



Městská knihovna v Praze

# Kritické projevy 1 (1892–1893)

---

F. X. Šalda



*F. X. Šalda*

Praha

---

2017

**e-kniha**



# Městská knihovna v Praze



ůjčujeme:

knihy / časopisy / noviny / mluvené slovo /  
hudbu / filmy / noty / obrazy / mapy



přístupujeme:

wi-fi zdarma / e-knihy / on-line encyklopedie /  
e-zdroje o výtvarném umění, hudbě, filmu



ořádáme:

setkání s autory / přednášky / koncerty /  
filmová představení / výstavy /  
aktivity pro děti a jejich rodiče / čtení

**[www.mlp.cz](http://www.mlp.cz)**

[knihovna@mlp.cz](mailto:knihovna@mlp.cz)

[www.facebook.com/knihovna](https://www.facebook.com/knihovna)

[www.e-knihovna.cz](http://www.e-knihovna.cz)



# Kritické projevy 1

(1892–1893)

F. X. Šalda

Znění tohoto textu vychází z díla [Kritické projevy 1](#) tak, jak bylo vydáno v Praze nakladatelstvím Melantrich v roce 1949. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.

---



Text díla (F. X. Šalda: Kritické projevy 1), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), není vázán autorskými právy.

---



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uveďte autora-Nevyžívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

---

Verze 1.0 z 8. 9. 2017.



## OBSAH

1982 .....	7
Syntetismus v novém umění.....	8
Josef Braun: Mezi vyhnanci.....	52
Xaver Dvořák: Stínem k úsvitu.....	60
H. G. Schauer.....	74
Jos. bar. Krušina ze Švamberka: Črty.....	88
Bohdan Kaminský: Z Příkopů .....	97
Alfred Tennyson .....	108
Karel Červinka: Zápisník.....	119
Kritika v revui .....	127
Překlad v národní literatuře .....	136
Jaroslav Vrchlický: Nové barevné střepy .....	152
Karel V. Rais: Horské kořeny .....	155
Joséphin Péladan.....	162
1 .....	164
2 .....	166
3 .....	172
4 .....	175
5 .....	177
Zasláno .....	181
Literární kapitoly .....	199
Zasláno .....	219
Zasláno .....	222
1893 .....	224
Antonín Klášterský: Drobtý života .....	225
Grazia Pierantoni-Manciniová: Lydie.....	231
Román sociální.....	237
J. P. Jakobsen: Niels Lyhne .....	265
Jan Váňa: Úvahy a povahy .....	275
Jaroslav Vrchlický: Trojí políbení .....	279
Bohdan Kaminský: Protesty .....	286
Václav Hladík: Z lepší společnosti .....	294

Hippolyte Taine .....	299
1 .....	299
2 .....	305
3 .....	313
4 .....	322
5 .....	330
Národní divadlo.....	335
1 .....	335
2 .....	343
Petra Corneille Cid .....	350
Julia Zeyera Sulamit .....	352
Octava Feuilleta Bílý vlas .....	355
Fr. Xav. Svobody Útok zisku.....	356
Karel Švanda ze Semčic: Fantastické povídky.....	368
Frant. Xav. Svoboda: Probuzení .....	372
Alois Škampa: Venku a doma.....	382
Jaroslav Vrchlický: Studie a podobizny.....	400
A. E. Mužík: Hymny a vzdechy.....	409
Jaromír Borecký: Rosa mystica .....	417
Zasláno Lumíru a Času.....	433
Zasláno Času .....	440
Dodatek .....	446
List z Prahy .....	448
Dodatek.....	455
Úvodní slovo k Juvenilím.....	456
Slovo úvodní k Mladým zápasům .....	465
Divadelní causerie .....	470
Ediční poznámka .....	477

**1982**

## Syntetismus v novém umění

Již před dvaceti lety zjistil H. Taine snahu a schopnost metafyzického syntetismu jako podstatu nové poezie. Schopnost abstrakce, subtilní způsoby dobrati se tajů intuicí a symbolizací, touhu po sloučení metod vědeckých s uměleckými, mystický vztah a tušenou konečnou jednotu Vědy, Náboženství, Umění odhaduje jako vlastní cíle její v těchto slovech jako v mlhách fluidních a přece skoro magnetic-ky určitých a pronikavých jako má býti nové to umění samo: „Což není společenství přírody mezi vším živým tohoto světa? Zajisté je duše v každé věci. Je také ve všemíru. Buď bytost jakákoli, tupá nebo myslící, určitá nebo nejistá, vždy za její cítěnou formou svítí tajemná podstata („essence“) a cosi božského, co uhadujeme vznešeným osvětlením a k čemu nikdy nedosáhneme a čeho nikdy nepronikneme. To jsou tušení a aspirace celé moderní poezie brzy v meditacích křesťanských jako u Campbella a Wordswortha, brzy v pohanských vizích jako u Keatse a Shelleyho. Slyší chvěti se veliké srdce přírody, chtějí dojít až k němu, zkoušejí všechny dráhy spirituální a citové, Judey i Řecka, posvěcených dogmat i proskribovaných doktrín“. Z vedlejšího, náhodného, relativního, časem a místem omezeného a rozděleného abstrahovati Věčné, Jednotné, Absolutní – k tomu směřovali více méně vědomě všichni umělci, kteří vládou naší době, skutečná knížata poslední čtvrti našeho století, v ní pochopení, zbožňování, napodobení, vyhledání, ze zapomenutí vynesení;<sup>1</sup> k tomu pracuje se dnes přímo, vědomě, účelně, „programově“. Síly umělců

---

<sup>1</sup> Jmenuji zde jen: Spinozu, Blaise Pascala, Amiela, Augusta Comta, P. B. Shelleyho, E. A. Poea, Stendhala, Balzaca, Alfr. de Vigny, Baudelaira, Beethovena, Berlioza, R. Wagnera, italské Primitivy i s Leonardem da Vinci i se Sandrem Botticellim, německé Nazareny i anglické Prerafaelisty. Ti všichni buď zcela vzkříšení a k vědomému pochopení přivedeni, buď odkryty v nich zvláštní, speciální způsoby myšlení či citu, utajené vztahy a smysl, jež unikaly dobám dřívějším.



napjatý k řešení těchto problémů; skutečně vědecká estetika chce jim pomáhati hledati tyto vznešené, vysoké a tmavé cesty.<sup>2</sup>

A tento směr myslí, tato duševní dispozice není ani povrchní ani mělká. Každý den akcentuje se určitěji a zřetelněji. Poslednímu desetiletí jest již příznačná.<sup>3</sup>

---

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

<sup>3</sup> Ernest Tissot: „V naší společnosti, která včera ještě chápala umění jen materialistní... tj. přesnou reprodukci realnosti slovy, barvami, zvuky — umělce užívající skoro jediné schopnosti pozorovacích, analytických a mučené touhou pracovati přesně, vědecky — od několika let je to nesmírná a stále nutnější potřeba náboženského idealismu, bolestné hledání nadzemského, nejvyšší touha po jistotě, po autoritě, jež by dala konečně smírné spočinutí bludným poutím duše.“ A poněkud dále: „Reakce proti starému materialismu, ještě nejistá, ještě v počátku, jejíž důsledky nelze

Tyto meditace, včera ještě vášnivý, ale vágní sen a dnes již es-  
topsychologické dogma, chci zde analyzovati v jejich příčinách, pod-  
mínkách procesu genetického, v obsahu estetickém i psychickém,  
ukázati je jako konkrétní útvary zčásti již realizovány ve dvou, třech  
individualitách, vytknouti konečně zvláštní jejich význam v duše-  
vním kultu přítomnosti a tím i jejich abstraktní mez jako tendence  
katexochén ideální.

Lze říci bez paradoxu, že devatenácté století, zvláště v druhých  
svých dvou třetinách, prohloubilo, zhustilo a ne-li stvořilo, alespoň  
přetvořilo, zvláštním a velmi intenzivním způsobem uvědomilo cit  
Mystického. Dnes myslí a sní všichni pod jeho studeným stínem.  
Strom Neznámého hází na lidstvo mraky tmy, které — ukázalo se  
tak bezpečně a jistě — nerozední se nikdy. Osmnáctému století něco  
podobného bylo naprosto neznámo. Jeho filozofové i senzitivové  
myslili a ještě více hádali o Posledních věcech velmi horlivě. Ale  
věřili, byli přesvědčeni, že mohou se jich dopátrati. Když ne pro  
chvíli, když ne sami, alespoň budoucí. Věřili v absolutnost rozumu,  
všemohoucnost vědy. Voltaire a encyklopedisti píší pro ni na úvěr  
vznešené a studené hymny: podle nich pronikne všecko, rozloží  
všecko, vyloží všecko. Čekají třetí a poslední říši: říši vědy. Slovem:  
myslí o tajemstvích a právě proto pro ně neexistují. Jinak dnes. Ví-  
me, že před námi žil Kant a že ukázal, jak rozum nic nemůže pozna-  
ti mimo zkušenost a že pokud připouští čisté prvky a priori, je to  
jen, aby zkušenost vůbec byla možná. Víme o filozofii pozitivismu  
a agnosticizmu a od ní naučili jsme se, jak málo je známého a jak  
mnoho je neznámého.<sup>4</sup>

---

předvídati.“ Význam hnutí oceňuje také Rod (předmluva k *Trois coeurs*, str. 8)  
velmi široce; „Je-li pravda, že literatura ohlašuje a předchází veliká hnutí sociální,  
jdeme vstříc pěkné reakci ve všech oborech!“

<sup>4</sup> Aby se jasně ukázala imanentnost této duševní dispozice v našem století, je zde  
nutno upozorniti, jak četní filozofové němečtí neodvisle od anglicko-francouzských  
hnutí pozitivních omezovali nebo zavrhovali (v systematicke ostátek [ostatně. *Pozn.  
red.*] snad málo odůvodněné) posavadní primát poznávání ryze vědeckého před  
jinými činnostmi duševními. Tento antiracionalismus, jak se nepřesně, ale velmi

---

pregnantně obvykle jmenuje, je symptomatickým právě pro tu část německé filozofie, jež má největší význam, dosah a přízeň v přítomnosti: jmenuji zde jen Kanta a Schopenhauera. Kant, který nezná vědeckého poznání za mezí zkušenosti, ukazuje, jak cestou jinou, od rozumu různou a neodvislou, z jiného pramene neomylného a bezpečného, přímo lze dojít jistých důležitých a základních pravd nadsmyslných – v mravní víře. To je říše zcela nezávislá od říše teoretického rozumu a nad ní vyšší podle Kanta. Vnitřním nazíráním, bezprostředním zjevením dobere se tu duše, čeho jí nemohla nikdy podati drobná, krátkozraká a střizlivá práce rozumu. A na tomto základě stojí, od Kanta se odvozuje, k němu se odvolává mohutné a v nové době zvláště šťastné hnutí moderní teologie protestantské, které přes větší menší úchyvky mezi různými zástupci, všude v podstatě, zejména však ve škole Ritschlově je zřejmě antiracionalistickým v tom, že proti staršímu racionalismu protestantské teologie přísně odlišuje sféry spekulace rozumové od citu víry náboženské. V nejpřísnější konsekvenci nepřipouštělo by ani vymezení a stanovení obsahu citu toho rozumovými prostředky. V nejednom vztahu přiblížila by se tím teologie protestantská ke katolické, kde v poslední příčině bude platiti Barbeye d'Aureilly: „Nous autres catholiques, nous ne discutillons pas.“ [My ostatní katolíci, my nediskutujeme. *Pozn. red.*] — Patrnějším ještě bude antiracionalismus v tomto smyslu u Schopenhauera, když přímo podstatu světa vidí ve Vůli, tj. v něčem o sobě zcela bezrozměrném. — Uvádím-li hned vedle Leopardiho teorii da l'Infelicità a Wagnerův náboženský naturalismus, nečiním tak, že předpokládám identitu prvé nebo odvislost druhé z těchto koncepcí od Schopenhauerova pesimismu, nýbrž že všechny mají též základ transcendentní, totiž rozpor idey a věci, neshodu a nesrovnalost každého ideálního útvaru s reálným předmětem, jehož přece zpodobením jen jest. — Jen jmény uvádím ještě muže takového významu a vlivu jako Schleiermacher, Friedrich Schlegel, Friedr. Heinrich Jacobi, kteří všichni jsou potud antiracionalisty, pokud v jiném než analyzujícím rozumu viděli vrchol a scelení lidské činnosti: ať v náboženském citu, tvůrčí fantazii básnické, nebo dokonalosti etické. — V témž smyslu jsou antiracionalisty jmenovitě Dostojevský a Tolstoj. První v ortodoxním konzervativismu, v nenávisti každé vzpoury, v konečném uznání absolutního a autority (protihegelovským rázem, jak se dá pregnantně negativně shrnouti filozofie jeho, tímto antiliberálním: Hegel, jak známo, nejvyvinutější, nejabsolutnější intelektualista, pojímá svět jako logický projev myslící substance rozumové — odtud by bylo patrné klesnutí vlivu jeho filozofie v poslední době charakteristickým), v boji rozumu a víry přivede rozum k úplnému pokorení, zničí ho úplně před vírou: credo, quia absurdum. [„Věřím, protože je to nesmyslné.“ Scholastické myšlení, Tertullian. In: Moudrost věků, Členská knihnice nakladatelství Svoboda, Praha: 1988. *Pozn. red.*] Tolstoj, pokud z filozoficky indifferentního zpodobňování evoluce hmotných a jen v kvantitě různých prvků

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

Je snadno vystihnouti souvislost mezi tímto všeobecným naladěním duševním a znova nyní právě čtenými díly Blaise Pascala, E. A. Poea, Alfreda de Vigny, nebo pozorně a s požitkem poslouchanými dramaty Wagnera a všech Otců posledních let a nalézt tak klíč, jímž otevřena jejich rakev. Ti všichni hledali mnoho a hledali v bolestech — všichni byli, abych užil Lucreciovu význačného termínu, *Inquieti* (Znepokojený, neklidný, ustaraný. *Pozn. red.*). Ti všichni mají nejostřejší vědomí, nejhlubší cit nepoznatelného. Je to Pascal, který chce dokázati jistotu zjevení, který chce spasiti živou pravdou budoucnost a který píše svou Demonstraci křesťanského náboženství, jistou odpověď pochybám, světlo do tmy. Ale nedopíše ji nikdy.

---

v prvních pracích přešel k mravně účelovému třídění cen a hodnot vnitřních v posledních dílech.

Tma zhasí světlo. Zbude dílo neukončené, dílo ve zřícenině, oběť a oltář tmy zároveň.<sup>5</sup> Je to Poe, který s matematickou jistotou popíše, vymezí, vyměří skutečnost,... aby tím krutěji, ironičtěji, nevysvětlitelněji zjevilo se tajemné. Je to Wagner, duše v horečce napjatá k neznámému, které je tu doslovně tragickým symbolem, jak lze jej pochopiti jen úplným ztotožněním se s ním ve spojení všech sil duše.<sup>6</sup>

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

---

<sup>5</sup> Charles Morice: „Ačkoliv se stydím poněkud mluvit o literatuře při takovém muži, lze říci, že Pascal, zaujat předem myšlenkami – a nejvroucnějšími myšlenkami, těmi, jež jsou kouřem Tajemství – ale ovládnut celým neklidem života, otevřen vášním, citům lidským a ozbrojen také tím duchem vědeckým, který zná vliv příčin materiálních, fyzických na činnost duševní – Pascal je básníkem doby, která dnes bije, periody syntetické. Pascal je naším vrstevníkem z téhož důvodu jako Balzac a Edgar Poe, s nimiž má ostatek tolik analogie.“

<sup>6</sup> Eduard Rod: „A právě zde je triumf umění symbolického. Poněvadž místo aby analyzoval city lidské v detailu, vezme je o sobě a představí v celé síle ve chvíli, kdy pohlcují jednotlivce, právě proto pozvedá se nad průměrné koncepce apoštolů a teozofů až k samé duši náboženství, jediný jen může nám převést jeho podstatu a poněvadž nemyslí vysledovati z něho předpisy nebo sliby, dochází k tomu, že k nám dává cítiti tragiku neznámého, jako že převádí všecky naše aspirace k tajemství věčně plnému hrůz a kouzel.“

tkoval s askezí mnicha: „Všecko je mi teď párou, stínem, iluzí, dýmem, i můj vlastní život.“

Věda, tj. rozum analytický omezil se na úzký kruh práce obtížné, odtažitě a lhostejné. Navždy zavřel se otázkám srdce a duše, které odkázal k jiným pramenům. Vyloučil jmenovitě otázky náboženské a metafyzické vůbec. Vzdal se všeho absolutního: studuje zjev ne v podstatě, nýbrž jen jako znaky.<sup>7</sup>

Odtud nutno též vyložití zjev spiritualistické reakce náboženské v umění posledních let<sup>8</sup> proti pozitivně vědeckému indiferentismu,

---

<sup>7</sup> Zde upozorňuji, že v tomto momentu leží znak moderní kritiky, jejíž rozvoj u Taina jako vědy v podstatě sociologické, u jiných psychologické dán je výsledky filozofie pozitivní. Podstata její záleží ve vypátrání vztahu podmínek a závislostí estetikých, mravních a psychických určitého díla resp. autora díla toho na podmínkách čistě vnějších a fyzických, daných prostředím místním, časovým, fyziologickým — což, jak patrně, předpokládá „uznání závislosti a podmínek ve věcech mravních jako ve věcech fyzických.“ Tento psychický determinismus, jenž pokládá každou psychickou entitu za produkt, jest indiferentní a vědecky objektivní. „Moje kritika je, praví Taine ve Filozofii umění, druhem botaniky užité ne na rostliny, ale na lidská díla; nepředpisuje ani neodpouští; konstatuje a vykládá.“ Je zajímavé, že právě do poslední doby spadá vybavení umění z falešné, lživě-estetické kritiky literární, iluzorně pedagogické, aprioristické a subjektivní. Kdyby se dalo pozitivně ukázati, pokud dogmatická kritika Boileaua, La Harpea, Planchea měla vliv na umělce produktivního, byl by fakt vědecké kritiky, která vzdala se úplně pedagogické mise, mohutným jistě koeficientem v periodě umělecké syntézy. Ale vliv ten nelze nijak stanoviti. Víme jen, že byl nesmírně nepatrný asi, poněvadž skutečně velcí spisovatelé mu unikali úplně důsledností svého temperamentu, který ukládal „přednosti“ jako „chyby“, a zbyla by tedy jen skupina autorů prostředních, slabých, bez uměleckého temperamentu. Proto zde rozvoj moderní kritiky, jak dán Lessingem, Herderem, Goethem, Villemainem, Michelem, Guizotem, Sainte-Beuvem, a kam dnes přiveden v Tainovi, Hennequinovi, Posnettovi a Parkerovi, není předmětem úvahy.

<sup>8</sup> Ernest Tissot: „Vyčerpání, že mnoho mysli a mnoho hledali, sní o učedníku, jež miloval Ježíš, jak klade svoji hlavu na rámě Mistrovo, a zde, na rameni Mistrově, doufají zapomenouti konečně svoje neštěstí a svoje smutky. Takový jest asi sen vágního mysticismu katolického, jímž žijí nejmodernější umělci toho času.“ A dále: „Tento katolický idealismus je všude a stále více patrný. Napodobíce Alfreda de Vigny... básníci-milenci opěvují Milovanou způsobem žalmů, a jsou to: Leconte de Lisle, Paul Bourget a mladí novoplatonikové. Nebo obracejí se k Bohu, k Panně

v jakém žilo umění v periodě předchozí — zvané naturalistické. Zvláštní a znepokojenou péči o vnitřní život duše, smysl tajemného, zaujatost plánem osudu jednotlivce i světa, meditace bolestné přítomnosti a vize radostné budoucnosti, symbolizaci čistých idejí a pevné zakotvení umění v mravním mysticismu: tu celou adoraci Věčného a Absolutního má poezie anglická jako ruská. Ale i pokud

---

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

tóny ty jsou skoro čistě náboženské, přece stojí zde umění mimo historický útvar dogmatu církevního.

Ani *Wordsworth* není v poezii ortodoxní „clergyman“, je v ní mnoho zjemněného a ztajeného panteismu. *Dostojevský* má něco z napjatého a tvrdého mysticismu raskolu. Ve Francii však největší z moderních Villiers de l'Isle-Adam a hlavně Paul Verlaine jsou katolíky v pozitivním, legálním smyslu slova. Byť i u prvního byl to cit prostý, slavistického asi původu, zůstává druhý plným typem návratu k církvi po marném a nemocném hledání pravdy mimo. A jako celá snaha vyšla z odporu proti skepsi a z touhy po jistotě, autoritě, absolutním, je patrné, že katolicismus, jednotný, celistvý, kategorický v tvrzení, bez kompromisů s vědou a rozumem, vylučující všecku diskuzi, prohlašující se za neomylného, bezprostředního držitele pravdy, musil býti předem útočištěm duší hledajících zapomenutí „únavy myšlenek“, jak se řeklo.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> „Ze dvou náboženství v přítomnosti protestantismus žádá od svých neofytů, aby volili mezi různými jeho sektami a v obvyklé své praxi, ještě analýz, úsudků, myšlenek a pak je příliš přísným, příliš nad životem, příliš tvrdým pro naši špatnou přirozenost a konečně zvláště nezbavuje duši neklidu po nadzemském; kdežto církev katolická jeví se ve své spíše vnější než skutečné, ale přece úplné jednotě. Je to církev katolická, která se málo stará vyložití a zjistiti své počátky,“ církev – jak se řeklo významně – „žijící mezi nejstudenější skutečností jako ve snu.“ (Tissot, Barbey d'Aureville.) Mylně však tvrdí před tím Tissot, že anglické hnutí preraphaelistické, ač členové Brotherhoodu jsou protestanti dogmatem, je rázem a podstatou svou katolické, že je „neokatolickou reakcí“. Pravda je jen, že hnutí je podstatně náboženské a mystické a že souvisí přímo s náboženským probuzením oxfordským v letech padesátých a s renesancí gotickou. Ale jinak jsou Burne Jones, Millais a hlavně Holman Hunt velmi otevřené anglickými protestanty, zaujati puritánským ideálem askeze a stejně rozdělení mezi moralistickou praxi a metafyzickou spekulaci. Jsou zachyceni v domácí půdě všemi kořeny své rasy. Upozorniti by bylo jak tento jejich ryze anglický ideál protestantský je – srovnán s jinými – mystičtější, méně vyrozumovaný, bez protestantského „zdravého smyslu“. — Ani Dante Gabriel Rossetti není přímo neokatolíkem, nemá vůbec pozitivně a objektivně víry a transcendentního ideálu, jest jen subjektivně disponován k platonické extázi, jak ukázal již Mr. W. Sharp. Výsledkem této schopnosti je Dům života, jako v jiných periodách byly jim básně Dantovy, Guida Cavalcanti nebo Guida Guinicelli.



