazky Sborníku světové poesie.* Pod tento název shrnuty vydavatelem tři souhrnné Šaldovy referáty. *První* z nich, otištěný v Literárních listech XVIII, str. 303—304, č. 18 (16. 7.), zahrnul tyto svazky: [Petar] *Petrovič Njegoš: Horský věnec.* Přeložil J. Hudec. Ve Sborníku světové poesie, vydávaném Českou akademií. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1896. — *Thomas Moore: Lalla Rookh.* Část prvá i druhá. Přeložil Dr František Krsek. Tamže. — *Arany János: Budova smrt.* Epická báseň. Přeložili Fr. Brábek a Jaroslav Vrchlický. Tamže. Str. 160. — *Sofokles: Elektra.* Tragedie. Přeložil Josef Král. Tamže. Str. 95. — *Adam Asnyk: Kiejstut.* Tragedie v pěti jednáních. Autorisovaný překlad Františka Vondráčka. Tamže. Str. 117.

Druhý, otištěný tamtéž, str. 333—334, č. 19 a 20 (16. 8.), pojednal o knize: *Samuel Taylor Coleridge: Skládání o starém námořníku.* — *Christabel.* — *Kublaj Chán.* Přeložil J. V. Sládek. Sborníku . . . číslo 52. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1897. Stran 74.

Třetí tamtéž, roč. XIX, str. 52—53, č. 3 (1. 12.) recensoval tyto svazky: *Ludvík Uhland: Romance a balady.* Přel. Ladislav Arietto. Sborníku . . . sv. 53. Nakladatel:

---

1 - V *Pistoriově* bibliografii nezachyceno.

J. Otto. Stran 143. — *William Shakespeare: Julius Caesar.* Tragedie v pěti jednáních. Přel. J. V. Sládek. Tamže sv. 54. Stran 128. — *Marie Konopnická: Výbor poesie.* Autor. překlad Fr. J. Pavlišty. Díl I. Tamže sv. 55. Stran 77. Vesměs sign. *Quidam.*

Str. 511. — *Václav Kosmák: Nové obrázky z kukátka.* Literární listy XVIII, str. 306—307, č. 18 (16. 7.) s podtitulem: Díl II. Nakladatel: E. Šolc. V Telči 1897. Stran 325. Sign. *J. H.*

Str. 513. — *Frant. B. Švejda: Rozstřiklé barvy.* Literární listy XVIII, str. 332—333, č. 19—20 (16. 8.). Za titulem bibliogr. údaj: Básně (1896). Nákladem časopisu „Salon odmítnutých". Knihovny téhož listu č. 1. V Praze 1897. Strany nečíslovány. Sign. *P. K.*

Str. 515. — *H. Uden: San Remo.* V Literárních listech XVIII, str. 334, č. 19—20 (16. 8.) s bližším údajem o knize: Sonety. Nakladatel: Jos. R. Vilímek. V Praze 1897. Stran 155. Sign. *Quidam.*

Str. 516. — *Adolf Heyduk: Ptačí motivy.* — *Sekerník.* Literární listy XVIII, str. 383—384, č. 23 (1. 10.). Knihy byly blíže popsány: Spisů Heydukových díl II. Sešit 4—11. V Praze. Nakladatel: J. Otto. Str. 248. — Kresba z Povltaví. Spisů díl III. Sešit 12—14. Str. 88. Sign. *P. K.*

Str. 518. — *Josef Marek: Přítěž.* V Literárních listech XVIII, str. 385—386, č. 23 (1. 10.) s bližším údajem: Drama ve třech dějstvích. Nákladem vlastním 1897. V komisi knihkupce R. Prombergera v Olomouci. Stran 86. Sign. *Quidam.*

Str. 519. — *Josef Jan Svátek: Kytice paprsků.* Literární listy XIX, str. 54—55, č. 3 (1. 12.). Podtitul: Nakladatelé Bursík a Kohout. V Praze 1897. Str. 90. Sign. *P. K.* — Na str. 519, ř. 8 zdola: *říci* dosazuji místo pův. *žít.*