Je patrné, že takovýto duševní stav je nejvýraznějším příznakem doby přechodné v její snaze vyjít z všeobecného analytismu jako habituálního naladění psychického, z rozložených a rozdělených sil k jednotě a sloučení jich v celky určité a původní, jednotné a vyšší než prvky ve stavu rozkladu. A již nejbližší descendance pojímajíc zjev reakce neokatolické jako znak a ne podstatu, vyjímajíc z něho princip, jehož jedině dočasným, náhodným, podmíněným<sup>10</sup> realizováním neokatholicismus zdá se jí býti, klade vědomě za cíl své práci pokud možno nejúplnější a nejširší, na všech výsledcích analytické činnosti minulých period založenou syntézu umělecko-filozofickou. „Analýza byla smutná, poněvadž je vyhnanstvím ducha, rozdělením dědictví, poněvadž přivádí s sebou zapomenutí věčné Pravdy a nutí umění, aby na místě jejím kladlo pravdy časového detailu, poněvadž konečně je zřeknutím se práv Umění ke Kráse, povinností Umění ke Kráse. — Syntetismus vrací duchu vlast, spojuje dědictví, přivolává Umění k Pravdě a také ke Kráse. Syntéza Umění je radostný sen krásné pravdy.“<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Charles Morice: „Taine, když byl vypočetl špatné odpovědi, jež dává minulost naléhavým otázkám moderního neklidu, připojuje: »Jsou to zde odpovědi? A co navrhuji, ne-li utišíti se, zhlopnouti, odvrátiti se a zapomenouti? Jest jiná, hlubší, kterou první vyřkl Goethe, kterou počínáme tušiti, kam směřuje všechna práce a všechna zkušenost století, a která bude snad látkou příští literatury: Snaž se pochopiti sebe a pochopiti věci. « Bylo by možno, že vzestupující k živým pramenům minulosti, tito katolíkové potkali katolicismus ve chvíli jeho lesku a pravdy: svedl je svými mrtvými krásami a oni je zrovna vzkřísili.“

<sup>11</sup> Ch. Morice: *La littérature de tout à l'heure*. Je z toho patrné, že nové hnutí vidí v Umění čistou radost, vysokou radost ryzího ideového světa. Radost vážnou, hlubokou, tvůrčí. V tom byl by i rozdíl proti bezprostřední generaci předchozí, rozdíl prvé důležitosti — že kladou proti bolestné přítomnosti velikolepý sen, vizi vzdálené, v mukách se rozednívající Budoucnosti. V pokroku rozvoje individuálního svědomí vidí jeho záruku. Je to víra v třetí Zoru lidstva, víra Tolstého, Dostojevského, Shelleyho, Elisabeth Brownigové, Micheleta, Viktora Huga, Je to reakce proti Renanovi nebo Schererovi, reakce jmenovitě i proti jejich antipatriotismu (Scherer: „Je možno, že vlastenectví má kouzlo pro mnoho lidí: já sám jsem jím nepříjemně dojat jako nedostatkem povýšenosti a velikosti“). Nemá zde významu ovšem záporného, nýbrž je souborem zvláštních duševních sil zvláště do jistého prostředí rozlitých –

Nebylo možno, aby tyto nové formy nazírání, částečně jinak uvědoměný cíl umění neměl vlivu na poměr nových živlů k umění zvanému naturalistickým<sup>12</sup> a neprojevil se reakcí proti němu. Naturalismus byl ne rozšířením, tj. upravením, ale přímým přenesením induktivní metody přírodních věd na pole umění. Objektivní metody pozorovací užité na jevy života společenského, zní Zolova formule estetická. Tím vyloučena by byla z nového tohoto umění nejen všecka syntéza, ale i (ze slov: „na jevy života společenského“) některé obory analýzy. Předem: všecka syntéza, poněvadž naturalismus neměl by býti užítím, aplikací hotových a nalezených poznatků vědeckých, nýbrž skutečným a reálným hledáním jich. Ale i v tomto směru podával by jen jednu část práce vědecké, tj. jedině proces experimentální, ale na výsledek jeho, tj. konkluzemi, řadou duševních postupů, srovnáním, generalizováním dosažený zákon; jinými slovy: naturalistické umění dodávalo by jen látku k vědeckému bádání sociálnímu. Po druhé: vylučovala by teorie tato i nejednu analýzu,

---

jest uzavřenější a stejnorodější platonickou obcí a představuje se jako abstraktní a ideální zhuštění jistých, generacemi předchozími zvláště vypracovaných a tedy intenzivních schopností: nahromaděný poklad výrazného kultu duševního.

<sup>12</sup> Zolovi, jak známo, znamená naturalismus — induktivní metodu věd přírodních. Formule a konstrukce, jak se řeklo, ne filozofická. Ještě neurčitější a vágnější je terminus „realismu“, kterého se všeobecně užívá, třeba ho všichni estopsychologové zavrhovali z důvodů skutečně platných a zjevných každému, kdo z dějin filozofie zná různost doktrín, jimž byl přisuzován. Zde jen jest ukázati, jak téhož slova „naturalismu“ v zcela jiném smyslu užíváno např. Goethem a Sainte-Beuvem a opřítí se ztotožňování. Těm je dogmatem filozofickým, kdežto Zolovi metodou. Zde jen ještě, abych předešel nedorozumění, chci vytknouti smysl, v němž omezeněji ho všude v této studii užívám. Liším: 1. Teorie Zolovy od jeho díla. Dílo jeho nerealizuje jeho teorie, jde jinou cestou, v mnohém proti jeho teoriím. 2. Teorie Zolovy od teorií Flauberta, Goncourta, Balzaca, Stendhala aj. a jejich děl — obyčejně bezdůvodně též zvaných naturalisty. Zde není společného bodu a nedosáhne se ho ani nejširší generalizací. Nikdy nedají se zahrnouti pod jeho hledisko. Naturalismus, pokud chce býti kolektivním termínem jistého abstrahovaného způsobu nazírání uměleckého, jest jedině ve speciálních estetických teoriích Zolových, jak vyloženy jsou v jeho pracích kritických, předem v Experimentálním románě. Jen tak užívám zde slova toho. Nedotýkám se zejména nikde jeho románů, které jsou, jak myslí právem všichni mladí, nejmohutnějším projevem génia tohoto času.

správněji každou vyjímajíc fyziologickou, resp. psychofyzickou a tedy v první řadě psychologickou ve vlastním a užším smyslu. Jak známo, Zola zapovídá důsledně studium nitra jednotlivce, poněvadž nelze s jistotou tj. objektivní<sup>13</sup> metodou pozorovací v jeho smyslu poznati pochody psychické samy o sobě, ježto jsou nám vnitřním svým mechanismem utajeny a jen nepřímo, tj. činy, které je prostředněčně jeví, podléhají našemu pozorování.

Tím je dáno, že vlastním a skutečným estopsychologickým základem a obsahem naturalismu byl by pocit; dílo naturalistické bylo by řadou pečlivě, podrobně a svědomitě (jak umělec nejlépe dovede) znamenanych pocitů, jak dává je umělci postupný průběh experimentu sociálně-přírodního jím zavedeného (a řízeného, což Zola sice nedodává, což však jest evidentní<sup>14</sup>).

---

<sup>13</sup> Objektivismus naturalistické metody je, jak již ukázáno, zcela patrně iluzorní. Žádá-li Zola, aby zpodobována byla vnější příroda exaktně, tj. jak se vyjadřuje ve „vnější její pravdě“, namítnouti dlužno, že není objektivního a stejného způsobu percepce, což chce říci formule „vnější pravdy“. Co jest jednomu úplné a exaktní, je druhému necelé a falešné, jak dovozuje Hennequin v *Critique scientifique*: „percepce není dokonce aktem prostým, pasivním, konstantním pro každého, před totožným předmětem: nejvyšší schopnosti, paměť, asociace idejí se při tom účastní; jest třeba ji připodobiti přesně operaci tak složité jako rozumování (Ch. Binet, *La Psychologie du raisonnement*; Wundt *Psychophysik*), takže jedná-li se o percepce složité a estetické, osobní rozdíly stávají se nesmírnými. Bylo potřebí století, aby člověk zpozoroval přírodu; popis měst datuje se od moderního realismu. Pro deset osob postavených před západem slunce je deset více méně úplných způsobů postihování.“ Jsou tedy v právu i kritika i mladá generace, opírají-li se objektivnímu v umění jako domnělému a nemožnému. Nikdy nebyla by rigorózněji přenesena metoda pozorovací na pole umělecké a nikdy nedošlo by se k dílům nejúplněji a jednostranněji subjektivním. Tak je pravda, že objektivismus visí na povaze látky studované. Je zajímavé jen, že pokus objektivace umění stal se právě v době, kdy pozitivisté zrovna berou v pochybu objektivnost věd experimentálních.

Podotklo se již, že vědecká objektivnost do umění přenést by se musela z věd matematických, jež majíce nejvyšší stupeň evidentnosti, uzavřeny v sobě, daly by se nejsnáze užítí v umění; — dnes hledá se cesta v technice estetické.

<sup>14</sup> Ani v tomto formálním smyslu nelze tedy mluvíti o objektivismu. I umělec naturalistický musí činně a volně zasahovati do mechanismu pozorovaného, bude ho musiti upravovati, rovnati, jako aranžuje učenec pokus. Musí upnouti pozor na jisté

Nikdy nebylo by umění analytičtější ani v analýze omezenější, nikdy závislejší na prostředí časovém a místním, nikdy pasivnější a imitativně reproduktivnější. Byla by mu stejně zakázána malba hnutí duševních<sup>15</sup>, intuice, snu a vize, symbolizace sil přírodních a meditací metafyzických jako fantazie a nuance citu, aspirace mravní jako humoristické naladění.<sup>16</sup>

---

předměty, vyloučiti jiné, pozorovati a podati jen jisté styky, přejíti jiné, slovem: vésti je k výsledku nebo usnadňovati dosažení jeho jak více méně určitě, očekávaně apriori jím je pojat a představován.

<sup>15</sup> Proto studie naturalistické jsou všeobecnými studiemi mravů, předmětem je člověk jen jako buňka organismu sociálního, jako „společenské zvíře“, abych užil termínu Tainova. V tom jsou abstraktní a materiální, poněvadž nepodávají zvláštní, tím a těm periodám vlastní způsoby nazírání nebo cítění duševního, nýbrž jen podrobnou fyziognomii historicko-sociální průměrného stavu té a té rasy v té a té periodě. Tak rozuměl již historii mravů, kterou chtěl psát o současné Francii, H. de Balzac nepojímaje jí jinak než jako materiální historii kulturní. Jiného cíle nemůže mít ani dokumentace Zolova.

<sup>16</sup> To dnes všeobecně se uznává. Tak výslovně Rod o Huysmansovi, jenž rozvinul se z naturalisty ve spiritualistu: „Z Huysmanse stal se ostrý fantazista, trpký humorista, jenž se kloní k mysticismu“ (Trois coeurs 5). U nás ukázal na zjev ten p. H. G. Schauer. Námitky protivníků osvědčily pouze neobyčejnou ignoranci estopsychologickou. Humor jako prvek estetický, jak patrně, předpokládá subjektivní stanoviště v pojmání umění, proces „tvoření“, kde já umělcovo jako potence prvořadá „proniká“ hmotu a tak tvoří i formově znova a nové. Jen z toho stanoviště subjektivního, tj. nad látkou vzniká veselí a radost vzmnóžením sil individua tvůrčího a neustálým uvědomováním vzmnóžení toho, což právě je procesem tvůrčím, čímž dána v umělecké tvorbě cesta zkušenosti subjektivní (to, co pověděl Wagner: in wonnen und wunden, in lachen und thränen [V radostech i v těžkostech, ve smíchu i v pláči. Pozn. red.]) a ne objektivního a tedy lhostejného pozorování. Z estetiky Zolovy vyloučena psychologie a tedy tím samým již speciálně humor. Znám je přece jeho výrok: „kdo řekne psycholog, řekne zrádce pravdy“ a několik jiných stejně charakteristických. Nedostatek humoru v díle Zolově byl by tedy již pouhým důsledkem jeho estetické formule — bez ohledu na filozofický názor autorův. Jinak u Ibsena a Tolstého. Ti oba stojí k dílu v poměru subjektivním, v poměru volné a psychické syntézy, a zde je to tendence, tj. filozofický názor autorů, který porušuje pravidelný a statický výsledek sil a prostředků čistě estetických, kalí výsledek, k němuž by, ponechány sobě, došly. — Tuto transcendentní povahu humoru vyložila dávno již dobře německá estetika a také ruská (připomínám zde jen studie Hegeliana Bělinského u nás s pronikavým pochopením vykládané a komentované

Bylo by jen více méně přesným zápisem procesu přírodně-sociálního, pro vědu ceny ostatek více než pochybné.<sup>17</sup> — Zcela dů-

---

p. V. Mrštíkem): právem se řeklo, že pochopení humoru je vrcholem kultury esteticko-filozofické. — Příklady, jež proti p. Schauerovi uváděny, jsou všechny nesprávné: dokazují jen a contrario, že umělci jako Bret Hart, Dickens, Neruda nepracují Zolovou přísně a objektivně pozorovací metodou v celé její výlučnosti (ortodoxní naturalisté říkají charakteristicky prvním dvěma: „poloromantikové“). Jmenovitě Neruda, který je jediné žánrista a ne „realista“ (distinkce, jejíž skutečná důvodnost estétům je zcela patrná a již jiným vykládati zde není místo) a tím již důsledně idealista a jež celého jako estetika, filozofa, sociologa, politika lze vyložit tendencemi Jungdeutschlandu a jeho descendance. Konečně uváděn na vyvrácenou zcela nepochopitelně p. Hermannův Snědený krám. Nepochopitelně, neboť p. Herrmann může mít jisté zásluhy, ale nikdy jako estét nebo psycholog a důsledně ani humorista. Psychologie v románě je nej povrchnější, nejúhrrnější, nejstručnější, bez nuancí, iluzorně naivní a falešně hrubá a primitivní v typických šablonách. Každý, kdo zná Tolstého nebo Stendhala, mi přisvědčí. Či myslí se, že inkarnací uměleckého humoru je Kyllian? Věčný opilec, jenž mluví k sobě nebo k jiným v bizarním žargonu nepřičetné řeči. Nic více, A to od začátku do konce. Kde je zde psychologická analýza, kde je rozvoj? Nelze nalézt termín z psychologie, jimž by se dal vymezit. Je to typ z fyziologie a spíše patologie sociální. Ani ve sféře mravní nelze ho determinovat: vymyká se z ní úplně: není ani dobrý, ani zlý, je prostě indifferenční. (Zdá-li se mi v posledním konci analýzy na dně kmitati vágní a zcela neprojevený cit dobroty, není to zajisté zde znak charakteru psychického, nýbrž lhostejný zjev síly přírodní.) A kde je zde humor? Přece není složen v hádkách Kylliana s Randovou. Pak by byl pečlivý a správný zápis sporu dvou opilců uměleckým humorem. Kde není psychologie, není ani humoru. Na mne působil pouze studeným, cizím a černým dojmem typické figury loutkového divadla. Význam románu vůbec je ryze sociologický, je přesným popisem dvou, tří typů sociálního zvířete. Hledá-li se v moderním umění veledílo humoru, je třeba zastavit se u Wagnerových „Meistersinger“. Významné, že Wagner, „umělec nejsubjektivnější“, jak se neurčitě v kritice posud vyskytuje, je jeho autorem. Jen tím, že si zamiloval, proniknul, ztotožnil se zcela s německou Psyché (která tedy na konec je generalizovaná vlastní) „v svého nitra nitru“ že ji poznal, mohl stvořit ten svět radosti a veselí.

<sup>17</sup> Vždycky, kdykoli obraceli se učenci k Umění, vždy žádali od něho něco jiného než zápisy pozorovaných fakt jako látky vědeckých prací. Fyziolog Claude Bernard, od něhož naturalismus v nejedné příčině se odvozuje, vyměřuje cíle umění v těchto slovech plných neodvislosti metod a širokého vymezení intuitivních a právě proto zvláště bezpečných a jistých výsledků v umění: „Věda neodporuje nijak pozorováním a výsledkům umění, a nemohu připustit mínění těch, kteří myslí, že vědecký pozitivismus má zabít inspiraci. Podle mého nastane nutně opak. Umělec nalezne

sledně byla reakce proti naturalismu z počátku jediné psychologická a později širě intuitivně symbolická. Proti Zolově domněle objektivní metodě pozorovací položena subjektivní zkušenost. Rod, v němž snahy ty typicky zpodobeny, je zároveň estopsychologem, aby dovedl vyložiti postup svého přerodu z naturalismu v psychismus. Uvádí některé z příčin: „První bylo, myslím, uveřejnění Zolových článků o experimentálním románě. Vedly mne k úvahám, jež mne měly odpuditi od jeho vlastního systému: zkušenost se mi líbila; shledával jsem, že jí nutno dáti přednost před pozorováním, které činí z umělce fotografa a zanedbává, co fakta mají nejzajímavějšího, totiž jich význam („signification“). Zkušenost nechává umělci to právo ke konjekturám (domněnkám. *Pozn. red.*) a dedukcím, jež pozorování mu odnímá: autorizuje ho, zavazuje ho také z vlastního nitra vyjmouti styky, které existují mezi fakty a unikají pozorování. Toto ukládá úkoly brutální, ano, aniž by k tomu směřovalo, jediné jak se provozuje, uvádí odstíny; toto je pozitivní, určité, materiální, ono — alespoň v literatuře — stává se brzy intelektuálním a fantazijním. Došel jsem tak k tomu, že jsem ukázal některé chyby naturalistické teorie.“

A dále: „V též čas diskutovali jsme mnoho s Emilem Hennequinem teorii prostředí;<sup>18</sup> a tyto rozpravy vzbudily ve mně nechuť k popisům, jich podrobnosti, jich neužitečnosti. Myslil jsem, jak nahraditi je studiem bytosti vnitřní, a snil o románu zbaveném toho, čemu

---

ve vědě pevnější základy, a učenec bude čerpat i v umění zabezpečenější intuici.“ Zajímavé je také, že kladná výslednice Zolových románů, teze, kterou skutečně chce dokazovati, je podstatně velmi neurčitě metafyzická: nespravedlnost recte (vlastně. *Pozn. red.*) lhostejnost přírody a redukce subjektivní idey mravnosti v ideu nutnosti vlivem Přírody individuum obklopující a podrobující.

<sup>18</sup> E. Hennequin ve Vědecké kritice odporuje Tainovým teoriím rasy a prostředí. Výsledek subtilních diskuzí jeho je shrnut ve větě: „Není žádného pevného vztahu mezi autorem a jeho rasou nebo jeho prostředím, kdežto stává vztah takový, plný a stálý mezi jeho díly a jistými skupinami lidí, jež díla ta k sobě přitahují v poměru příbuznosti duševní mezi autorem a skupinou touto“, tj. skupinou obdivovatelů. Či jinak: „Literatura vyjadřuje jistou národnost, ne, že tato ji produkovala, nýbrž že ji adoptovala a obdivovala.“ Str. 151, 162.

jsem říkal ‚okolnosti náhodné‘, o románu výlučně vnitřním, odehrávajícím se v srdci.“ (Předmluva k *Trois coeurs*.) — Intuitivismus, jak chce Rod metodu svoji nazývati, je tedy, jak sám vytýká, užitím intuice jako metody psychologie literární, a z oboru jejího není vyloučen žádný fenomén psychický; rozumování, cit, vzrušení, vůle, sen.

Není vyloučen ani vnější svět, je smířen konečně zdánlivý rozpor objektivismu a subjektivismu.<sup>19</sup> Cílem však není popis, výpočet, slovem determinace předmětu, nýbrž smysl v něm utajený, význam jeho, duševní nazírání předmětu jako znaku, tj. předmět jen potud, pokud se v percepci jeho objevuje ta a ta vlastnost, ten a ten stav duše. V tom podán již v podstatě základ syntézy v umění: proti klasicismu, proti romantismu, proti naturalismu, které všechny pojímaly předmět v tom, co měl individuálního, určitého, částečného a vymezeného,<sup>20</sup> zajímá se syntetismus o všeobecný, abstraktní, absolutní význam a smysl předmětu pouze jako pomíjejícího zjevu, omezeného tvaru, částečné realizace věčného rozumu, čisté idey, skrytého smyslu.

A v tomto směru jediné je symbolický způsob jeho (jehož dosah a význam ihned podrobím diskuzi) jako hypotyposace (hypotypóza. *Pozn. red.*), tj. smyslové a nepřímě názorné představování čistých ideí,<sup>21</sup> filozofický a objektivní: jako filozofie má za předmět všeobec-

---

<sup>19</sup> „Patřiti do sebe, ne abychom se poznali, ani abychom se milovali, nýbrž abychom poznali a milovali jiné; hledati v mikrokosmu svého srdce hru srdce lidského; vyjíti odtud a jíti dále za sebe, poněvadž v sobě, ať se praví cokoli, odráží se svět.“

<sup>20</sup> Stejnou jednostranností a úzkostí jako naturalismus, ne-li větší, vyznačuje se klasicismus jako romantismus. Morice vidí po příkladě Tainově v klasicismu analytickou studii jediných a osamocených, v abstrakci pojatých prvků duše, v romantismu o sobě studované prvky citu. Podstata abstraktních tendencí je tím skutečně vyčerpána. Díla sama však v každé této periodě jsou nesmírně bohatší, zrovna jako díla naturalismu ve svých největších dílech jsou proti striktní teorii Zolově. Táž jednostrannost stihla by symbolismus, kdyby jako čistá materiálně-estetická metoda chtěl se státi cílem sám v sobě a ne omezeným prostředkem pouze k realizování filozofické a vyšší jednoty v umění. Zejména tzv. symbolickou školu francouzskou stihá právem, kromě jiných ještě, tato podstatná výtka.

<sup>21</sup> Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, I. Theil, 2. Buch, § 59.



né, generelní pravdy,<sup>22</sup> pravdy mimo čas a mimo prostoru. Význačná je v poslední příčině meditace Ch. Morice, která ukazuje pochopení tohoto momentu: „Génius záleží – jako Láska a jako Smrt – v osvobození od vedlejšího, obyčejů, předsudků, konvencí a vší náhodnosti prvku věčného a jednotného, který svítí za zjevy, na dně každé lidské podstaty“, tj. jedná se tedy: zbavit dílo odvislosti od prostoru a času, patrně od určitého prostoru a času, aby mohlo plné a neomezeně zjevovati metafyzickou fikci – román, který by hrál v srdci..., jak řekl Rod.

Estetická konstrukce – o níž připomínám tuto, že bude abstraktním typem apriorním i v tom smyslu, že realizace empirická nemůže mu býti paralelní z povahy věci<sup>23</sup> – byla by tedy dána a podmíněna úplně a vědomě<sup>24</sup> cílem, účelem či obsahem, a potud by bylo

---

<sup>22</sup> Rozebíraje tři prostředky výrazu uměleckého (sugestivní: užít předem v romantismu – popisný: užít předem v naturalismu a – symbolický), konkluduje E. Hennequin takto: „Sugestivní je popředně subjektivní i pro autora i pro zaujaté jím; deskriptivní snaží se býti objektivním; symbolický jest objektivní. První vyjadřuje zvláště city a pocity, druhý dojmy a ideje, třetí ideje.“

<sup>23</sup> To jest: syntetismus – a v tom právě, jak připomínám na konci, je veliký, poněvadž neomezený jeho význam – je jediné a ryze ideální mezí, směrem, regulativem, ne vytčeným, užitým, jako bod určité a konstantní položeným terčem a cílem, dogmaticky určitým programem literárním. Je naopak, jak lze říci s obměnou po Tissotovi „jako nekonečné linie vyšších matematik, k nimž lze se věčně přibližovati, aniž lze kdy jich dosáhnouti.“

<sup>24</sup> Pokud k poměru kvalitativně stejnému dochází se i přes důsledně vedený antagonismus umělce-básníka „ryze formového“, např. Theofila Gautiera nebo Th. de Banville („žádná, sebevětší idea není hodna krásného rýmu“), bude patrné z psychologického výkladu estoverbalismu na základě Geigera nebo plněji Taina: pokud totiž ve slově samém latentně obsažena jest idea, pojem, myšlenka, koncept povahou ovšem podmíněna a omezena formálním, tj. v poslední příčině foneticky-pocitovým rázem slov, „vnitřním jich ozvukem“. Připomínám zde jen ještě, jak zajímavým z tohoto stanoviska bylo by vyšetření v individualizované studii estopsychologické poměr Flaubertova pojetí stylu (pokud v tom shoduje se i s Goethovým expresivismem) k této vědecké teorii, Flaubertovi, jak známo, je stylem: utužiti, ucítili, vystihnouti, jak se doslova pronáší, „duší slov“. Je vidět, jak Flaubertova metafora v hotové prudkosti zachycuje totéž, co vykládá a zdůvodňuje nová estopsychologie, Jak, až skoro doslovně, shodují se oba termíny: i vědecký výraz je



tedy správné, že kterékoli určité hnutí umělecké, jež syntetismem by bylo řízeno, odporovalo by reálně-estetické samo účelnosti formové, nebo jak zní neexaktní, ale rozšířená formule „umění pro umění“, tj. kráse formové.

Měla-li by uměním podána býti syntéza jevového života duševního a tím již hmotového<sup>25</sup> (jak právě ukázáno při výkladu Rodova intuitivismu), byl by tím již význam umění určen, význam jeho jako čistého a plného prostředku k dosažení cíle. Význam, ale ne podstata. Podstata jeho jako nazíravosti současně konkrétní a intuitivní<sup>26</sup> právě na základě teorie této přivedena k nejplnější a nejvnitřnější, pojmově skutečné platnosti: tím, že dobírajíc se a vzestupujíc k ce-

---

charakteristicky metaforický! A není zde ponejprv, kdy umělec skoro formoval teorii. V té příčině je Goncourtův Journal nebo ještě více Flaubertova Korespondence nahromaděným pokladem neužitých pocitů, percepčí, idejí živé a konkrétní psychologie umění, neužitých a nevztahovaných posud k závěrům abstraktních dedukcí kritických.

<sup>25</sup> Tím, jak již výše vyloženo, vytýkám výrazně niternost a pronikavé, čistě vnitřné duševní, tvůrčí vyjímání ztajeného jádra, podstaty určitého předmětu nazírání uměleckého, tedy znakovost jeho, tj. jak se pleonasticky proti Zolovi poznamenalo, „pravdu vnitřní“, Zolova „pravda vnější“, jak se již řeklo, byla by jen kontradikcí.

<sup>26</sup> Užívám zde vědomě pleonasmu „současně konkrétní a intuitivní“ k lepšímu a jasnějšímu vystižení podstaty umělecké tvořivosti, umělecké „metody“. Obě slova znamenají jedno a totéž: a jen vadou řeči, nahodilou a klamnou, je nemožno s větším a patrnějším reliéfem podati tu vyrovnanou jednotu Podstaty a Významu, „formy“ a „předmětu“, spontánnosti a receptivity, obrazu a idejí, zření a vidění. Dobře již Schäsler: „Je třeba upozorniti, že při výrazu ‚nazírání‘ nesmí se jednostranně mysliti na činnost duševní jen k vnějšku obrácenou, nýbrž že činnost ta právě tak a vždy zároveň k nitru se obrací, poněvadž v ní Vnější a Vnitřní jedno jest. Snad odpovídal by tomuto pojmu výraz ‚intuice‘, který po významu etymologickém totéž vyjadřuje přesněji, poněvadž v něm hlavní přízvuk na směr k nitru je položen.“ Ani terminus symbolismu, který ostatek dobře ukazuje vzájemnou a reciproční znakovost v objektivní a reální analýze estopsychologické, není vhodný, poněvadž snadno se pojímá absolutně jako filozofická hypotypose idejí a ne relativně: odtud snaha po bližším a přesně výrazném termínu konkrétního symbolismu, jak ho užívá mladý kritik Camille Mauclair. Zde zřejmě alespoň ukázáno na názornost vlastní a imanentní umění proti abstraktnímu pseudosymbolismu jak sám vytýká Mauclair.

listvosti a jednotnosti zbavuje se uzavřené rozdělenosti formové v historických, tj. daných a stvořených, abstraktních a schematických typech estetických bránících této činnosti podstatně dogmatické, subjektivní, smyslové, konkrétně-intuitivní. Nové hnutí dnes nejen že pevně a pojmově neměnně poznalo a objalo podstatu umění, vlastní a celou neomezenou jeho říši, — „vrátilo mu vlast po dlouhém vyhnanství“, jak se řeklo, tím, že proti pseudoobjektivismu a domněle vědeckému induktivismu položilo syntetický intuitivismus — ono již tím samým, současně, zároveň, integrálně (právě plným pojetím, srozuměním intuitivismu-konkrétismu, který stejně se obrací k vnějšímu jako k vnitřnímu, spojuje, správněji vyrovnává oboje v ideálním ekvivalentu jednou a současně „formy“, po druhé a současně „látky“) určilo jeho význam, tj. výraz, symbolizaci, nebo speciálněji a poněkud ve smyslu omezení — technickém jeho styl.

(Zde v parentezi omezují smysl „nového“ hnutí: novým jest jen relativně, jak se samo sebou rozumí, proti „naturalistickému“ nebo „realistickému“ hnutí objektivnímu. Shrnuji zde také v hotových abstraktních liniích reálný a mentální postup rozvoje jako typu bez zřetele k historickým a individuálním změnám, jimž podlehnul a podléhá. Princip a idea dány jsou mu však všemi Velikými.<sup>27</sup> Ti

---

<sup>27</sup> Poněvadž R. Wagnera v nejedné příčině lze pojmout jako nejmocnější inkarnaci syntetických tendencí a i teoretickými konstrukcemi a zdůvodněním jich nejpilněji zaujat byl, lze na něm také nejlépe demonstrovat poměr jeho speciální estetiky ke klasické estetice německé a ukázat zřejmě, že jeho teorie jsou jen realizací, výslednicí všech velikých německých teorií estetických: Lessinga, Herdera, Goetha, Hegela. To přímo dovazuje Edouard Rod v *Etudes sur le XIX<sup>e</sup> siècle*: R. Wagner a Německá estetika. Na str. 115: „...estetika Wagnerova, velmi vědomá a velmi promyšlená, je spojena ve všech svých podstatných bodech s předními uměleckými teoriemi, jež stvořilo Německo od posledního století.“ A na str. 100: Idey opery a dramatu jsou v jádru ve spisech daleko předchozích, a Tristan a Isolda není nakonec než realizací ideálu odevádána tušeného. V pokračování Laokoona řekl již Lessing: „Zdá se, že příroda neurčovala jedině, aby Hudba a Poezie šly pospolu, ale spíše, aby splynuly v jedině umění... A Herder přímo ohlašuje Parsifala, jak praví Rod, v této větě: ...a brzy jiný „postaví lyrický pomník, v němž poezie, hudba, dějství a dekorace budou kombinovány pro účín společný“. A pod tím na str. 101: „idey podobné vracejí se často v korespondenci Goetha a Schillera (jmenovitě list Schillerův z 29. prosince 1797),

všichni znali, cítili, pronikli a ukázali k nim v nejvýznačnějších větech, které zahrnují, vykládají, zachycují totéž a často týmiž slovy, jaká dává dnes intuice nejednomu umělci bez historické a teoretické kultury.<sup>28</sup> Vedeno jejich drahami vrací se k nim nové umění, jako snaží se systemovati je v absolutní a úplnou teorii.)

Vychází z poznání zajištěného a jako zákon zjevného z rozvoje celého umění. Všeobecně dá se formovati tak, že dějinný rozvoj jeho záleží v neustálém objektivizování všeho individuálně-znakového. Vše, co stvořeno jako subjektivní, konkrétní, symbolické, dogmatické přejímá a pojímá se během času jako historické, objektivní, formové: jako žánr, zákon, pravidlo. Znak subjektivně smyslový, význam, výraz, symbol toho neb onoho umělce-génia (jako příklad: ten a ten nový rytmus, sled veršů, ta a ta syntaxe, vedení scén – lépe všeobecněji: způsob zření) přijat, změněn, dán, položen jako historicky objektivní, absolutní útvar či forma. Tím umění vždy subjektivní, smyslové a znakové v dogmatické estetice a speciálněji technice pojímáno falešně jako dané, hotové, reálné, žánrové. Konkrétně symbolické jako abstraktně (historicky) absolutní. Významné či

---

zaujímají všechny umělce estetiky, kteří pracovali na osvobození německé myšlenky od cizích vlivů, jimž zůstala tak dlouho podrobena. Aby se dalo pochopiti, jak hluboko je to pravdivé, bylo by zde třeba citovati celý odstavec Estetiky Hegelovy o vztahu prostředků výrazu hudebního s vyjádřeným předmětem.“ Na str. 110 konečně: „Rovněž transcendentální idealismus užitý v umění je ještě Hegelovým požadavkem, jemuž umění jest „idea pronikající a přetvořující hmotu“: takže podle něho umění řecké, kde idea obětovaná krásě plastické neodlučuje se od formy vnější, bylo by nižším než umění orientální, jehož symbolismus zjevuje hlubokou aspiraci k nekonečnému“. V této poslední větě zejména dán také přímo klíč k pochopení snah Stéphanu Mallarmé a jiných poetů čistě filozofických, abstraktních symbolických v omezeném a nevlastním smyslu slova (viz předcházející poznámku), kterým běží jediné o evokativní a čistě samoúčelné znovustvoření zjevů idejí, tj. tedy podle idealistické filozofie Platonovy nebo Fichtovy věci – realit. „Tento symbolismus předmětný a absolutní lišiti se musí přísně od symbolismu ‚konkrétního‘, tj. jen prostředkového, jen znakového a tedy vlastního syntetismu.

<sup>28</sup> Tak speciálně skoro všichni umělci-estéti, jež uvádí Emile Hennequin ve Vědecké kritice jako příklady estetické syntézy, str. 172, nebo lépe ještě kritikové čistě pociťoví: Paul Verlaine v *Poètes maudits* nebo Jean Dolent v *Amoureux d'art*.

symbolické jako reálné či formové. A odtud každý nový umělec-génius, tj. každý pokrok v rozvoji syntézy konkrétně-symbolické znamená boj, odpor, vzpouru proti souboru analytického abstraktivismu formového, proti estetikám a poetikám, proti sneseným a ověřeným již žánrům, syntaxím, formám: akt tvůrčí: boj proti hotovému.

Z toho jde již a rozumí se teď jako pojmové nutnosti reakci proti abstraktnímu, historickému, objektivnímu, žánrovému, formovému slovem, která vyznačuje nové hnutí. Je hluboce vlastní odevždy umělci, tím vlastnější, čím větší jest. Nové době náleží jen, že fakt ten pojala jako projev vlastního zákona pokrokového rozvoje umění, že ho vytkla, formovala a zdůvodnila. (Pokud se jím jako „mravně-uměleckou direktivou“ příslušníci nového hnutí řídí, nebudu zde vyšetřovati. Konstatuji jen, a není třeba blíže dovozovati, že u skutečných umělců jest i tu podstatně a ryze instinktivní a jako u všech pravých vášnivých a citových neurčitá, nedůvodná a nelogická.) H. Taine<sup>29</sup> jest i zde zase první, který postřehнул a plně ocenil, jako kritérium moderní poezie položil tuto snahu antiformalismu.

Rozboření daných mezi historických, abstraktních pravidel a žánrů, všeho logického, konvenčního, objektivního, vůbec vši formy

---

<sup>29</sup> Význam Tainův pro skutečně moderní umění je veliký. Symbolisté francouzští dovolávají se ho jako filozofa, který podstatu nových snah nejlépe poznal, zdůvodnil, ocenil. Charles Morice: „Tento obdivuhodný duch, třeba tak málo přímo zaujatý v uměleckém rozvoji zcela moderním — jak je dnes ponořen k naší veliké lítosti zcela do studií historických — sledoval ze všech svědků nejjasnějším zrakem hnutí předchozí, která logicky musila vésti Umění k těm nejvyšším závěrům, jež tušíme.“ Objevil, vyložil, ukázal v říši ducha Umění veliká pole. Viděl pevnější a tužší svazek Vědy a Umění: „Přibuzenství, které pojí umění k vědě je ctí pro ně jako pro ni, a je to slávou pro umění podepřítí své nejvyšší konstrukce o pravdu.“ Zajímavé jen, že vliv jeho cítí se nejživěji u generace nejmladší, která hledá a vidí smysl, ztajené jádro věcí, která chápe, že vždy šíře roste myšlenka nad svět vnější a v tom že je Budoucnost. Ryze vnější naturalismus nedal se vésti jeho směrem: důkaz, s jakým nepochopením mluví Zola o tomto filozofu-umělci v Documents littéraires. Nepomohlo ani, že žurnalistická kritika chce viděti v Tainovi — „materialistu“ (!) Mladá generace ví, kam jej klásti jako vědeckého idealistu, jak rozuměl mu Auguste Comte — bez falešného přízvuku, jaký na slovo to klade naivní nevědomost nebo minulé zpátečnictví.

(ve smyslu, jak jsem jej právě vymezil), tedy všeho od gramatiky k poetice, od metafory k rytmu... k jazyku a kompozici, „prostředků uměleckých“ ... vykládá jako nejpodstatnější příznak nového umění. Právě doslova: „Forma zdá se rozpadati a mizeti vniveč („s' anéantir“): odvažuji se říci, že v tom je veliký rys moderní poezie.“<sup>30</sup> Mizí forma, ale trvá, roste... lépe proměňuje se ve výraznost, význačnost, konkrétnost, symbolismus (což všechno jsou synonyma) ... pravdivý, skutečný, vnitřní, zbavený antinomií, adekvátní, integrální.

Je tedy v estetické teorii syntetismu řešena jako základní pravda: identita, integrálnost, adekvátnost Výrazu a Podstaty (nebo podle historicky-abstraktního názvu: „formy“ a „obsahu“) samým přímým, plným vytknutím a pochopením, vysledováním intuitivismu-konkrétismu jako podstaty uměleckého poznávání. Neboť v něm „Vnější a Vnitřní je jedno“, neboť je celým, jednotným, novým, zvláštním a výjimečným<sup>31</sup> proniknutím, vycelením, znovustvořením

---

<sup>30</sup> Znak ten neušel ani jiným. Daly by se uvést smyslem blízké věty ze Sainte-Beuva a ovšem i z jeho žáka Brandesa. Z Anglie Vernon Lee a Arthur Symons, kritikové předem jen esteticky dogmatičtí. Také Bourget ukázal v *Etudes et portraits* na tento „boj o život“ mezi jednotlivými žánry a dovozuje, jak epická báseň podlehlá v něm modernímu románu, jak poezie vůbec může v dnešním ovzduší filozoficko-pozitivním prosperovati jen jako lyrika. Na to upozorňuje i Arturo Graf a dobře podotýká, že nikdy nebyla ještě lyrika hlubší, obsažnější, širší, že dnes objímá celý svět myšlenky, citu, idey a vůle, ona jediná že dovede podati bolestný život neklidné senzitivní moderní Psyche, že je básní duše katexochén, „poema de l'anima“. (Inaugurační přednáška na univ. milánské: „Krise v literatuře“ r. 1888.) Dnes, po odklizení distinkcí poetiky, forem a žánrů, stála by proti sobě jen poezie a próza. Charakteristicky však směřují snahy symbolistů francouzských i zde k vyrovnání, spojení, scelení. Nerozebírám zde podrobněji jevu toho, uvádím jej jen jako příznačný a svědčící, jakou touhou po syntetismu, po celosti a jednotě vedeny jsou podobné pokusy. Viz o tom Charles Morice, *La littérature de tout à l'heure, formules nouvelles*.

<sup>31</sup> „Tento způsob pojímání svět — privilegium nebo nemoc — nebude bezpochyby nikdy než případem některých,“ jak praví James Darmesteter ve studii o Shelley. Naopak vidí Hennequin v možnosti a rostoucí schopnosti těchto subtilních a vzácných modů duševního života záruku subjektivně pokrokového rozvoje. Stejně skoro Darmesteter sám o něco málo předtím. Upozorňuji jen ještě, že výjimečné, které skutečně mnozí mezi mladými hledají jako výlučný předmět umění, má jiný

v transcendentní pravdě: totéž a jedno jednou je Výrazem a po druhé Podstatou, ale vždy Výraz je celý jedině v Podstatě, Podstata celá jedině ve Výrazu. Výraz je zřená Podstata, Podstata jest intuovaný Výraz. Tím konečně a komplementárně-pojmově dáno by bylo řešení sporu „obsahových“ a „formových“ hnutí esteticko-uměleckých, „tendenčních“ a „umění pro umění“ v této základní tezi syntetismu-symbolismu. Tím speciálně dáno a dosaženo kritérium v pojmání stylu jako souboru znakově-osobních momentů estopsychologických — jak známo jednoho z nejobtížnějších problémů umění moderního, jehož dosah je skoro životní důležitosti pro rozvoj i kritiky i umění. A obojí dosah tohoto apriorně-metafyzického a estetického schématu, pojatého — na základě rozvoje dosaženého, vyznávaného, živého ve všech umělcích-geniích Minulosti — a jako abstraktně-ideální normu vytčeného velikými několika koryfeji (předními osobnostmi. *Pozn. red.*) dnešního hnutí je v plné shodě s induktivním výsledkem pozitivní analýzy vědecké psychologické moderní kritiky.