Str. 521. — *Básnické spisy Karla Havlíčka.* Literární listy XIX, str. 68—69, č. 4 (16. 12.) s bibliogr. údajem: Pořádal Ladislav Quis. V Praze 1898. Nákladem Fr. Šimáčka. Stran LXXXII + 188. Sign. *Quidam.*

Karel Dvořák

Soubor díla F. X. Šaldy 12

Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich

Kritické projevy 3. *1896—1897*

1. vydání

K tisku připravil a poznámkami opatřil Karel Dvořák

5.000 výtisků

V září 1950

Vytiskla Svoboda 2 v Praze

~~Cena brož. 100 Kčs~~

1964 47 Kč

JINDŘICHA VODÁKA

KAPITOLY O DRAMATĚ

Nástin estetiky dramatu a náč
pražské dramaturgie. Druhé vy
dání. Stran 164. Brož. 54, vá
74 Kčs

EDUARD VOJAN

Životopisný portrét velké herecl
osobnosti „rytíře myšlenky a du
cha". S rejstříkem Vojanových ro
a seznamem vojanovské literatur
S fotografiemi na přílohách. Stra
160. Třetí vydání. Brož. 80, vá
106 Kčs

CESTOU

Lidovýchovná čítanka s článk
o literatuře, divadle, loutkové
divadle, výtvarném umění, o pr
ních filmech i o rozhlase, tak
kniha je bohatým průvodcem p
moderním umění. Stran 464. Bro
145, váz. 175 Kčs

SHAKESPEARE *(Novinka 1950*

Obsáhlý soubor statí, studií a ref
rátů, v němž máme zachován pů
stoletý vývoj divadelního uměn
Shakespearovské inscenace, do
kumentární soudy o hereckém po
kolení od J. Mošny až po S. Neu
manna, výtvarnické doprovody
zhodnocení prací našich překla
datelů. Prostě kritikův breviář pr
každého, kdo se chce vyznat v roz
lehlém světě Shakespearova díl
Stran 676. Brož. 208, váz. 238 Kč

Dílo Jindřicha Vodáka připravuj
do tisku Josef Träger

MELANTRICH

FXŠ

Soubor díla F. X. Šaldy

vychází v tomto pořadí:

Svazek 1. BOJE O ZÍTŘEK

Meditace a rapsodie. Druhé vydání. Stran 198, brož. 60 Kčs, váz. 80 Kčs

Svazek 2. DUŠE A DÍLO

Podobizny a medailony. Druhé vydání. Stran 244, brož. 66 Kčs, váz. 90 Kčs

Svazek 3. ŽIVOT IRONICKÝ A JINÉ POVÍDKY

Jemné, kultivované povídky a črty. Stran 236, brož. 67 Kčs, váz. 90 Kčs;

Svazek 9. STUDIE O UMĚNÍ A BÁSNÍCÍCH

Čtyři Šaldovy literární studie. Stran 128, brož. 45 Kčs, váz. 65 Kčs

Svazek 10. KRITICKÉ PROJEVY — 1 (1892—1893)

Soubor studií vztahujících se k prvním krokům Šaldova kritického rozmachu. Stran 500, brož. 140 Kčs, váz. 165 Kčs

Svazek 11. KRITICKÉ PROJEVY — 2 (1894—1895)

Soubor kritické a polemické tvorby z doby působení v Rozhledech, Literárních listech a Naší době. Stran 384, brož. 110 Kčs, váz. 135 Kčs

Svazek 12. KRITICKÉ PROJEVY — 3 (1896—1897)

Závažný soubor kritik a polemik z doby České Moderny a generace lumírovské. Stran 272, brož. 109 Kčs, váz. 135 Kčs

MELANTRICH