Z této abstraktní normy nutně se poznává, že v rozboru analytickém a objektivním musí býti — je-li správnou — potvrzena podstata její, tj. znakovost či symbolizace. Speciálně tedy styl, tj. výraznost, významnost musí býti jen psychologickým znakem: všechny charaktery estetické musejí býti znaky psychologickými, smyslem psychologickým, mezi fakty estetickými a fakty mentálními musí býti komplementárnost, solidarita, znakovost slovem, takže lze pojmuti vědu, která by usuzovala z estetické zvláštnosti díla přímo na mentální zvláštnost autora. A věda ta je stvořena, neboť pro analýzu psychologickou není estetický tvar díla, speciálně styl ničím než

---

význam než mělo třeba u romantiků, kde je náhodným a bizarním projevem antiolektivismu ať psychického, ať sociálního. Dnes však domnívají se v něm někteří viděti syntézu, pravý a skutečný a právě proto vzácný a řídký projev jednoty a scelení. V té příčině je povšimnutí hodna definice výjimečného, jak ji podává italský „verista“ Luigi Capuana: „Výjimečný ráz je ten, v němž všechny nebo skoro všechny přirozené síly, jež leží v zárodku, mohly se vyvinouti s plností a bohatostí, jež tisíce společenských okolností zřídka snesou.“ Nediskutuji zde, připomínám jen znovu typičnost takového názoru.

psychicky-morálním znakem.<sup>32</sup> Práce Baina, Rentona, Taina, Ribota, Hennequina ukázaly přímo nejen tuto znakovost, ale i totožnost estetického „formalismu“ se zvláštním charakterem psychickým. Překládám z Hennequina; „Je známo, že duch, já každého člověka je konstituováno, jak ukazuje jmenovitě Ribot ve svých *Nemocích osobnosti* ne nekonečnou podstatou, ale jistou posloupností, jistým rytmem a seskupením obrazů, idejí, dojmů a pocitů, jistým během jevů mentálních (Taine, *Inteligence*, IV, 3). Nuže – dílo umělcovo podává nám přímo pozoruhodnou část těchto jevů; nadto je výrazem netoliko těchto projevů, ale i jich hlubokých podmínek, schopností a žádostí, které tvoří jich základ.

Je tedy oprávněno pokusiti se vyjmouti z uměleckého díla obraz ducha, jehož je buď znakem a výrazem, buď také přímo částí neodvislou a konstitutivní. Vyjmu-li se tedy z řady děl vyplynuvších z jediného autora všechny zvláštnosti estetické, jež obsahují, bude lze z nich odvoditi řadu zvláštností intelektuálních (*Critique scientifique*, str. 70).<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> „Tyto zvláštní charaktery estetické jsou vzhledem k těmto vlastnostem duševním v poměru účinu a příčiny a lze pojmouti vědu, která by postupovala od jedněch k druhým, jako se postupuje od znaku k věci označené, od výrazu k věci vyjádřené, od projevu jakéhokoli k jeho původu.“ Hennequin, *Critique scientifique*, str. 67.

<sup>33</sup> Rozebíraje praktiku analýzy takové ukazuje Hennequin v příkladu na psychologický význam jevu tak čistě estetického jako je kompozice románu: „Dokonalá kompozice, od části až k celému dílu, dovoluje mysliti, že u umělce, jenž ji prováděl, spojitost idejí je přímá a souvislá, to jest, že mezi jevy jeho mentálního života hra zákonů stejnorodosti a souměrnosti je dokonalá. Stupně této schopnosti označí míru, v níž bude třeba pronést tento soud. Jestliže autor jako Flaubert na příklad skládá dokonalé fráze a paragrafy, prostředně kapitoly a špatně knihy, bude nutno připustiti u něho počátek nesouvislosti idejí umělou preponderancí (převahou. *Pozn. red.*) svázaných, jisté formy fráze typické, do níž tento autor mučil se vtěsnati zmatek svého smýšlení.“ A jinde: „Příklady všeobecné analýzy, které jsme podali, ukazují, že není v přítomnosti důležité zvláštnosti estetické, která by nemohla dospěti k označení určité zvláštnosti psychologické.“ Neboť: „v těchto pátráních vědecká určitost je možná; poněvadž vedou k umělostem kompozice, stylu, techniky, jež lze poznati vědami skoro dovršenými, Teorie barev, zvuků, architekturních poměrů jsou hotovy. I v literatuře, všechno zevnější redukuje se na verbální formy

Tím je potvrzena i v objektivní vědecké analýze<sup>34</sup> symbolicky syntetická teze, jak dobrali se jí jednotliví umělci nového hnutí, jak v podstatě přijímá ji descendance — pojata ovšem jimi jako metafyzicky apriorní a jen vnitřní a živou intuicí zjištěná pravda.

Z toho jako důsledek zvláště v pojmání stylu<sup>35</sup> dá se zahrnouti a kategoricky vysloviti ve větě: Není dobrý ani špatný styl (ani

---

a obrazy, o nichž máme přesné poznatky.“ Hennequin sám v studiích individualizovaných podal dokonalé vzory analýzy vycházející od estetiky a stoupající k psychologii, tak např. ve studii o Victoru Hugovi nebo G. Flaubertovi, „kde celého génia vykládá prostými příčinami psychologickými“, které nabyty jsou výhradně ze znakovosti, resp. identičnosti konstrukci estetických a postupů technických těchto autorů a útvarů duševních, rozumových, mentálních.

<sup>34</sup> Podpírám ještě širše: „Estopsychologie nemá za cíl určovati zásluhu uměleckých děl a všeobecných prostředků, jakými byla provedena; to jest úkolem čisté estetiky a kritiky literární. Nemá za předmět obracet zřetel na umělecké dílo v jeho podstatě, účelu, rozvoji, o sobě; ale jediné z hlediště vztahů, které pojí jeho zvláštnosti s jistými zvláštnostmi psychologickými a sociálními, pokud zjevuje, odkrývá jisté duše; estopsychologie je vědou díla uměleckého jako znaku.“ A stejně Taine; „Analyzuje a komentuje místo, aby chválil; resumuje místo, aby haněl. Uvažuje o díle uměleckém ne o sobě, ale jako o znaku člověka nebo národa, jež chce poznati.“ — Že v dané formě analýzy estopsychologické postupuje se od znaků vnějších či techniky formové, stylové atd. ke znakům vnitřním, či znakům konstrukce psychické, neodpírá, jak patrně, teorii identičnosti obou, nýbrž jest jen důsledkem metodické nutnosti postupu od patrného, zjevného, přístupného k ukrytému.

<sup>35</sup> Otázka „stylu“ vynesena u nás na veřejnou diskuzi dvěma články p. V. Mrštíka O stylu r. 1889, které nejsou však teoretickou konstrukcí a estetickým a psychologickým zdůvodněním jejím, nýbrž jediné vzácnou konkrétní syntézou estetikou, jak pojem ten zde (viz pozn. [1 a 2 na str. 42] a text [na str. 40–46]) hned zevrubněji objasňují. Autor v nich neanalyzuje, nevykládá, nedokazuje, ale dává cititi hotové, poněvadž před očima jako bezprostředně reprodukované pravdy, klade na čtenáře dojem živých a již realizovaných uměleckých činů, skutečně a smyslově proniká, hmatá, zachycuje, uhaduje silou intuice uměleckého temperamentu ty tvary, barvy, nitě, mlhy, plochy, záhyby, fluida stylu. A všecko, co tu takto sugeroval, je nejvýše, poněvadž dojmově a umělecky intuitivně pravdivé. Ale není teoreticky, analyticky, objektivně položeno a rozebráno. Tento úkol položil si p. H. G. Schauer v úvaze své Otázka českého slohu r. 1890. (Lit. I, str. 219 a d.) Chtěl v ní, jak sám praví, alespoň formulovati jistá základní hlediska, od nichž by asi jako od jednotného a shodného východiště další studium a řešení otázky mělo se bráti. Poměr můj k názorům jeho je sice patrný již z textu a tam již, doufám, také dostatečně



odůvodněn. Chci jej však při této otázce všem blízké zřejměji objasnit, doložit a předem tím individualizovati ve větší určitost. Vyslovuji se tedy o článku p. Schauerově tím otevřeněji, čím subtilnější jest otázka a čím větší je moje úcta pro tohoto kritika-sociologa. — Článek p. Schauerův sleduje patrný cíl: svěsti kritérion „stylu“ z momentu individuální znakovosti (to myslí asi „estetickou stránkou“, hledištěm čistého krásna, z něhož doporučuje studovati zjevy literárně historické) také a vedle toho pod hledisko kritéria sociálně historického (to obsaženo v požadavku „národnosti stylu“. Lit. I. roč. XI., str. 239). Důvody postupu toho nebo alespoň metoda ke konstruování nového kritéria toho nejsou však zde podány. Nelze za ni pokládati zejména tezi na str. 273 formovanou, že „styl určitého díla slovesného je kombinací zvláštního slohu autorova a všeobecného slohu jazyka, kterým je psáno“, poněvadž v tomto „všeobecném slohu“ (který není vlastně ničím jiným než samým organismem řeči: její gramatikou, syntaxí, slovníkem atd.) jako objektivním, generálním, historickým a zpředu hotovým, známým, daným a zároveň určitým a stejným — jak sám p. Schauer uznává — nelze najíti kritérium nebo určitý vztah a poměr ke „zvláštnímu stylu“ autorovu, tj. subjektivně individuálnímu a znakovému! Snaha ta je vůbec antinomní a lichá, jak se dá dovoditi z analýzy estetické a psychologické v textu podané. Ze stanoviska analýzy speciálně sociologické dáno je řešení otázky naší (úplně ve shodě s výsledkem analýzy psychologické i estetické) těmito momenty: Ve společnostech primitivních a barbarských, v tuhé organizaci sociální není vůbec projevu individuálních, resp. projev individuální zde — při největší stejnorodosti, nejmenší diferenciaci členů, kde individua budou se v činnosti jak fyzické tak psychické lišiti v podstatě kvantitativně a ne kvalitativně — přechází, přejímá se, konstituje se svěží a širokou imitativností ostatních členů v projev, čin, majetek kolektivně objektivní. Teprve v dobách společnosti starých, civilizovaných, v dobách různorodosti a složitosti vzniklých rozšířením, zmohutněním celku sociálního zákony pokroku, smísením ras atd. — může se projevit znaková individualita, aniž by splynula se stejnorodým celkem, resp. naprosto byla potlačena, jako stává se vlastně — individuálním projevům (těm, jež i kvalitativně liší se od prostředí svého) v dobách primitivních společností. To je zákon přímého poměru mezi pokrokově civilizačním vzrůstem společnosti a rozvojem různorodosti, komplexnosti, individuace, vytknutý Herbertem Spencem, doložený, demonstrováný Tainem, Millem, Renanem. Společnost primitivní bude míti tedy jedno pevné, tvrdé, tyranské prostředí („milieu“), společnost stará má jích nesčíslný počet různých, volných, měkkých. A tyto zákony zajištěné všeobecně pro každý projev individuálně znakový platí speciálně také pro výrazové jazykový projev individuální: aplikací jích řešíme svoji otázku. A zde její výsledek: V dobách společností relativně mladých, primitivních, stejnorodých, celých, projev individuality znakově výrazné (tedy to, co dnes v době civilizované jmenujeme podstatně „stylem“) přechází, přejímá se hned a okamžitě v majetek jednotný, ko-

---

ektivně objektivní a historický, tj. řeč, jazyk, syntax, slovník, frazeologii atd. O stylu mluvit se začíná teprve v literaturách starých, různorodých, složitých, které ztratily pevně a tuhé linie jednoty sociálně národní, kde řeč, jazyk, jako plod objektivně historický a kolektivní, dovršený, scelený a skoro úplně již hotový, studený, abstraktní, ztrácí (jako celá společnost vůbec) chtivou a hltavou svoji imitativnost, pasivitu, receptivnost, s jakou se v nové a primitivní době podával výrazově znakové individualitě. V starých literaturách není jeden jazyk sevřený, žulový a tvrdý jako v starých společnostech není jedno prostředí: — je více jazyků měkkých, pohyblivých, volných, laxních, subjektivních, individuálních, tj. více stylů. Zákony tyto vztaženy speciálněji ještě k otázce článku p. Schauerova dávají tento resultát: (Individuální) styl i v tom smyslu a stádiu, „pokud se kryje s jazykem“ (jak se vyjadřuje tu s obdobou po Jules Lemaîtreovi), tj. pokud ze stádia subjektivní znakovosti procesem receptivně imitativním přechází v objektivně historický majetek kolektivní, tj. řeč, syntax, frazeologii, poetiku atd. národa, pokud tedy, jak se praví, „rozmnožuje“, „obohacuje“, „zusušleňuje“ jazyk, je koeficientem momentu národnosti-sociálnosti ne potud a proto, že by byl snad hotovým nebo latentně pasivním výsledkem a plodem jazyka, jak by již samou a jedinou zásluhou postupu a běhu časového z objektivně historických forem řeči jako součet z činitelů rezultoval (to by byl přísný důsledek sociálního stanoviska p. Schauerova, jemuž jest ostatek v nejednom passu [kroku. *Pozn. red.*] své práce velmi blízko) — nýbrž jedině a pouze potud a proto, že ten individuální styl v jazyk objektivně kolektivní (tedy z osobně znakového v sociálně historické) je přijat, recipován, asimilován. Jinými slovy: styl sám o sobě a pojmově nikdy není koeficientem sociálnosti-národnosti literatury, nýbrž jedině prostředně nepřímou, tj. recepcí v objektivně historický tvar jazyka. Z toho důsledek: ani styl v širším a ne technickém smyslu, tj. pokud jest určen jako vnitř mezí receptivity jazyka, nemůže býti pojímán, vyšetřován, analyzován ze stanoviska čistě sociologického, nýbrž jen etnopsychologického. Ale toto kritérium nezbytně a důsledně odpadá, je nemožné a bezvýsledné při stylu katexochén, ve vlastním, užším, technickém smyslu, jak rozumí se ve všech starých literaturách a tedy i v literatuře dnešní, pokud jde totiž „proti jazyku“, jak se vyjadřují mnozí kritikové — proti jazyku, který ho již nerecipuje, jak jsem již vyložil. Tu je možné a plodné jedině kritérium psychologie individuální a empirické estetiky.

Není tedy zejména žádný styl francouzský, anglický, německý atd., jak tvrdí p. Schauer na str. 219, nýbrž jen jazyk francouzský atd. Nedá se o národním slohu mluvit ani v iluzorní nějaké a abstraktně průměrné nebo normální fikci: taková je různost stylů spisovatelů jednoho a téhož národa resp. jazyka (různost stejná jako celého myšlenkově psychického zladění, individuální atmosféry). Jest anglickým styl Thackeraye nebo Dickense, Carlyla nebo Macaulaye nebo Milla, Tennysona nebo Swinburna nebo výše v minulosti Byrona nebo Shelleyho nebo ještě dále Admisona nebo Sterna nebo nejdále Shakespeara nebo Beaumout-Fletschera? A fran-

v oboru estetické dogmatiky), je jen výrazný nebo není, lépe a přesněji: buď je, nebo není.

Nejvšeobecněji tedy: řeč, mluva, jazyk, pokud jest útvarem historicky abstraktním, podléhá konkrétně smyslové, subjektivní a osobní symbolizaci, tj. výraznosti, významnosti. To je ráz nového moderního umění. Ten vytýká Taine a po něm všechna vědecká kritika dokazuje. Jazyk jako tvar logicky historický, jako forma objektivně abstraktní je jediné prostředkem formulace vědeckého poznání (jak i tu ostatně podstatný a jazyku vlastní charakter subjektivně pocitový, obrazový, metafyzický, symbolický hluboko jako do samé podstaty je vryt, vtisknut, prolnut, dávno již ukázáno. Uvádím jen Kantu, jenž ukazuje, jak i vědecká terminologie jest obrazná a, jak sám se

---

couzským Micheleta nebo Tocquevilla, Stendhala nebo Flauberta, Taina nebo Goncourta, Baudelaira nebo Sainte-Beuva, Lamartina nebo V. Huga, Musseta nebo A. de Vigny nebo výše Voltaira nebo Jouberta nebo konečně Pascala nebo Bossueta? Jasně viděti již z tohoto výpočtu, že není žádný abstraktní (ani vůbec abstrakce schopný) jednotně sociální typ stylu, že není žádný styl „národní“: neboť je-li anglicky národním třeba styl Dickensův, není jím, nemůže jím již býti styl Carlylův atd. a naopak. A takové příklady heterogenity dají se hromaditi do nekonečna ze všech literatur a o spisovatelích stejné doby, stejné společnosti. Daly by se vésti i daleko do minulosti; ukázalo by se, kam až sahá individuace v dnešní zdánlivě objektivnosti jazyka.

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

vyjadřuje, symbolická katexochén).<sup>36</sup> Nové hnutí — a v tom je pod-  
přeno jak rozvojem Umění, tak psychologickým vědeckým zákla-  
dem — žádá personální konkretizaci, subjektivní symbolizaci řeči,  
jazyku jako souboru a generalizace všech uměleckých tvarů. Jasně  
vykládá snahu tu Vittorio Pica a nyní bude jí rozuměno jako pod-  
statně pojmové nového hnutí: „Slovům, která po dvě stě a více let,  
od Malherba k reformě romantické, měla význam jen přísně abs-  
traktní, snažili se básníci na počátku tohoto století a po nich Flaubert  
a po něm jiní (tj. předem Verlaine a Mallarmé, od nichž se odvozují  
poslední fáze francouzského symbolismu) vrátiti význam smyslný  
a citový, který měla asi při zrození jazyka.“ A stejně jasně ukazují  
k témuž i výklady Wagnerovy<sup>37</sup> i z nejnovějších Moriceovy<sup>38</sup> jako

---

<sup>36</sup> Kant, *Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* I. § 59 (o kráse jako symbolu mravnos-  
ti): „Naše řeč je plna takových nepřímých představ, podle analogie, čímž výraz  
neobsahuje vlastní schéma pro pojem, nýbrž pouze symbol pro reflexi. Tak nejsou  
slova základ (podpora, báze), záviseti (shora drženu býti), z něčeho plynouti (místo  
následovati), substance (jak Locke se vyjadřuje: nosič akcidence) a nesčetná jiná  
schematickými, nýbrž symbolickými hypotypózami a výrazy pro pojmy ne pro-  
středkem přímého názoru, nýbrž jen podle analogie s ním, tj. přenesení reflexe  
o nějakém předmětu názoru na zcela jiný pojem, jemuž přímo snad nikdy názor  
odpovídati nemůže.“

<sup>37</sup> Richard Wagner (list o hudbě k Villotovi z r. 1861): „Pozorujeme-li s pozorností  
dějiny rozvoje jazyků, shledáme ještě dnes v kořenech slov původ, odkud plyne  
jasně, že v principu formace idey nějakého předmětu shodovalo se způsobem skoro  
úplným s osobním pocitem, jež vám způsoboval; a snad není tak směšné připustiti,  
že první jazyk lidský měl velikou podobu se zpěvem. Vyšedši z významu slov zcela  
přirozeného, osobního a smyslového rozvíjela se řeč lidská směrem čím dále tím  
abstraktnějším a nakonec slova nezachovala než význam konvenční; cit ztratil všec-  
ko účastenství ve srozumění výrazů v témž čase, kdy pořad a spojení jich stalo se  
nakonec způsobem výlučným a naprostým závislým od pravidel, jimž bylo třeba se  
naučiti.“

<sup>38</sup> Charles Morice v Komentáři budoucí knihy jasně ukazuje, že styl není nic objek-  
tivně historického, nic rétorického a epického, nic popisného a formového. „Vyjád-  
řiti přímým způsobem fikci básně... ve slohu vypravovatele nebylo by uměním...“  
uměním, jež již Goethe nazval osvobozením. To osvobození, praví dále, musí se  
realizovati, musí se sdělit jeho radost – je tedy styl něco naprosto konkrétního  
a subjektivního – nic abstraktního a historického. „Nemluví o věcech, ale dává mlu-

v poli psychologie individualizované vzácné doklady (nehledě ke kritiku-umělci Sainte-Beuvovi) Taina<sup>39</sup> i Hennequina.<sup>40</sup>

V tom smyslu bude i zcela srozuměno smyslu poznámky Jules Lemaître (v 1. svazku *Contemporains*), že „styl dnes jde u mnohých autorů proti jazyku“, že odchylky od něho, „chyby“ proti němu, zdají se dnes býti podmínkou jeho: je známo, že jazyk Goncourtů, jejich styl jako předrážděný a zcela nervový, neobyčejně způsobil k vystihování posledních tónů všech pocitů — jemuž, jak již na to ukázáno, podlehla více méně celá moderní literatura francouzská od Zoly a Daudeta až k Huysmansovi a Maupassantovi, — jež přejala a přizpůsobila si celá generace — je taxován gramatiky francouzskými, akademickými rétory jako zkažený, barbarský, byzantský — estopsychology jako svrchovaně příznačný. Není zde zajisté třeba vykládati, že jedině vědomé, úmyslné, výrazné „odklony“ od

---

viti věcem,“ je sugesci, která pronikne věc a vycelí její jádro ... „pronikne do věci a stane se jejich vlastním hlasem.“ Tato sugesce „není nikdy indiferentní, ale jsouc podstata (esence) sama je vždycky nová, neboť co vyjadřuje je skrytý a nevyložený základ věcí.“ Bude tedy styl jako sugesce sama, jak vykládá Hennequin v odstavci *Kritika a historie*, podstatou všeho, co je, základem vztahu a činnosti, Činem a Stvořením.

<sup>39</sup> „Autoři, jež neživěji chápe, píše pravidelně v jazyku význačně pracovaném: ve franštině bude to Saint-Simon, Balzac, Michelet, v angličtině: Shakespeare, Swift, Carlyle – všichni mučící a znásilňující jazyk, zatemňující původní jasnost slov, roz-sazující obvyklou skladbu – jichž věty ozdobené, skandované, mysteriózní rozvinu-jí se ve svévoli a s nezapomenutelnými spojeními slov“ (Tissot, *Les Evolutions de la critique française*). Jak vidět, tento filozof a kritik sociolog katexochén není lhostej-ný k otázkám „formy“, k nimž projevuje několik českých „kritiků“ takový despekt (úměrný zbytek k jejich nevědomosti): Taine vystihuje, zachycuje celý její psycho-logicky znakový smysl. V individuální dokumentaci viděti tu nadto celou Tainovu uměleckou krev a duši. Tento filozof myslitel je zároveň integritou temperamentu poeta-stylista. Dobře mluví Tissot při jeho stylu o „nádherné řeči barev tak plavých jako obraz Giorgiona, sonorit tak vášnivých jako hymna Wagnerova.“

<sup>40</sup> „V próze obdivoval nekonečně věty nádherných a pontifikálních lesků nebo pěkné a jako tanečníci menuetu balancující grácie nebo křiky slov tvrdě vyřazených jako v nějaké šílené beznaději.“ „V patnácti svých esejích charakteristicky studoval jen romanciéry (romanopisce. *Pozn. red.*) nebo básníky-umělce pravidelně pozorně-jší k otázkám čisté techniky nežli dramaturgové, kritikové nebo filozofové.“

abstraktní normy jazykové mohou býti stylem pojaty.<sup>41</sup> Ani že styl jako znak subjektivní může se přece zcela dobře projevit v objektivních a historických mezích jazyka, poněvadž jazyk v tom smyslu jako živý organismus v stálém rozvoji nemá sevřených a definitivních linií abstraktně historických. Ani které sociální, resp. správněji etnopsychologické vlivy podmiňují zjevy jako ten, o němž zde mluvím při stylu Goncourtově. Podotýkám jen, že jsem nejméně nakloněn tomu, abych je přehlížel, podceňoval nebo popíral. Konstatuji a vytýkám zde jen v první řadě ten estopsychický fakt, že každý veliký básník-umělec stojí k hotovému a objektivnímu celku jazyka a vůbec všech prostředků výrazových subjektivně-výlučně, že jsou mu jen pouhým a holým prostředkem projevu psychických zvláštností jeho, že stanovisko jeho k nim je jediné individuálně znakové a to vždy, ať styl v nejširším smyslu objektivně-kolektivním, tj. jazyk takto a tím již „obohacuje“, „vzdělává“, „zušlechťuje“ nebo „kazí“, „ochuzuje“, „vulgarizuje“, jak se vyjadřují historičtí teoretikové jazyka.<sup>42</sup>

Zbývá jen ještě důrazně rozlišiti tento styl, tj. výraznost, konkrétnost, symbolizaci, jehož povahu zde analyzuji, od rétorické výmluvnosti nebo (a tu je nebezpečí smísení skoro větší) od pasivního a samoúčelného formalistického postupu mnohých umělců směru „umění pro umění“, např. Th. Gautiera nebo Paula de Saint-Victor. Zde stačí připomenouti znovu, že styl není nic formového a materiálního, že — jak jsem výše již pověděl — celý styl je v „obsahu“, správněji v Podstatě (jako zase naopak: celá Podstata ve stylu, širě ve Významu), že obojí jest integrální jednotou... stačí slovem připomenouti znakovost, symbolizaci, intuici — konkretizaci jeho... a v tom smyslu jeho nejvlastněji ideálnost, transcendentnost. Nebo

---

<sup>41</sup> Dokládám příkladem: Emil Hennequin, jak ukazuje Tissot, vyjadřuje se termíny buď archaistickými buď neologismy, syntaxe a interpunkce zvláštní a neužívaná — ale jen proto, „že chce přivést svoji myšlenku bez výmluvnosti (rozuměj: historicko objektivního rétorismu-deskriptivnosti) — ale významné, symptomatické: „v jeho stylu jsou násilnosti, křeče a jako zlámaná gesta nervových nemocí.“

<sup>42</sup> Viz o těchto momentech již pozn. [35 na str. 32.]

pověděno kladněji, omezeněji, techničtěji: je znakem stylu evokativnost. Že styl není nic jen formového, ale naopak základně substantiálního, ukazuje přesně výklad Hennequinovy estetické syntézy, který zde k podepření teze je nevyhnutelný. Čistá kritická analýza díla má podle Hennequina<sup>43</sup> tu chybu, že neukáže vlastní dojmovou a tedy podstatně estetickou hodnotu jeho. Po provedení analýzy „v tomto stavu rozkladu ztrácí dílo pro ty, kteří je rozpitvali nebo jimž se ukazuje v této rozdrobenosti, každou sílu operační, každý vliv dojmový, jest neúčinným mechanismem, rozloženým strojem, který vyšetřován v sestrojení kol je nutně v klidu a tím tedy nepoznán v tom, co je důvodem jeho bytosti.“ Je tedy v této podstatně abstraktní analýze poznání díla neúplným, nepřesným, necelým. A je nutno proto „objeviti je v činnosti, jednající, rozšiřující v duši lidské vlny dojmů, pro něž je sděláno, aby je budilo.“ Běží tedy o to dáti znovu a souborně procítiti tyto dojmy, „vyjádřiti živou perцепci z nárazu těchto středisek sil na lidský organismus tělesný, dojatý, vášnivý, vzrušený,“ sugerovati jich dojmový index podmíněný, vyšetřený, zjištěný prve objektivními analýzami – tedy úkol také a současně podstatně objektivně vědecký,<sup>44</sup> jak praví Hennequin: „nutné doplnění k vědeckému poznání díla.“

---

<sup>43</sup> Vědecká kritika; syntéza: – I. syntéza estetická. „Jak bylo lze pozorovati, poznání díla jest až posud (tj. v analýzách estetické, psychologické, sociologické) rozptýlené, analytické, fragmentární, nepochopuje celek leč jediné v jeho částech a neukazuje ho leč z pohledů posloupných; tato znalost jest omezena na svůj předmět, jež zjevuje jen v sobě, ne v jeho vztazích a výsledcích“. A dále: „Je třeba doplniti tedy jeho výklad zkoušením prostředků, které dovolí po analýze restaurovati dílo a lidi v jejich úplné jednotě, ve hře sil přírodních a sociálních, které je formují, jimi hýbají, je zastavují.“

<sup>44</sup> Hennequin uváděje některé hotové práce syntézy estetické připojuje výslovně nepominutelnou tuto podmínku: „jsou-li založeny na předchozím analytickém probádání, bez něhož tyto stránky vysoké literatury zůstávají nedostatečným zjištěním nevyloženého mravního dojmu. Připojeny k sušším, ale pronikavým demonstracím analysty, vřazeny i v řetěz jeho rozumování nebudou ornamentem, graciézním diskurzem, ale nutným doplňkem vědeckého poznání díla.“

A k tomuto úkolu vědecky podstatovému žádá Hennequin styl ve smyslu, jak právě zde byl analyzován, jako sílu konkrétně-symbolicky evokační, neboť metoda této estetické syntézy jest „evokovati román, obraz, symfonii tak, aby dána byla ne tak jejich idea jako exaktní pocit.“ Jde tu o evokativní, impresivní reprodukci uměleckého díla. A tohoto momentu lze nejplněji užít jako kritéria stylu, jako výraznosti a významnosti katexochén. Zde rozbije se i rétorika Victora Huga i formálně-materiální virtuosita Paula de Saint-Victora, jak ukazuje E. Tissot: „Tak Victor Hugo byl v Shakespearu a ve většině svých studií literárních výmluvným rétozem. Tak také Théophile Gautier a Paul de Saint-Victor s materialismem svého slohu zůstavili jen brilantní variace cikánské virtuosity, ale stejně zbavené pocitů jako myšlenek.“ Ale vystačí např. Stendhal, Barbey d'Aureville,<sup>45</sup> Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Taine, Hennequin, jako Shelley, Poe, D. G. Rossetti, Carlyle, jako konečně Turgeněv, Dostojevský, Tolstoj, Gončarov... ať přímo a determinovaně v eseji a studii, nebo v rámu básně nebo románu (zaručené a verifikovatelné logikou a dosledovatelností) evokují v přesnosti intenzity čistě znakové pocity dané, vydobyté, sugerované tím oním uměleckým divadlem. To je kritérium stylu od pasivně materiální a objektivní formálnosti — zde podepřené a objasněné přímým, vědecky účelným užitím podstatného a předního jeho znaku: evokativnosti. Resumuji: Výsledek posavadních širokých analýz podává mimo jiné nejplněji význam, smysl, kritiku přesnosti a správnosti termínu symbolismu, jímž myslí se obyčejně (předem vlivem posledních manifestů různých francouzských skupin

---

<sup>45</sup> K zachycení i jiných momentů ve stylu-výraznosti cituji zde ještě psychologii-genezi „kolorovaného, chaotického a násilného jazyka“ Barbeye d'Aureville. „D'Aureville cítí přílišně to, co Flaubert nazývá duše slov. Pro něho slova „mimo ideu nebo předmět“, jež představují, mají život, harmonii a barvu. To je ta pravda nedokazatelná, ale zjevná všem temperamentům enervovaným, — již Baudelaire nazval řeč němých věcí. Spisovatelé, kteří došli k takovému pochopení jazyka, aby odstínili a harmonizovali svůj styl, slovníku úplného a vskutku slovník d'Aurevilleho jim je: smělé neologismy, archaismy z šestnáctého století, výrazy lidové, termíny technické atd. (Tissot, 141.)



uměleckých a ještě více žurnalistické, povrchní, špatně poučené kritiky), že lze nejobsažněji a nejpregnantněji zahrnouti všechny snahy nového hnutí — a naopak zase v kritice, výkladu tohoto termínu projevuje a zkouší se metodická pravda předchozích konstrukcí.

A odvozená odpověď je ta: terminus symbolismu převádí snad více méně jednostranně, omezeně, uzavřeně a nejasně (a v tom se shoduje úplně se všemi termíny a se všemi etiketami uměleckými a mnohými vědeckými)<sup>46</sup> názornou vniternost, intuici-konkrétnost poznání podstatně uměleckého stejně jako transcendentní jednotu v tomto uměleckém pojetí-vystižení podstatně apriorně metafyzickým a tedy vzájemnou znakovost Podstaty („obsahu“) a Významu (stylu, „formy“) v pozitivní analýze estopsychologické — ale jediné potud, pokud by označoval termín symbolismu způsob či metodu uměleckého poznání novému hnutí vlastní, jak zde vyloženo — ne však pokud by jím měl se rozuměti předmět či výlučný, omezený, abstraktní cíl poznání a vůbec činnosti umělecké: symbolická hypotyposace čistých idejí, jak lze dobře podle Kanta<sup>47</sup> objasnit

---

<sup>46</sup> Lze říci s Rodem (*Trois coeurs*, předml. str. 19): „Je slovem a jako takové říká jen jedinou věc. Bylo by třeba slova, které by jich řeklo mnoho.“

<sup>47</sup> Kant, *Kritik der Urtheilskraft* I, § 59 (o kráse jako symbolu mravnosti): „Aby se dovodila realita našich pojmů, žádají se vždy názory. Jsou-li to empirické pojmy, slují názory ty příklady. Jsou-li to čisté pojmy rozumové, slují schémata. Žádá-li se dokonce, aby dolíčena byla objektivní realita... idejí..., žádá se něco nemožného, poněvadž jim vůbec přiměřeně žádný názor dán býti nemůže.“ — Každá hypotypóza (představa, *subjectio sub adspectum*) jako zesmyslnění je dvojí: buď schématická, když pojmu, jež rozum chápe, korespondující názor a priori se dává; buď symbolická, když pojmu, jež jen rozum mysliti, ale jemuž žádný smyslný názor přiměřen býti nemůže, takový názor se podkládá, s nímž činnost síly usuzovací pouze analogicky s tím, co ve schematizování pozoruje, se shoduje, tj. shoduje se s ním jediné v pravidle této činnosti, a ne v názoru samém, tedy pouze formou reflexe a ne obsahem.“ — „Všecky názory, jež pojímám a priori podkládáme, jsou tedy buď schémata, buď symboly, z nichž první obsahují přímé, druhé nepřímé představy pojmu. První činí to demonstrativně, druhé analogií (k níž užívá se též empirických názorů), v níž činnost usuzovací dvojí práci koná: předně vztáhne pojem k předmětu smyslného názoru, a pak po druhé vztáhne pouhé pravidlo reflexe o tom názoru ke zcela jinému předmětu, jehož první předmět je jen symbo-

a podepřítí toto speciální, uzavřené a v tom objektivní pojetí symbolizace, tuto v podstatě abstraktně-filozofickou snahu, velmi živou zejména v nových směrech symbolismu francouzského, včera pro něj skoro příznačnou a v ideální typičnosti reprezentovanou hlubokým Stefanem Mallarmé,<sup>48</sup> dnes však již v účelném pochopení omezenou a podřazovanou v posledních projevech nejmladších.<sup>49</sup>

---

lem.“ Liší zde tedy Kant následující způsoby znázornění, resp. představování: 1. diskurzivní, pokud empirické pojmy v příkladech se znázorňují a 2. intuitivní, jež je buď: a) schématické, pokud rozumový pojem a priori demonstrací se znázorňuje, buď: b) symbolické, pokud idea pouhou analogií se představuje. Kritéria toho lze k bližšímu vystižení dobře užítí k objektivní klasifikaci uměleckých děl literárních podle způsobu realizování pojmů v názorech, resp. v představování idejí. Přitom nemusí ani vaditi, že skoro v každém díle znázornění pojmů, resp. představení idejí, zaujme všechny tři způsoby zde uvedené: výslednice dána bude způsobem znázornění, resp. hypotýpizace statistické převahy základních a hlavních pojmů. Pak bude patrné, že požadavky Zolova Experimentálního románu jdou k způsobu diskurzivnímu, k znázornění pojmů v empirických (ačkoli v praxi bude Zola předem schématistou a symbolistou, jak často již ukázáno: „tendence Zolova k symbolismu dosáhla rozměrů žalostně přehnaných zejména v jeho posledních románech v Dílu a v Lidské bestii“ [Vittorio Pica]). Schématistou nejpřesněji je G. Flaubert v románech Sentimentální výchování a Bouvard a Pécuchet jako Gončarov v Oblomovu a Obyčejném příběhu. (Jak vlastní byl schématický apriorismus Flaubertovi, jak byla činnost ta základní v jeho organizaci a psychické dispozici, ukázal mi znovu poslední svazek Flaubertovy Korespondence. Až posud pokládalo se totiž za to, že jeho Mme Bovary je dílem činnosti pozorovací, empirické, aposteriorní. Tento názor vyvrácen nyní samým Flaubertem: odpovídá na otázku po modelu, ukazuje, že Mme Bovary nikdy nežila, že jest apriorním schématem k demonstraci jistých tezí.) Symbolistou katexochén v typické čistotě a dokonalosti bude Stefan Mallarmé, básník ryzích a samotných idejí, předem idey Boha, neboť (jak vykládá o něco dále v témže § Kant) „všecko naše poznání o Bohu je jediné symbolické.“

<sup>48</sup> Emil Hennequin shrnuje v Revue de Genève, leden 1886, charakter tohoto básníka-myslitele: „Po hluboké reflexi o všech věcech, díky zázračným a přímým obrysům myšlenky dobyv správný jich výklad... vyjadřuje idey věcí v čistém smyslu platonického“. A Vittorio Pica: „Estetika Mallarméa zakládá se na bázi přísné filozofické, identické s Richardem Wagnerem ... a nezná-li se, je velmi nesnadno pochopiti a chutnati Dílo francouzského básníka. Stefan Mallarmé má zcela idealistické pojetí všehomíra; jemu jako Platonovi, jako Fichtemu svět, v němž žijeme a jež nazýváme reálným, jest jen obyčejným výtvozem naší duše, a to, čemu říkáme věci,

Symbolismus v tomto úzkém smyslu má předmětem poznání uměleckého jediné idey a v tom je tedy omezený, abstraktní, objektivní, není celou, plnou, integrální Syntézou, neboť (jak ukázáno v pozn. 47) z uměleckého, tj. konkrétně-intuitivního (či znakově-symbolického) poznávání nejsou vyloučeny ani pojmy empirické ani rozumové ani idey a všechny mohou v tomto umělecko-symbolickém poznání býti nazírány, hypotypozovány, představovány. Odtud zdůvodněný odpor proti termínu symbolismu, příliš subtilnímu, úzkému, obojetnému, jež lépe a reliéfněji, zdá se mnohým, dovede nahraditi termín: syntetismus.

Ukazuje sice o málo jasněji než „symbolismus“ způsob nebo metodu uměleckého nazírání, je sice stvořen analogickou fikcí metody vědecké, ale nemá alespoň v sobě nic předmětově omezeného, ryje dosti hluboko a přece zase dosti široce vysokou a ideálně nevyčerpanou linii Jednoty a Celosti v umění a to již ve stádiu jejího přechodu

---

jsou jen jevy našich idejí.“ Z toho patrný již čistě podstatový, abstraktně-filozofický (alespoň „obsahem“) ráz tohoto symbolismu v užším smyslu a usvědčena neznalost a přímá neaptnost všech, kdo viděli v něm formalismus a „umění pro umění“. Je naopak tvůrčí a skoro filozoficky tendenční a „obsahový“. Pokládá-li tedy, zejména jedna část české kritiky více méně zjevně poezii p. Jaroslava Kvapila, prázdnou stejně myšlenek a idejí jako Významu-stylu, za symbolickou, je to, jak vidno, pouze nevinná, a doufejme, i neškodná fantazie.

<sup>49</sup> Mladá generace francouzská zaujata do nedávna skoro výhradně symbolickou hypotypozací čistých idejí, která posud, alespoň v periodě bezprostředně předchozí, v umění skoro úplně byla zanedbána, chápe dnes již neoprávněnou výlučnost snahy této sice neobyčejně hluboké, ale i nad jiné omezené a úzké, — ví, že symbolismus záleží celý ve způsobu, metodě uměleckého nazírání-poznávání, v konkrétně-intuici, a ne v pevném předmětu a cíli: symbolizaci čistých idejí — rozumí, že toto symbolické, tj. intuitivní-konkrétní poznání je předmětově neomezené, lépe neomezitelné. Odtud Jednak přísné vytknutí metody v reliéfnějším (třeba pleonastickém) termínu „konkrétní symbolismus“ Camilla Mauclaira aj. (viz pozn. 26 na str. 25 a 27 na str. 26), jednak podstatové (či „obsahové“, „předmětné“) socializování metody v charakteristickém a novým názorům mladé generace příznačném tzv. evolutivoinstrumentismu René Ghila aj., kterýžto termín znamená a vyjadřuje jen podstatnou snahu rozšíření tzv. symbolické metody z výlučné (třeba absolutní a hluboké) hypotypozace abstraktně filozofických a náboženských idejí na celý a nekonečný přerod i světa fyzického a sociálního.

v širší pole všeobecnějšího a kolektivnějšího zladění duševního, dispozice spíše sociologické než individuálně estetické a psychologické.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> 1Z analýzy sociologické těchto duševních proudů jsou zde podány jen nesouvislé a vedlejší manifestace, pokud nutný k objasnění estetických a psychických momentů. Úplná a jen systematická analýza sociologická jako objektivně historická není posud dobře možná, poněvadž podněty psychické nejsou posud patrně a demonstratelně metamorfozovány ve formy a útvary sociální nebo spíše etnopsychologické. Tato nová sociálně historická pojetí jeví se podstatně metodicky nejširše v novém a základně psychickém nazírání sociálně-historických procesů proti fyzicky deterministickému zejména Buckleovu — jak shrnuto ve formě definitivní a absolutní v Hennequinově Vědecké kritice v oddíle Kritika a dějiny, jejíž hlavní a výslední linii zde v překladu podávám: Výsledky estopsychologie, vykládá Hennequin, vedou k nové teorii dějin, teorii uprostřed mezi individualismem-apriorismem starých historiků a statistickým kolektivismem a determinismem historiků posledních, sociologů a naturalistů. „Kronikáři a historikové“, shrnuje Hennequin, „až do počátku tohoto století posuzující fakta na prvý pohled a vykládající je doktrínou povrchní, ale relativně správnou, došli k tomu, že sestředili všechen zájem a zásluhu každého podniku v individuích, králích, ministrech, generálech, jichž jméno s ním zůstalo spojeno. Ve snaze zlepšiti a opravití tato stanoviska a pod vládou liberální reakce, již podlehli vynikající duchové v první polovici tohoto století, přešlo se k pojetí protivnému a falešnějšímu. Augustin Thierry, jeden z prvních, vycházeje z nejasné idey, že příběhy obsahují ve svých příčinách jiné faktory než svého předního původce a přeháněje účín těchto druhořadých činitelů, nadal přílišnou důležitostí vliv mas ve faktech historických. Později rozšířil se tento názor tak, že úmyslně zanedbávala se viditelná přece účast velikých mužů ve velikých aktech veřejných a že zásluha, že akty ty byly provedeny, byla přičítána davům, které je vykonaly často s donucením, vždycky s bezvědomím. A poněvadž zdálo se klamně, že determinismu anglických ekonomů a statistiků dá se snáze užítí na národy než na individua, došlo se k pojetím Bucklea, u něhož ku příkladu válka vede se bez vojevůdců bez strategie, bez disciplíny, bez vlivu výzbroje nebo taktiky náhodným a neurčitým pudem tlup. Z analogického rozumování moderní román, vylučuje z ducha vládu vyšších schopností a ze skupin moc lidí vybraných, klade za princip neužitečnost každé snahy volní a vybírá osoby své mezi bytostmi mravně i rozumově degenerovanými. — Bylo by nesnadno nalézti pojetí falešnější a snáze připouštěné než toto: rozdělení dvou prvků, které působí při každém historickém činu — vůdce a davy — a převahu živlu druhého nad prvním.“ Podle Hennequina je nerozlučnost obou živlů s patrnou, iniciativní převahou prvního, tj. vůdců, kteří jsou spontánní, individuační, kdežto masy jsou receptivní, imitativní, asimilační, rozmnožující jen a opakující.

Ale i tato užší, speciální, předmětnější a jedině v tom tedy abstraktní (tj. abstraktní jen určitějším předmětem, ne způsobem, metodou, jež je, jak před tím zevrubně dovozeno, konkrétně-intuitivní) symbolizace, jak realizována předem v Stefanu Mallarmé (a v některých pracích Paula Verlaine, jako v Moudrosti), má široký význam v duševním kultu přítomnosti: pomáhá odpovídati, pomáhá řešiti jednu z velikých otázek našeho věku, otázku metyficky náboženskou, jak snažil jsem se ji skicovati hned na počátku této práce – pomáhá tišiti, hojiti, celiti všechny ty rány a bolesti moderní Psyche Dolorosy, rány a bolesti, jež jen jitrí jak žíravá skepse analytické filozofie, tak studený, lichý, prázdný slovní dogmatismus určitých, pevných, historických, legálních, sociálních církví a sekt. Jak pověděl Kant (v Kritik der Urtheilskraft I. § 59), je všechna pravda o Bohu jen symbolická: „Smí-li se pouhý způsob představování nazvati již poznáním (což zajisté je dovoleno, když není principem teoretického určení předmětu, čím býti má předmět ten o sobě, nýbrž praktického, čím býti má idea o něm pro nás a účelové její užití): je všechno naše poznání o Bohu pouze symbolické; a ten, kdo je s vlastnostmi rozumu, vůle atd., které jedině na bytostech světa svojí objektivní realitu dokazují, bere za schématické, upadá v antropomorfismus, jako, vypustí-li všechno intuitivní, v ateismus, čímž vůbec nic, ani v praktickém úmyslu, se nepozná.“ Jak závažným dokumentem je po tom svědectví Lemaîtreovo (ve 4. sv. Contemporains ve studii; Paul Verlaine), který – sevřený v dogmatech historických a formálních estetik – není zrovna patronem, ba ani objektivním posuzovatelem nových snah, když tvrdí, že ve Verlainově Moudrosti „ponejprv vyjádřila poezie francouzská lásku k Bohu!“ Nám po předchozí analýze je věc nutně a jasně důsledná. Přímou tyto cesty vykazuje umění Wagner v brožuře Kunst und Religion: „Lze říci, že když náboženství stává se umělým, náleží umění zachrániti duši náboženství tím, že vrátí figurovou cenu mýtickým symbolům, jež náboženství bere ve smyslu slovním, a tím, že uvede na světlo pravdu obsaženou v jich ideálních představách. Kdežto kněz snaží se pokládati alegorie náboženské za faktické, umělec naopak otevřeně

a svobodně vydává své dílo za plod invence.<sup>51</sup> Ale neztrácí náboženství touto figurací, touto fikcí nic ze svojí hloubky, váhy, síly: naopak nabývá, získává ji v celé skutečnosti a pravdě, poněvadž, jak právě vyloženo, poznání-představa náboženská jediné jako symbolická fikce je pravdivá. Důsledně dán tedy v tomto Umění-Náboženství (obě jsou tu projevem jedné a téže metafyzické potřeby člověka) zákon; jen Fikce je Pravda, Jistota, Skutečnost.<sup>52</sup>

Tedy v poli konstrukcí estetických speciálně běží o to, zbaviti (konkretizací-intuicí nazíranou) Ideu a Myšlenku empirické omezenosti místa a času, ode vši závislosti logickou činností a pamětí (tj. něčím abstraktním a ne intuitivně-konkrétním) dobyté, od vědeckého determinismu, v nějž je spoutána analyzujícím rozumem, pozorováním, ode vši „dokumentace“, slovem: od historicko-sociálního prostředí.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Jiné svědectví: Guyau (v knize *L'Irreligion de l'avenir*) uvádí jako nejdůležitější a nejzávažnější jev prvotního rozvoje k beznáboženství budoucnosti proměnu víry slovní ve víru symbolickou. — K tomu podotýkám jen, že beznáboženstvím rozuměl bych jen určité, historické a dogmatické útvary legálních církví, spíše ještě sekt — nikdy však úpadek ducha náboženského, který blíží se právě naopak veliké své renesanci.

<sup>52</sup> Z výkladu je patrné, že Fikce není nic „šerého“ nebo „nejasného“. Právě naopak je činností filozofické a věčné Pravdy: záleží v odkrytí pravd obecných, generelních, tedy zbavených všeho náhodného (závislosti, místa a času, obou nepřátelských čistě pravdě, ryzí ideji), ve vypátrání základní a neměnné Absolutnosti pod klamnou a měnivou hrou prchavých jevů a forem. — Že v oboru výraznosti (technické) někteří symbolisté dávají přednost sugestivnosti před definitivní precizností a deskriptivností, před určitostí detailovanosti výpočtu, je sice pravda, ale není výhradním a příznačným a dokonce již ne podstatně-pojmovým znakem symbolismu.

<sup>53</sup> Pro umění vyplývá totéž již z rozboru pojmu symbolu, který v jasném výkladu Vittoria Picy zde podávám: „Symbolismus je současně výběrem a syntézou, neboť, přecházejí všechna fakta a všechny vulgární a neužitečné osoby všední existence vybere příběh syntetický, v kterém chvěje se nějaká věčná a neměnná idea nebo také bytost, která může resumovati v sobě podstatné, esenciální rysy celé skupiny lidí, která je to, co se nazývá prototyp. Je to konečně symbolismus, který rýsuje tragickou historii duše lidské a který v rozptýlených faktech odkrývá nejvyšší pravdy.“ — Upozorňuji jen ještě, že Fikce symbolická není exotickou, kosmopolitickou nebo legendárně-historickou fantazií romantiků, jich neexaktností v podání prostředí

---

místního a časového, jich láskou pro vzdálené krajiny jako pro vzdálené periody: ti všichni nevyjímají ideu z obklopujícího a dusícího ji prostředí místního a časového, naopak utápějí ji v něm tím více, čím neznámější (nebo změněnější) toto prostředí je a čím intenzivněji tedy poutá k sobě pozornost na újmu idey. Symbolismus zaneřádává či potlačuje prostředí vůbec. Čas i Místo o sobě, lépe: vyceluje z něho ideu. V tom je nový a význačný znak jeho vlastní modernosti, pokud ta z vnějšího a vzdáleného sestřeďuje se v nitro, srdce, duši: — internost, psychismus. „Román, drama, které by hrálo v duši.“ Dobře vykládá James Darmestetter obrovský vzrůst a stále větší vliv a význam poezie P. B. Schelleyho, jednoho z patriarchů Syntetismu-symbolismu, touto moderní, stále šíře se rozvíjející schopností a dispozicí: „Čím dále širší svrchovanost myšlenky nad světem vnějším nemůže než rozvinouti svět vnitřní na úkor jevů vnějších: všechna jistota a všechna věda vychází z nitra, jako každý dojem, a zdánlivý triumf materialismu v tomto století není než předchůdcem vědeckého idealismu; svět vnější směřuje k tomu, aby vpil se ve vnitřní vizi, jejímž je jedině rozvojem a projekcí.“ V tom jest obsažen i výklad dnešního rozvoje symbolismu, jeho význam i záruka jeho pravdy. Že fikcí metafyzickou není podmíněna abstraktnost a neživost uměleckého díla, dokázal jsem v textu, poněvadž umělecká metoda symbolismu je výlučně intuitivně-konkrétní. Ukazuje to i příklad poezie Schelleyho i vzácné svědectví lorda Macaulay (esej: John Bunyan) i Bucklea. První: „Z nejneurčitějších termínů tvrdého, chmurného, studeného systému metafyzického dovedl vyjmouti zářící Pantheon, plný krásných, velebných, živých forem. Přeměnil ateismus v mytologii bohatou vizemi stejně slavnými jako bozi, již žijí v mramoru Fidiově, nebo panny, které se smějí z obrazů Murilla. Duch Kráasy, Princip Dobra, Princip Zla, když o nich jednal, přestaly býti abstrakcemi; braly na sebe formu a barvu...“ Netvrdím, že malí básníci neupadli v poezii symbolické v abstraktnost, neboť — a to je důležitý znak — žádá veliké duše a veliká srdce (více než naturalismus, který podporoval žánrovost, speciálnost, mechanismus, řemeslnost; dobře se řeklo, „že imitátoři byli daleko věrnější formuli než mistři“; ti šli vždycky proti ní; skutečně věrná díla formule mohli, dovedli napsati jen prostřední umělci). Dobře Macaulay o Shelleym praví: „Pochybujeme, že některý jiný básník moderní měl v témže stupni jako on některé z nejvyšších předností starých mistrů. Slova bard a inspirace, která užita o jiných spisovatelích zdají se tak studená a afektovaná, kryjí vlastní a dokonalý svůj význam, užije-li se jich na něho. To nebyl autor, to byl bard. Jeho poezie nezdá se býti umění, je to inspirace.“ A stejně Buckle (v Dějinách civilizace v Anglii): „Shelley měl jiskru té vznícené vášně, toho svatého ohně, který zapálí duši, paprsku, o němž lze říci, že je vypůjčen od božství. — Opakuji: symbolická Fikce je podmínkou nejvyšší intenzity, idey, myšlenky, pravdy. Je proto, aby vysvětlila „nepochopitelné tajemství toho světa, které nyní (ve Fikci) stane se tak srozumitelné a jasné“ (R. Wagner, List o hudbě Villotovi r. 1861). Jest i proto, aby realizovala Goethův postulát: „umění jest osvobozením“.

Opakuji: tento symbolismus užší, předmětový, technicky řeší integrálně umělecky otázku metafyzicky náboženskou. Ale dodávám současně otevřeně: nedotýká se, přechází, zanedbává stejně velikou a stejně bolestně živou — otázku sociální. A ještě otevřeněji a určitěji: nemůže ani podle pojmové své povahy, jak je omezen na symbolicky fikční hypotypozaci čistých idejí, otázku tu učiniti předmětem uměleckého poznání-nazírání. Jediný a absolutní v symbolizaci idejí, v metafyzické jednotě Umění-Náboženství, je bezmocný, jakmile přestoupil tuto mez. Odtud pochopitelná snaha některých umělců a kritiků<sup>54</sup> zůstaviti pole sociální úplně analytickému románu naturalistickému. Tak prý doplňovaly by se obě metody syntetická a analytická, symbolická a naturalistická, poezie a román: jedna prý má podati život metafyzicky-náboženský, druhá pozitivně sociální. Z předchozích analýz je patrné, že názor ten pokládán za nedůsledný a nelogický. Je pravda sice, že symbolismus předmětný a tím již filozoficky abstraktní (jak se mu posud skoro výlučně rozumělo ve Francii a kde typicky realizován ve velikém Stefanu Mallarmé) nemůže obejmouti tuto otázku, dovede to však vlastní a ryzí, neomezený symbolismus metodový, způsobový, syntetismus (nebo, jak někteří říkají, i konkrétní symbolismus). Neboť tento syntetismus je předmětově neomezený, poněvadž ze svého konkrétně-intuitivního poznání uměleckého nevyklučuje nic: ani znázornění empirických pojmů, ani představy myšlenek v schématech, ani symbolickou hypotypozaci idejí. A všeho toho je třeba k umělecky integrálnímu zpodobení, znázornění, poznání evoluce sociálně vědeckých útvarů: i fyzických podmínek, materiálních základů, skutečných faktů i jemnější, volnější, ukrytější formace citů, myšlenek, vůbec psychických

---

<sup>54</sup> Vittoria Pica: „Poezie jsou svojí povahou syntetická, aristokratická a výběrová, nejen dobře se propůjčuje symbolismu, ale získává tu i zázračnou grandiozitu. Román naopak, který je žánrem, v němž se zakládají dnes všechny formy prózy, má být analytický, detailovaný, popisný; má studovati život moderní v celé jeho mnohotvárné složitosti, bez výhrad a omezení a jedině někdy může si dovoliti být syntetickým. Tak román a poezie budou se mlčky doplňovati...“



prvků, jich rozvoj a rozlívání se masami, i konečné, poslední, absolutní sestředění všech těch živlů v jediné a nahé ideji — Spravedlnosti.

Ale vše to pod jedinou podmínkou integrálního *umění*: pod podmínkou poznání a nazírání intuitivně-konkrétního, nebo symbolicky znakového, tedy pod podmínkou *nejolastněji* a *nejpodstatněji syntetickou*. Proto nemohl a nemůže naturalismus,<sup>55</sup> ačkoliv první a s pochopením celého významu uvedl otázku sociální do umění, ač pojal a formoval ji jako vlastní cíl a označil nejednu cestu řešení uměleckého (skutečná a nesmírná jeho zásluha!) – převést integrálně uměleckou její pravdu: podá vždy jen objektivně pozorovaný a více méně vědecky lhostejný popis nějakého *individuálního* zápasu sociálního a jen potud, pokud se dá postihovati v pocitech, ne však již v myšlenkách nebo docela v idejích, předem v ideji Spravedlnosti, vlastní jeho esenci.

Nedá cítit, umělecky poznat jeho základ, neodkrývá jeho Podstatu. To dovedl by jediné syntetismus. Ukazují k tomu již první počátky a kroky ať v literatuře anglické, ať ruské nebo nejmladší fran-

---

<sup>55</sup> Charles Morice: „Zola například má často přesný cíl malovati masy: dav ulice, dílnu, skladiště, lid hornický. Jeho snahy na této dráze jsou obyčejně šťastné: umí dáti se pohybovati masám, umí to lépe než kdy kdo. Zde našel často velikost. A není to nic podivného: davy jsou zcela fyzické ve své celkové činnosti; v této chvíli činnosti nepřicházejí jim myšlenky než ve stavu pocitů a obrazů, podléhají fyzickým dojmům tepla, které jich nakupení i zvyšuje, pohlcují individuum, aby z něho učinily jeden ze svých sto tisíc hlasů – jsou syntézy pohybujících se dojmů. Přirozená schopnost naturalistické formule podati fyzičnost a to, co zachoval Zola ze svého romantického vychování, připravily ho tedy obzvláště, aby stal se nejobdivuhodnějším malířem mas. — Ale je něco jiného pod sociálním pocitem než chvílový veliký křik a veliké gesto množství; tato chvíle je jen poslední periodou a vypuknutím krize. Je něco důležitějšího než krize: je to to, co jí předchází a co ji připravuje, je skrytá a pomalá formace společné myšlenky, je skrytý a velmi silný život lidové duše. Tento život Zola nepodal, a žádný naturalistický spisovatel nemůže jej podati, poněvadž bylo by třeba syntetické síly tří literárních formulí, jež jsme posloupně studovali — klasické vášně, romantického citu, naturalistického pocitu. Jediný básník realizuje někdy (dodává Morice) tento život davu; je to Michelet ve svých Dějinách, Michelet, jeden z největších básníků tohoto století.“

couzské.<sup>56</sup> Ukazuje k tomu i zajímavý zjev náboženské renesance moderní malby, která (třeba posud bez ryzího a čistého ekvivalentu vlastně uměleckého) nese patrný ráz mystický, sociální a symbolický.<sup>57</sup>

Končím: syntetismus není zavřené dogma, není literární program, není manifest školy nebo směru. Jest imanentní podstata, jest ideální cíl. Odtud nekonečný, poněvadž neomezený jeho význam: nepředpisuje, nepřikazuje umělci jako formule třeba naturalismu Zolova (která není než osobním vkusem povýšeným za dogma, jak pověděl správně Lemaître), ale — a v tom je nejryzeji a nejvlastněji moderní<sup>58</sup> — ve zbožné a bázlivé úctě k právu každé individuality umělecké a lidské spíše naznačuje<sup>59</sup> než ukazuje směr poslušné

---

<sup>56</sup> Z mladší anglické je mohutný tento proud zejména o Roden Noelovi, Oscaru Wildeovi, Miss Mary Robinsonové a Matildě Blindové ... všichni ti (v dráze Shelleyho, Browningovy, Walt Whitmana) jsou psychičtí jako sociální (viz Sarrazinovu Renesanci angl. literatury) ... metafyzikové a mystikové jako vědečtí a evolucionisté. Stejně jako skupina mladých spisovatelů francouzských zaujatých moderní Psychou a odtud odhodlaných neustávat a povzbuzovati v ní cit altruismu.

<sup>57</sup> Emile Michelet; „Náboženská malba podstupuje evoluci. Následuje běh idejí hledajících vzácný fantom Krista něhy a spravedlnosti. Idey kladou se na čela lidí jako prsty pianisty na klávesy klavíru. Nuže, hnutí sociální, krásné tělo ještě bez duše, jde ji žádati po bozích, sledujíc mystickou cestu, kam je zve přítomná renesance umění a myšlenky. Tato nová myšlenka napájí se duchem náboženským, širokým a čistým...”

<sup>58</sup> Podle formule Herberta Spencera o pokroku individuální svobody myšlení vidím její kritérium.

<sup>59</sup> Charles Morice: „Zvláštní, jednotné je kladným a božským počtem. Většina rozkládá a popírá. Veliké doby umělecké říkají: Umění. Doby prostřední: uměny. — Veliká období jsou na počátku a na konci společností: nejprve obejmě Básník svět jediným pohledem a jedinou myšlenkou a co myslí, vyjádří jediným gestem. Pak dráždí jej detaily a ze současného stává se výraz poslušným. Pro tento úkol analýzy básník, nedávno ještě vůdce lidí a kněz, rozdělí svoji vlastní osobnost, sestoupí z trůnu, opustí oltář: básník stane se umělcem, Ale umělec sám se třístí; pozvolna obdivuhodný symbol Lyry zevšední, zachová dřívější smysl v tichém zpěvu veršů, konečně jej setře, a umělec stane se řemeslníkem literatury, řemeslníkem hudby, řemeslníkem malby... To je doba rozdělení a prostřednosti. Ale pozvolna analýza, unavena sama sebou, dá řemeslníku vzpomenouti si na umělce, a umělec v pra-

a nejúplnější Evoluce všech jejích sil v umění jediné, celé, integrální, které by (neobjektivní a samoučelná forma sobě) i proniklo i objalo i *Jedno i Všecko*, jak snil a myslel již Goethe.

---

dávné minulosti užří konečně skoro božskou figuru Básníka. Tu zrodí se veliká doba nová a poslední, a jako analýza odvracela od ní uměny, tak syntéza vrátí Umění původní a středové Jednotě“.

## Josef Braun: Mezi vyhnanci

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

Není tu vnější děj, poněvadž dříve musí býti vnitřní, psychický (v nejširším smyslu). Ale pro uměleckou psychologii – nemyslím tím učební knihy a monografie – neměl Braun smyslu. Nelze analyzovati psychické děje jeho povídky, nejsou tu žádné. Dvakrát, třikrát v knize stane se mu, že musí – alespoň zdánlivě – motivovati hoto- vá rozhodnutí vůle, nutný uzel další fabule. Pak položí klidně vedle sebe v několika větách hrubé a nesrozumitelné dilema psychické nebo mravní (viz třeba na str. 92.) nejprimitivnější konstrukce. Příklad. Jedná se o mladého Javorovského. Je to v první části knihy člověk pozitivní, střízlivý, rozumný, egoistní vychovanec Jezuitů,

zkažený „zhýřilou a zchátralou společností vítězů“, špatně přístupný citům, beze smyslu pro lyrický patos starého exulanta. V polovici knihy obrátí jej autor na ruby. Stane se z něho v půl hodině – tak dlouho trvá zpověď sestry jeho Polyxeny – nejlepší syn, nejhorlivější Bratr a mimochodem i autorovi k službám nejochotnější ženich (od prvních stránek knihy je pro něj uchystána nevěsta, Benigna, „dívka Bratrská“, velmi pevná a tvrdá, která by si ho jinak nevzala). Nedalo by se tomu dobře věřit, kdyby to nepověděl autor sám. Stojí to na str. 67. „Veliký zápas i veliká změna udály se v nitru Jáchymově za poslední hodiny, a veliký úmysl vznikl v něm za posledních chvil. Z Šavla bleskem sestřina vyznání stal se Pavel. Palčivá muka sestřina utrpení očistila ho a vrátila sobě samému.“ Velmi pěkně. Ale autor měl ukázat, stvořit, *experimentovat* ten proces: o blesku neměl *mluvit*, ten má projet a rozsvítit se v nás, má se zapálit a hořet sám sebou z bolavé výhně rozhlodaných řezů autorových intuic, ze zrytých, ilogických, třaskavých slov, sehnaných a nakupených, jako v tu chvíli musily býti horečkou roztopené buňky Jáchymova mozku. Tu je jen dvojí možno. Buď v řadě dlouhých, pečlivých a trpělivých analýz rozebere se a demonstruje organismus v klidu, popíše a konstruuje se funkce a konečně domyslem hypotetizuje se krize, nebo vrhne se přímo hotovou, prudkou, útočnou intuicí v celé šířce nejasného, živého a ilogického otřesu a nárazu na nervy, smysly, percepci masa bolavých a individuálně zbarvených pocitů, reprodukuje se v hmatu a citu rána skutečného těla – vyvolá se funkce sama. Jen druhé jest nejvlastněji umělecké. První zůstává vždy mrtvé, technické, hypotetizované a abstraktní (viz jako doklad romány Bourgetovy, předem jeho „Žáka“). Netvrdím tedy, že krize Braunova je nemožná, nepravdivá nebo nepravděpodobná. Něco podobného nelze – mimo experiment, který je v literatuře vždycky nemožný – vůbec zjistiti, jak správně se již několikrát řeklo, proto, že život není logické schéma ani idealizovaný vzorec školské psychologie. Viděti v pravdivosti nebo pravděpodobnosti kritérium realismu, je bezmyšlenkovitě pohodlný a prázdný alogismus. Psychologové vědí a řeknou, že je nemožno rozhodnouti, jsou-li figury třeba

Tolstého psychickou konstrukcí pravdivější než Hugovy (víme jen negativně, že obojí jsou stejně fiktivní). Mezi realisty jsou nejhorší, tj. nejednostrannější, nejlibovolnější a nejužší psychologové – ze stanoviska vědeckého, tj. právě pravdy – Zola, Dickens, Dostojevský, Flaubert, diformnější, fantastičtější, citovější než krajní levice romantismu. A mezi romantiky a idealisty zase neplodnější a nejjemnější: Vigny, Merimée, Benjamin Constant. Pravdivost, objektivnost a evidentnost, jak patrně, jsou a zůstanou chimérami v umění. Stavěti však na nich kritéria formální a technická v kritice je stejně bezvýsledné jako klamné.<sup>60</sup> Můj závěr nezní tedy kladně: demonstrována situace Braunovy povídky je romantická – ale jen záporně: není umělecká a není psychologická. Z prvního důvodu nepatří do umění, z druhého – ani do literatury.

Zajímavé je sledovati ještě, s jak nešťastnou otevřeností prozrazuje se všude tento Braunův psychický iluzionismus. Typický doklad dává zrovna nejbližší věta, následující hned po právě demonstrované krizi. Zní tak: „A přece *zdálo se mu pojednou, jakoby* byl nikdy ve skutečnosti o vítězích nesmyšlel jinak než jako nyní po vyznání Polyxenině, a *jako by* pobyt v domě Michnovském i všechny styky jeho

---

<sup>60</sup> Tím méně vidím kritérium realismu a idealismu v poli estetickém. Nejrozumnější technické práce najdou se v realismu (i idealismu) vedle sebe, např. Flaubertova a Daudetova. A naopak: technika a celá estetika některých romantiků shoduje se a kryje s některými realisty, např. Gautier a Flaubert. (Příklady daly by se množiti a sestavovati v paralelní řady.) Celý rozdíl leží jen v poli sociálním, etickém, politickém, jak bych nejraději řekl – v tendenci. Idealista i realista „denaturují“ (termín je Hennequinův) skutečnost stejně – ale každý k jinému cíli. Idealista vybírá z lidské společnosti (a fikci doceluje) exempláře nejčistší, nejvyšší, nejkrásnější, nejzdravější – aby povzněl čtenáře. Realista fikci stlačuje typy nejnižší, bídne, nemocné – aby dojal čtenáře. První je rozumový, selektivní, objektivní, individualista. Druhý altruista, citový, subjektivní, sociální. První zná jen charakter, druhý jen typy. Ale i takto tažená linie kreslí jen abstraktní a generelní schéma. Ve skutečnosti jsou nescíslné odstíny těchto dojemových tendencí a nescíslné kombinace jich mezi sebou: „Je mnoho způsobů idealismu jako realismu“ a jsou i umělci zároveň idealisté i realisté, selektivní i sociální, básníci typů i charakterů (např. Tolstoj), Srovn. Hennequin (Poètes français), Fechner (Vorsch, d. Aesthetik I, 256 a n.) a Vernon Lee (Euphorion).

s vítězi byly *snem* omamujícím, ale nepřírozeným jeho bytostí. Jaký to převrat duše a vši mysli jeho.“ (Str. 67). Vyrožiti genezi její je poučné: ukáže se dobře vnitřní mechanismus, reflexní úhel autorovy optiky. Jak patrně, je tu Braun jen z donucení a zdánlivě hluboký a subtilní. Předchozí umělé konstrukce, do nichž se zapletl, začínají jej zde dusiti, jsou mu nepříjemné, je s nimi stále v nejistotě, vadí mu, cítí sám, jak jsou falešné. Nezbude než vnutiti je sobě samému, čtenáři, ději, knize — zbaviti se nějak a provždy celého krámu — utišiti zvláštní skrupule, které se hlásí, když si spisovatel „zataškařil“, jak psal Gogol. Omýti se sám nějak a očistiti, svaliti se sebe všechno — „*zdůvodniti*“ situaci. Charakteristické je pro Brauna, jak to provede: svalí všechnu vinu na svého *reka*. Jeho naivní citlivost, stále napjatá, pobouřená a rozptýlená, která hraje za figury, zmítá se za nimi a gestikuluje s nimi — *ztotožňuje* se s nimi — přesmekne přirozeně, prudce a sama sebou se zrádnou a celou neobratností skutečného dojmu pochyby autora na *reka*. Pravda jest, že *autorovi* samému, než psal tuto větu, zdálo se všechno to podivné, nepřírozené a pochybné. Ale když dopsal, stálo již na papíře: „Jáchymovi Javorovskému z Javorova zdálo se pojednou atd.“ V tom je Braunova optika ve vzácné čistotě. V tom jest úhel, pod nímž mění se jeho city v dojmy a jisté (přirozeně velmi nedokonalé a necelé) myšlenky. Jsou *jen* vyloučené a naivně a pochybně objektivované city. Tato měnivá, rychlá a prázdná hra jest jeho tvorba. Bylo hned po skrupulích. Zhasly tak snadno a zbytečně jako vznikly. Poněvadž mělká a organická citlivost, jako byla jeho, stejně rychle se ztiší jako po bouři.

Odtud i jeho názor lidské duše. Je mu něčím docela prostým, jednoduchým, prázdným a jasným — zábavná dětská mechanická hračka. Překvapuje jej stále několika svými skoky. Všecko, co v ní vidí (je toho velmi málo), je mu otevřené a přístupné, dojemné a intimní. O jejích složitostech, plnosti, měnivosti, síle, tmách a illogismech nemá zdání. Proto také celá psychologie Braunova redukuje se na několik poznámek, adverbíí a adverbálních vět, kterými charakterizuje — *hlas* mluvících osob. Čtu stále: odpověděla chvějícím (sic!) *hlasem*, přerušila ho *vášnivě*, děl *temně*, odvětila *tiše* a *pevně*. Ale co mluví, je stále

stejně lyrické a prázdné, ať „tíše a pevně“ nebo „chvějícím hlasem“. To je právě psychologická primitivnost národních pohádek.

Je zvláštní, že Braun — který nebyl ani deskriptivní talent fyzického světa a neměl sociální smysl typu ani prostředí — pracoval výlučně v historickém žánru. V žánru nejpozitivnějším žádajícím estetiky čistě rozumové, objektivní a konstruktivní, nejlhostejnějšího, poněvadž nejbystřejšího, proniknutí materiálních detailů — vedle nejteplejší intuice zhaslých a vymřelých psychologií, mrtvých způsobů vnímat, cítit a myslet. Je pravda, že žijí dnes mezi námi lidé s duší minulých století, s duší gotickou nebo renesanční — ale jsou vzácní a jistě pokažení vlivem prostředí, nečistou a rozkladnou atmosférou plynového století. Pak nestojí zde duše ty absolutně, ale tísněny a tlačeny, uráženy a nivelovány okolím, *reagující* proti němu, tj. podmíněně již a podmiňující se jim, měnící se pod tímto tlakem, ve spojení s jinými, dnes potlačené, zítra v jiném složení vítězné duše — ne již šestnáctého nebo sedmnáctého — ale snad dvacátého nebo jedenadvacátého století. Ale dilema leží hlouběji. Nestačí živá a hořící duše retrospektivní nebo spíše retrogradní, je třeba, aby zároveň byla objektivní, studená, relativní, deterministická ve filozofii dějin, aby měla historický, tj. lhostejný, vysoký a stoický klid pozitivisty. Jinak bude reakcionářská a činná, bude politizovati a polemizovati. Člověk takový bude psát pamflety, bude sektář a kazatel — ale nikdy historický básník. Čistý a absolutně umělecký román bude plod duše složité, nešťastné, nemocné a zlomené stejně jako těžké, vysoké a hluboké. Žánr kontradikční. Bude nutno, aby básník *cítem* visel a přirostl živým masem k minulosti, aby miloval slepě krví, dědičností, dispozicí dobu svého díla, ale *rozumem* aby chápal relativnost a determinismus všeho živého i mrtvého, základní identitu časového postupu a rozvojového pokroku. Jinak by si nemohl zachovati studenou hlavu, jaké potřebuje ke konstrukci zapadlého a probořeného prostředí. Nemohl by studovat archeologii nebo politické instituce, kroje a obrazy, řeči a listy svoji vyvolené doby s trpělivostí trapisty (asketický, mlčenlivý člověk. *Pozn. red.*). Jinak by nepsal mrtvou fikci, ale chtěl by realizovati skutečnost. Musí býti člověk



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

Braun neměl (ani v nejmenší kvótě) tuto duševní dispozici. Nemohl napsati umělecká díla v historickém žánru. Měl jen prudkou citlivost, ale nevyrovnanou těžkým mozkiem. Všecko je vyplněno u něho romantickým citem. Zaplavuje celou knihu. Je trapné ukázati na jeho absolutní neznalost historické psychologie. Všecky osoby jeho mluví, cítí a myslí odpadkovou romantikou německou, francouzskou, anglickou a polskou z první polovice našeho století. Na

str. 31. svěřují si dívky z první polovice 17. stol. milostná tajemství takovýmito větami: „On přijde z jiného světa, ze záře a rozkoše do tmy a chudoby, bude změněn ve tváři i v duši a dávno asi zapomněl oněch večerů, plných vůně, paprsků měsíce a neskonaleho štěstí, kdy jsme v zahradě jeho otce trávili, ani rodičové naši v altánu se bavili!“ To je čistý Rousseau a Goethův Werther. Smysl pro přírodu a rodinný život, buržoazní sentimentalismus a krbová nebo besídková poezie se zaslzenou lunou a obstojným ležákem nebyly ještě v 17. století vyvinuty. Mladý Javorovský z Javorova budí zase důvodné podezření, že četl v Praze nebo Žitavě na počátku třicetileté války Byrona a Musseta ještě vlhké z tiskařského lisu. Na str. 47. deklamuje alespoň svojí sestře tuto tirádu: „Neusednu také u stolu, který nyní tobě patří, poněvadž jsi jej pronajala. Mohu stoje vyslechnouti, proč jako stín padlého anděla následuješ mě všude, kde mi jaké radosti kynou, aby si je ztrpčila svojí přítomností.“ A o list dále: „Ah, již všemu rozumím. Z milostnice unavené rozkošemi stala se na chvíli kající Magdalena.“ Na str. 44. čtu toto přirovnání: „dnes tato její ručka chladně dotknula se jeho dlaně, tvář její, tolik přibledlá, zůstala vážnou a tmavé oko, lesknoucí se jako svit věčné lampy před obrazem Ukřižovaného, nejevilo pohnutí.“ Je to sice jeden z konvenčních efektů polské romantiky, ale člověk 17. století nepřipadl by na ně nikdy. Byly by mu prázdné, nesrozumitelné a rouhavé. Atd.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Zbývá upozorniti na paralelní a znakovou totožnost vnější formy s touto duševní dispozicí autorovou, s pramenem jejím, s lyrickým sentimentalismem. Technika jeho řeči visí přímo na ní. Kde dotýká se syžetů čistě lyrických, přetéká ve volných, mělkých a prázdných vlnách, bez stylu, barvy, reliéfu, plastiky, v nudných a nevysychajících melopátech a melodramatických kupletech. Celou impotentnost je viděti tam, kde je nucen změnití téma: kde se chce přiblížiti sféře rozumové, činnosti pozorovací, vyložití proces duševní, zasáhnouti rys psychologického charakteru, naznačiti třeba jen konstantní vlastnost, nějaký banální zvyk svojí figury — nebo podati živý pocit a dojem, smyslnou, zrakovou percepci fyzického světa. Tu řeč jeho (stejně jako cit) nemá se na čem zachytiti, nemůže se volně produkovati, vzpírá se, láme, drobí, nastavuje v krátkých, prokládaných, nešťastnými, zbytečnými, alogickými a prázdnými spojkami přeplněných větách — v konstrukcích lichých,

Historický román, pokud jest umělecký, je bez programu, je nutně již svoji psychologickou genezí zcela individuální a parciální. Nemá pedagogického poslání v lidu, který mu nemůže rozuměti. Čte, chápe, chutná jej jen řídká elita smutných a hořkých refrakterů. Stojí mimo širokou obec čtenářů jako jeho autor mimo svůj stát, společnost a dobu.

U nás bylo nedávno jinak. V době asi posledních dvaceti let byla beletristika česká značným procentem historická. Kritika ji favorizovala, v obecnstvu byla oblíbená a hledaná. V průměrném typu dá se tato produkce dobře představit touto Braunovou povídkou. Je bez umění — prázdná stejně každé filozofie jako historického smyslu. Je jen tendenční a agitační zbraní, popularizuje v banálních a falešných<sup>62</sup> alegoriích historických nejasná a jalová politická a národní hesla denního hluku a prachu. Uvažovati o sociálním významu takového zjevu není zde místo. Dá se jen naznačiti, že takovýto nezřízený a všeobecný zájem o minulost je *příznakem* národní choroby. Svědčí o tom, že nenáleží mu již skutečnost a přítomnost, že je starý a vyčerpaný. Sen a vzpomínky jsou slabé, příjemné a pohodlné — ale nebezpečné vůli a činu. Dnes se proud již obrátil. Začíná zajímati přítomnost, a brzy začne snad i budoucnost.

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

---

bez smyslu, zejících trosky a prázdnotu. Uvedu jen tři doklady. Na str. 25: „Posnídavše a pečlivě se ustrojivše — neboť to byla té paní, jinak ctihodné i srdce dobrotivého, jediná libůstka, které dosud hověla, že dala si záležeti, aby na oděvu jejím i dceřině každý mohl poznati bývalé jejich bohatství — vyšly ven, a paní i dcera hned na prahu stanuly podivením“. Na str. 68: „Slyšelt' z vlastních úst jejích, jak mimoděk pronesla, že ranou její nejtěžší jest vědomí, že nejen otci svému, ale i tomu, jehož vši silou panenského srdce svého byla milovala a — dosud miluje, nebude nikdy moci vyznati, že ni jedenkrát nevykročila z cesty svědomí, víry a cti své...“ A na str. 69: „Vysoké štíty domů okolních vrhaly dlouhé stíny dolů do ulice, kdež mír a klid panovaly, jako by již hodina půlnoční byla udeřila, když zatím nadcházel pozdní večer.“

<sup>62</sup> V příčině analýzy sociální odkazují na plný a vyrovnaný článek p. H. G. Schauera „O podmínkách i možnosti národní České literatury“ v XI. ročn. Lit. I.

## Xaver Dvořák: Stínem k úsvitu

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

V dějinách devatenáctého století překvapuje již dnes všeobecně jeden zjev: renesance náboženského ducha. Překvapuje tím více, čím hlouběji cítí se její vliv a význam. Zdálo se již, že skepse osmnáctého věku, její lesklý, povrchní a hlodavý vtip, rozkladný esprit, smrtelný každému vzletu, zničí navždy umění a poezii vysokých linií – otráví studně nejvyšší inspirace, z nichž pilo umění minulosti. Zklamání je dnes očividné. Reakce postupem století — přerývaná novými odboji — jen vzrostla. Jako etap celého procesu stačí jen vzpomenouti prvních romantiků německých, italských, francouzských, jmen jako Chateaubriand, Lamartine, Jean Paul, Manzoni, Zastaviti se u tak čistých a vysokých zjevů básnických jako jsou Giovanni Daneo, Felice Bisazza, Aleardo Aleardi. Ukázati na anglické prerafaelisty a francouzské dekadenty a symbolisty a paralelně v moderním románě na Barbeye d'Aurevilly, Villierse de l'Isle-Adam, Josephina

Péladana a naposledy i J. K. Huysmanse. Analyzovati a vykládati zblízka a trochu trpělivěji Flaubertovo zázračné „Pokušení sv. Antonína“, tento „mystický a náboženský jeho testament“, jak krásně a správně byl již jeho význam vystižen. Všimnouti si, že není tomu ani rok, co vydal katalonský básník „Atlantidy“, José Jacinto Verdaguer, sbírku básní „Bethlem“, druhý článek v řetězu náboženských zpěvu v o mládí Ježíšově. A to je zběžný, náhodný a povrchní výpočet. Bez zřetele k veliké kapitole ruského románu. Omezený jen na západní a katolické země a jediné na poezii, ačkoli stejnými dramami běží jak hudba, tak malířství a plastika. Přes všecku různost odstínů individuálních a psychických, přes nejodchylnější pojmání cílů i prostředků, přes podstatně kontradikční dvojí ráz: individuální a ryze psychologický proti historickému a sociálnímu a zase nescíslná roztržení v každé z těchto linií, přes rozpor a rozklad „ve vnější politice“ — je patrný jeden a týž základ. Z objektivního a širokého „estetického“ hlediska (a to je zde naše) zůstává však zřejmě mohutná a bolestná intenzivnost, živá, napjatá, vzrušená a hrozící síla tohoto umění, čistě vnitřní a psychologická výška a grandióznost a zase něha, grácie a sladkost, zároveň. V té příčině dokonale vystihnul důvod tohoto zjevu Lemaître<sup>63</sup> a jasně vyložil, proč náboženské city a speciálně láska k Bohu bude vždy nejmohutnějším syžetem uměleckým. Leží to ve vzájemné podpoře dvou tvrdých a spolu zápasících (a právě tím se posilujících) citů: lásky a bázně, hrůzy, děsu, která ji, jak zřejmo, v tomto případě nutně provází. Pak organická životnost a neurčitost těchto citů, které rostou z nejhlubšího a nejtemnějšího dna lidské duše — všude přítomný a vždy hotový problém života — ne abstraktní, ale život sám, vlastní jeho podstata. Teplo lidského mozku. Něco, čím se myslí a dýchá. Vzdálený a hrozný a přece blízký, vlastní, intimní, samo „já“. Odtud tato dispozice, nejsilnější a nejjemnější, celá esence a celé jádro člověka. Odtud — ceteris paribus — vyšší intenzita umění, jež má za předmět lásku k Bohu než lásku k bytostem sourodým, city humanitární nebo ero-

---

<sup>63</sup> Contemporains, 4. série (Paul Verlaine).

tické. Proto city náboženské (v nejširším smyslu) byly vždycky živé vody každého velikého umění. Jsou jimi (třeba mnohdy zdánlivě utajeny nebo metamorfozovány) i nyní.

V užší náboženské poezii dá se dnes dosti dobře sledovati a odlišiti dvojí, skoro zásadně různé pole. Dva kruhy básníků. Jedni, zrozeni se šťastnou duší minulých věků, zůstali ušetřeni ranami a mukami své doby. Nepoznali buď vůbec zdlouhavé a smrtelné nemoci<sup>64</sup> moderní rafinérie citové, ani jemné a prudké otravy filozofické skepse, nebo odolala jim vítězně jejich prostá, primitivní, zdravá a minulé duše. Nepodlehli morovým nákazám svého okolí. Nedotkly se jejich duše: nereagovala na tyto časové a vzduchem rozlité jedy – prostě proto, že byla jiného složení než duše ostatních současníků. Narodili se upřímně věřící a prostě cítící jako lidé snad třináctého století. Prošli snad také časovými krizemi mravními – ale přestáli je šťastně. Nebyli nikdy smrtelné a do kořene zasaženi. Rozvoj jejich šel přímou linií, rovnou a skoro stejnou – snad s malými odklony, ale v jednom a krátkém směru. Jsou prostí, celí, hotoví, pozitivní. Stojí s církví jako institucí mravní a sociální. Jsou jejími členy, legálními a oficiálními. Jsou buď v prvních jejích řadách jako duše vysoké a bojovné – přátelé ryzích spekulací, hluboké její filozofie, epigoni a žáci sv. Anselma nebo sv. Tomáše Akvinského a, jsou-li básníky, Danta Alighieriho jako typický Giovanni Daneo. Nebo žijí klidně, šťastně a mělce v jejím stínu, duše malé, nehloubavé, skromné, citlivé, chudé a užitečné. Snadno dojaté a snadno upokojené. Básníci drobných žalů a drobných radostí. Poetae minores. Ale obojí v pevném a abstraktním poutu dogmatickém a sociálním. – Druhá skupina je zcela různá. Vášnivě a předrážděné děti doby, duše neklidné, složité, slabé, nejisté, měnivé, zrádné, zlé a předem nešťastné. Mučené všemi chorobami rozumu a citlivosti ztratí víru brzy, snad dříve než jiní lidé průměrní a normálnější, snad dříve, než dovoluje občanská morálka – ale vrátí se k ní, když marně hle-

---

<sup>64</sup> Přejímám tu (a to důsledkem objektivního a historického hlediště kritiky) názory a pojmání věcí vlastní subjektům v těchto stránkách studovaným.

dali klidu všude jinde svým ranám. Jedině tito jsou nejzajímavější zjev vrstevnické psychologie, dnes, kdy „návrat k církvi“ stává se pro určité vrstvy mladé generace již typickým. Jenomže není to z pravidla prostá a otevřená víra, tento cit silný, tuhý a celý, která je k církvi vede. Hledají ji sice, ale zdá se, že jim uniknula navždy: dovedou ji *chutnati*, ale nedovedou ji *žítí*. A jádro věci leží právě v posledním slově. Celá propast citových experimentů vzdaluje je od něho. Hráli s celými škálami citů mrtvých i živých, oblékali a svlékali je jako historické kostýmy nejružnějšího původu a nejružnějšího data. Nedovedli milovati než sebe. Celý jejich život byl egotistní a v poslední příčině ryze smyslný, rozkošnický a zhoubný, tj. bezpředmětný a netendenční kultus vlastních duševních sil, a sice sil — a to je nejvýznačnější — předem a jediné receptivních, pozorovacích, chápacích. Z duše svojí učinili nástroj nejvýše citlivý, podrobný, subtilní a exaktní — ale sám o sobě mrtvý, mechanický a pasivní. Byli rafinovaní labužníci, relativisté a iluzio[nisté.] Duševní aristokrati, individualisté a separatisté. Analyisté, podmínění v psychické konstituci nedostatkem schopnosti generalizační, každé síly typosační. Jsou obětí diletantismu, který pro mne v posledním základě není než v systém (dosti obtížně a nezdařeně, jak ukazuje neurčitá, proměnlivá a dialektická filozofie Ernesta Renana), správněji jen v metodu uvedený relativně historický smysl našeho století.<sup>65</sup>

Církev má je v důvodném podezření, že v ní hledají a do ní vkládají mnoho, co v ní není. Že ji symbolizují. Že vidí v ní stále cosi relativního a subjektivního, tj. vztaženého k duševnímu procesu jich

---

<sup>65</sup> O diletantismu v psychologii a estetice umělecké napsali sugestivně studie Paul Bourget (*Essais de psychologie contemporaine* I.) a Jules Lemaitre (v *Contemporains*, předem ve studii o Bourgetovi ve 3. svazku); pak menší poznámky po různu Georges Rénard a Anatol France (sebrány v *La Vie littéraire*), Etickým jeho významem obírá se v nedávné knize Edouard Rod: *Idées morales da temps présent*. V Čechách upozorňují na krásnou, bohužel asi málo známou studii p. Jaroslava Vrchlického: O diletantismu v 1. čísle 2. ročn. *Růžičkových „Rozhledů literárních“* a na některé jeho fejetony, předem v „*Hlase národa*“. Nejnověji pak v „*Osvětě*“ (květen t. r. [1892]), v eseji o Rodovi dotýká se znova otázky.

samých, že pojmají ji stále pouze jako jedno stádium ve svojí evoluci – třeba stádium konečné. Vidí v nich, co skutečně jsou: duše nebezpečné, neklidné a nemocné. Nepřeje jim proto. Znepokojují duše prosté a skutečně křesťanské, i když složí formální vyznání víry jako např. Paul Verlaine v knihách jako *Moudrost, Láska a Štěstí*, kde najdete i ryze politické a příležitostné písně katolické, básně věnované Jezuitům z Paříže vyhnáným atd. Církev jich nepřijímá, tj. neuznává oficiálně jejich umění, nevykazuje mu legální místo ve svojí sociální organizaci, jak by si asi přáli.<sup>66</sup> Otázka ta leží sice stranou naší bezprostřední analýzy, ale z posavadního je již patrné, že důvody její jsou skutečně logické a založeny v pronikavém vystižení tohoto neokatolicismu. Je pravda, že tito neokatolíkové nebudou nikdy – dobrými křesťany. Prostota srdce, pokora mysli a hlavně skromná a hotová učenlivost budou jim, zdá se nám, vždy chyběti. I kdyby byli dogmaticky bez vady, pochybujeme, že pochopí křesťanskou mravouku, a pochopí-li i morálku, zbývá ještě otázka, pochopí-li – ctnost, jak poněkud subtilně, ale jinak hluboce distingoval Edm. Scherer. Jsou špatní katolíci, a církev nemusí mít o ně zvláštní péče a zvláštního zájmu. Ale jinak psychologie. Ta jediná, myslíme, věnuje jim také plnou a neztenčenou pozornost – nahradí to, čeho jim odepírá církev – tu pozornost, které se tak úsilně a marně domáhali na katolické hierarchii.

---

<sup>66</sup> Odtud útoky jedné části mladé generace francouzské proti církvi, že uzavírá se každému živému (třeba jí prý příznivému) proudu modernímu, nedostatek asimilační síly, kterou prý stvořila si zčásti svoji velikou minulost. Tak kárala mladší generace celkem lhostejné postavení, jaké zaujala francouzská hierarchie k spiritualistické filosofii E. Cara a nověji k náboženské poezii Verlainově. Ve výpočtu útisků a křivd, jichž prý se dopouští církev na moderním duchu a umění, čteme u Charles Morice (*La littérature de tout-à-l'heure*, str. 63) tuto větu: „Proč, když některý skutečný talent snaží se oživit v ní inspiraci, která jindy vábila k ní umělce jako do přirozeného a rodného města, celá úřední katolicita jej odmítá – hlučně, je-li to Barbey d'Aureville, mlčky, je-li to Paul Verlaine? Je to ještě táž Církev, která ve středověku zachránila ve svoji svatyni literaturu a všechna umění a všechny filosofie?“ A jinde: „Církev usíná a chce usnouti za šepotu starých žen“.



Pan Xaver Dvořák nenáleží jistě k těmto složitým, pochybným, rafinovaným a problematickým (a právě proto snad tak zajímavým) diletantům, k těmto bludným, unaveným a znuřeným Odyseům moderní psychologie. — Kniha jeho staví jej naopak zcela patrně do cyklu prvního a zde zase — přijme-li se mé jinak dosti vágní a naprosto netyranské a nepedantické kritérium — mezi duše snadné, prosté a dojaté; mezi poetae minores. Název knihy „Stínem k úsvitu“ a snad i plán její zdá se tomu prima vista odporovati. Ale nej povrchnější analýza vyvrátí všecku nejasnost situace úplně. Je totiž zcela alegorický, statický a abstraktní. Čekali byste podle něho, že bude kniha obsahovati živý boj, bolestný postup, zaznamenaný proces „ze stínu k světlu“, tj. vystopovanou a znova ideálně, uměleckou dynamikou v časových stádiích a časově-kauzální motivaci psychické reprodukovanou dráhu duševní evoluce autorovy z černého, vášnivého a mučivého hmotného života k čistým radostem náboženských kontemplací. Ale tento evolutivní a v podstatě moderně umělecký ráz knize úplně schází. Je snad všecko, jenom ne psychologický deník autorův. Tento poslední požadavek, kladený dnes kritikou na moderní lyriku, tato vlastní její esence a jediný *raison d'être*, jest básníku úplně neznámý, neb aspoň v přítomné knize naprosto nepovšimnutý. Postup stínem k úsvitu není podán ve svém živém příčinném nexu (souvislosti. *Pozn. red.*) s motivy psychologickými (snad i odvislými od momentů sociálních), nýbrž jen abstraktně a absolutně v hotových a uzavřených stádiích. Je to stará absolutní a čistě statická lyrika (jak bych ji označil proti moderní, evolutivní a dynamické). Odtud slabý psychologický zájem knihy. Sbírká má dvojí oddíl (spojený intermezzem vyplněným většinou básněmi o dětech). V prvním najdete sice projevy básníkovy žalu, bídy, utrpení, ale všechny zcela již dané a hotové a tím také již geneticky neurčité a abstraktní. O psychologickém původu jich nejste skoro vůbec informováni. Jejich intenzivnost není také převedena. Nejsou ani jemně nuancovány a tak vystiženy svým tónem, ani pevně a tvrdě vyzdviženy svojí podstatou, rázem a původem. Všecko je tu zcela neurčité, šedivé a vágní. Čtete samé vzdálené, splynulé a smyté na-

rážky v ryze konvenčních, obligatorně alegorických, příliš širokých, špatně přilehlých, málo stíněných a individualizovaných tropech. Cituji zcela nahodile, na prvé rozevření knihy:

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

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

A hned dále na str. 11. (*V zátiší*):

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

Pak na 25. (*To není mír...*):

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

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

Žití mé, ó teskná, zasmušilá pláni,  
kde jen duše moje kvílí bez ustání:  
kde jen lačný šakal časem smutně vyje:  
ach, ten šakal divý, slyšíš? – svědomí je?  
.....

A v té pláni kosti sluncem vybělené:  
sny a touhy záštím cizích utracené. Atd.

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

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

a zvláště z druhého čísla *V zátiší*, z něhož opisují tyto charakter. strofy:

Ó, vzdej se! marná touha tvoje,  
ten kříž tě více nespasí;  
jsou marny mrtvení a boje  
a odříkání zápasy;

.....  
jen jednou v žití jaro rozkvétá,  
skrání ozdob jeho růžemi;  
 pryč choré sny, než prchnou léta,  
vše usmíří se pod zemí.

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

.....

Jinde zase jako sociálně humanitární a vlastenecké jako v číslech *Západ v horách* (str. 31.), *Crucifixus* (39.), *Z kraje bídy* (43. 44.). Ale všechno, opakuji, podáno jediné vzdálenými analogiemi, které ostatně — spěchám to dosvědčiti — se stanoviska normální poetiky většinou podle běžné fráze „uspokojují“. Z citátů je viděti, jak všechno to je bledé, nepodepřené, rozlité, málo přesvědčivé (tónem a emocí), málo organické. Je z nich patrné, že básník není naprosto žádný realista nebo analysta.<sup>67</sup> Ale z druhé strany — k syntetickému ideálu schází mu zase tvrdá a evokativní sugestivnost, kterou by dal a sdělil svým obrazům, vizím, alegoriím, kterou by je napojil a jako magnetizoval, aby se zmocnily čtenáře, stísnily jeho duši, udeřily a začaly se do ní, až sama zvoní paralelními vlnami a korespondujícími akordy.

Celý první díl je slovem kalná elegická poezie celkem měkkých, bledých a jemných tónů. Elegická poezie v úzkém a starém, omezeném a absolutním smyslu. Je tu něco přes třicet básní, vnitřně

---

<sup>67</sup> To dokazuje nad jiné evidentně citované již druhé číslo *V zátiší*, které prozrazuje autorovu neschopnost k objektivní a rozumující, abstraktní a necitové činnosti způsobem skoro groteskním. Její syžet je prostě tento: autor hledí do tmavé nepohody noční ze svého okna. Při tom paralelně zvedá se v něm celá řada pochyb, skeptický proces spekulativní. Čekáte, že je vyvrátí nebo potlačí jinými argumenty. Ale nic takového. Žádná dialektika. Místo námitek — vyjde „náhle“ měsíc. Osvítí zahradu a — básníkovi nitro. Čtete:

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

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

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

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

Ve druhém dílu — zcela bez psychologického přechodu (nelze za něj pokládati neorganické Intermezzo) potkáváte již skoro vesměs básně čisté, hotové a vysoké víry, klidné a oddané neb alespoň bezpečně připravované naděje, jemné, radostné a s láskou a podrobně sněné meditace a naposled vroucí a extatické hymny, ať Panně nebo Svatému kříži. Zdá se mi, že zde mohla by býti dána měkká, příznivá a snadná půda uměleckému temperamentu p. Dvořákovu. Skutečně našel také (a ještě více *mohl* nalézt — nebýti jistě meze v jeho organismu, které se hned dotknou) statický ráz lyriky p. autorovy skoro všechny podmínky jak psychické, tak umělecké harmonie. Je to zde nehybná sestředěnost napjaté extáze nebo těžká hloubka zakotvené meditace — tato zavřená absolutnost psychických syžetů — která přímo žádá lyriku statickou a transcendentní, lyriku analogickou a symbolickou, tu, která by dovedla znázorniti „připodobení Věčného“, abych užil výrazného tropu P. B. Shelleyho. Ale je třeba k ní celkem silnější, snadnější, hlubší a bolavější citlivosti, rozvlněnější dráždivosti, napjatější, jemnější a užší emoce, tvrdší vznětlivosti než jakou je nadán p. Dvořák. V tom je pro něj hlavní a snad jediný kámen úrazu v tomto druhém oddílu. Je třeba, aby všechny dojmy (musí jich býti co nejvíce, tj. musí býti co nejmenší, tedy vzbuzené příčinami jakýmikoli, malými, prázdnými, nepatrnými) lámaly se sestředěně pod jedním a týmž úhlem do jeho duše, která by takto do jediného místa celá stlačená a jako do krve zraněná, chvěla se tu ne-

jintenzivněji, nejstejněji, nejstáleji — a nejúže, což je právě předpokladem všeho předchozího. Jen v této partikulární hypertrofii duševní, spojené obyčejně s větší menší atrofií jiných funkcí, leží kritérium básníka proti široké, rozlité, vyrovnané a průměrné, ale právě proto hrubé, těžké a normální senzibilitě ostatních lidí neumělců. A také jen tímto kritériem dá se sestaviti přibližná a snad jediná pozitivnější škála odhadu a ceny. Tento smysl má také můj úsudek, že p. Dvořák je poeta minor. Intenzita jeho náboženské vroucnosti, pokud je v knize umělecky psychickým indexem převedena, je celkem slabá vedle několika velikých Španělů a Vlachů nebo z moderních vedle Walt Whitmana, Paul Verlaina a u nás p. Julia Zeyera v některých starších, předem legendárních pracích, nehledě ani k jeho *Janu Marii Plojharu*, z něhož právě typická forma živé psychologie, jak jsem ji hleděl skicovati na počátku svého referátu, činí ryzí arci-dílo. Ale i tak najdete zde dvě tři vzácná a čistá čísla vedle celé řady prací jemných a jímavých, někde ovšem také snadných a rétorických. K prvním počítám hlavně krásný žalm *Bud' trůnem Boha!* (str. 93.):

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

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

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

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

Faktura p. Dvořákova nezapře školu p. Vrchlického, Ale nic více než školu; v těchto dosti širokých mezích je p. Dvořák originální — díky svým psychickým dispozicím, jež vedou spíše k vnitřní a klidné kontemplaci než k bohatým vizím smyslovým, k fyzickým a plastickým asociacím nebo verbálním konceptům, pod nimiž převádí a na něž se redukuje psychický život v největší části poezie p. Vrchlického. Jen ze dvou, tří písní poznáte ještě, že básník zná také Nerudu nebo p. Sládka a že si na ně asi při práci vzpomenu: slabá reflexe padla z nich na některou jeho sloku jako např. v *Requiescat* (str. 13.):

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

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

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

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

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

Krásný sonet *Maria!* (str. 101.) má hlavně první dva quatrainy stylizovány (jinak ve velice šťastně vybraných a adaptovaných) biblických obrazech, předem z Písně písní:

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

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

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

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

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

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

Jako černá drapérie vine tento refrén v stále a významně představovaných záhybech svoji dusnou melancholii celou básní. — Přál bych mu více intuice a více senzitivnosti. Ale i tak podařilo se někde



p. Dvořákovi zachytiti tóny neobyčejně jemné jako v plavém prachu vybledlých a měkkých pastelů. Tak např. těmto čistým a subtilním veršům ze sonetu *Maličké přítelkyni* (str. 70.):

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

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

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

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

Spí!<sup>68</sup> zhasněte, vy lampy nebes skvoucí,  
ó hvězdy, co v tmy vnoří slunce žhoucí  
svou zářnou pochodní!  
*pak v stínu, v tmách, jež míhají se plaše,  
kéž plá u Jeho hrobu srdce naše  
jak lampa náhrobní!*

---

<sup>68</sup> Kristus.

## H. G. Schauer

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

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

První, co udeří a zatne se asi do každého čtenáře ať eseje nebo kritiky, nebo prostě komentáře a referátu Schauerova, je pronikavost, plnost a jemnost jeho analýzy — sytá hojnost jeho činnosti rozumové, poznávací, objektivně a reálné — zaujaté správným, klidným, drobným převodem místních a časových jevů, světa vnějšího, hmotného a fyzického jako dynamického, individuálního jako společenského, trpného jako činného — v ideální obrazu nexu poznávacího, tj. stejnorodého, typického, metodického, zákonného. Tedy čin-

nost podstatně vědecká, rozumová, lhostejná, statická. Tato analytická schopnost, poznáváte také, byla v něm hluboce a organicky chycena – byla primitivní a konstitutivní – ležela, zdá se, na samém dnu jeho duše. Důkaz vidím v tom, že projevila se právě v činnosti drobné, běžné a všední, – v té, která nebyla perturbována (rušena. *Pozn. red.*) složitým, určitým a vymezeným ideálem, ať vnějším a nabytým nebo vnitřním a integrálním, jak v Schauerovi se vypracoval při jevech složitějších, životnějších, vážnějších a temnějších, tj. těžších a nedostupnějších podrobnému a jistému rozboru. Že se projevila např. v kritice malé a bezvýznamné knihy, v rozboru nepatrného a přítomného politického nebo finančního jevu, v drobných konkluzích z drobných, nedůležitých a lhostejných příčin. Tu všude vidíte, s jakou minutiesní akuratesou, s jakou hodinovou určitostí a podrobností kontrolovala tato jeho objektivní, receptivní a pasivní schopnost otázky drobné, nulní a nezajímavé – jejich malé odpory a malé deviace. Proto, zdá se mi, viděl Schauer fyzický svět pravidelně, určitě, normálně a podrobně. Proto, myslím, objevil by se v beletristice jako receptivní duch, deformující zcela nepatrně, nesubjektivně a neindividuálně fyzické, přírodní prostředí – tedy jako vnější, normální a obecný realista. Proto mohl jako kritik chutnati a také skutečně chutnal detailovanou, zevrubnou a pasivní podrobnost naturalistického románu – za psychofyzických podmínek normálních a průměrných jaké byly také jeho.

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

Ale hned vedle a hned potom pozorujete také, že tato Schauerova receptivní, reprodukční, postřehovací a pasivní analýza, kontrolující

jen, převádějící a konstatující a proto klidná, vyrovnaná, stejně rozdělená, lhostejná, objektivní a netendenční — jak byla v samém jádru jeho duše — byla také neobyčejně úzká a omezená. Pozorujete, že tam, kde předmět je složitější, kde neběží o individua, ale o rody, o třídy a kategorie, ne o činy, ale vůle a snahy, ne o schopnosti, ale organismy, ne o prvky, ale procesy — slovem: kde hra příčinných sil je spleťtější — tento jeho čistý, absolutní a ryze komprehensivní rozum nevystačuje a nedosahá. Místo něho nastupuje to, čemu Francouzi říkají *raison raisonnante*, rozumující rozum, činný, vzrušený a znepokojený o výsledky, všímající si více *směrů* a *výslednic* než samých procesů — ne lhostejný divák ke hře sil, ale zaujatý již pro jedny a proti druhým — celkem s mohutnějším a stále rostoucím indexem citovým a emočním, méně reálný a objektivní, za to subjektivnější, volnější, individuálnější. Čím složitější, hlubší, akutnější, bližší byla otázka, tím více probouzela i Schauerovy schopnosti *hloubavé* a *emoční*. Byl jí zaujat cele, naze a příliš zblízka, naprosto hluboce, vážně a organicky a tím již také citové a dojemově. Vyplňovala celou jeho mysl, viděl ji (alespoň v některých bodech) následkem této blízkosti a vášnivosti jako zvláštní, výjimečnou, samotnou a jedinou, jako absolutní a svobodnou a ne podmíněnou a relativní. V těchto velikých a živých otázkách byl chycen Schauer celý, nejen svým rozumem, ale i citem a životem. Pro něho nebyla např. otázka sociální nebo náboženská vzdálený a neosobní problém kabinetní nebo katedrové vědy, nýbrž živý a bolestný obsah vlastního života a stejně a současně — poněvadž cit a emoce jsou vlastní jádro altruismu — i celých mas lidí hladových po chlebě pro duši a tělo. A naopak zase stálá a vroucí analýza těchto otázek, které ji vlastně vylučují, touha řešiti je *neměnně*, *určitě* a *pevně* bud jako dobré, nebo jako zlé pro rasu, národ, třídy podobenců — způsobily, že jen více ještě stoupal prvek citový a emoční v jich pojmání. Tím byla dána také jistá *abstraktnost* a *absolutnost* a zase jednostrannost, tendenčnost a výlučnost v jich pojmání, plynoucí nutně právě z indexu *citového* a *mravního*: zorný úhel Schauerův je skoro výlučně *sociální*, tj. měřený poměrem užitečnosti, prospěchu, dobra nebo škodlivosti, zhouby

a zla — vesměs pojmů a kritérií bez objektivní a rozumové adekvátnosti a konstantnosti.

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

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

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

Jako důsledek mého výkladu a stejně jako jeho podporu konstatuje čtenář Schauerův otevřeně a v první radě asi nedostatek a zároveň nenávisť všeho *formálního a technického*, umělého a řemeslného, vyhledaného a aranžovaného, individualizovaného, omezeného a samoúčelného — a důsledně i deduktivního<sup>69</sup> a metodického, apriorního ve filozofii a stylu a *l'art pour l'art* v umění. Schauer zdá se chutnal dosti prostředně tu rozkoš neúčelnou a bezpředmětnou, která záleží v radosti z projevu síly jako síly — rozkoš řešit problém čistě jako problém — studenou a pevnou rozkoš vlastní, zdá se, ryzím duchům spekulativním, podmiňující studium věd čistě metodických: matematiky, geometrie, logiky, hermeneutiky, statistiky. Bude naopak vědec spíše reálný a abstraktní, vázaný k předmětu studia, k jeho poznání obsahovému, individuálnímu a izolovanému. Bude také důsledně odpůrcem filozofie čisté, technické a distinktivní — a je známa jeho nechuť třeba k Herbartovi — nebo absolutní, statické a centrální: Spinozy, Hegela, H. Spencera — spíše dojatý účelnými, tvrdošíjnými a zdánlivě definitivními, teleologickými pokusy výkladu celé hry jevové, Schopenhauem třeba a pesimisty. Nebude se tak zajímat o filozofii *teoretickou*, o to, co můžeme vědět, abych formoval dle Kant, ale spíše o *praktickou*, co máme činit, a ještě více o *náboženskou*, co smíme doufat. O poslední tím spíše, že rozpor realismu a idealismu, tak mohutně a prudce chycený v jeho duši, může jen v ní býti řešen: v ní jako souvislosti mezi tím, *co jest* a *co má býti*<sup>70</sup>. Bude spíše filozofem moralistním, dějinným, právním a sociálním.

V umění nebude jej zájmati tolik ideál estetický, rozumový a neosobní, ideál klasický, tj. charakterní a individuální — jako romantický, tj. citový a více ještě realistní, tj. sociální a typový. Bude upoután dle toho také spíše literaturami severními, germánskými,

---

<sup>69</sup> Čtenář porovnej konstituci ducha nejryzeji a nejtýpčtěji deduktivního Hegela, jeho Logiku jako systém čistého rozumu a pravdy o sobě s čistěmechanickým a technickým sestupem rozpory a syntézami z všeobecného a abstraktního ke zvláštnímu a konkrétnímu.

<sup>70</sup> Podle formule Hermanna Lotze.

a syntetickými, vážnými a těžkými než jižními,<sup>71</sup> latinskými a románskými, analytickými, srovnanými více pravidly rozumovými než rytmem emocí citových, průhlednými a snadnými. Schauer miloval skutečně literatury zaujaté hluboce ideálem života mravního, vnitřního a dokonalého jako poezii anglickou, nebo ideálem mystickým a sociálním jako ruský román, který obsahuje ne realizaci určitých pravidel rétoriky, estetiky nebo poetiky (jako většina děl západních), ba ani postulátů pozitivních a psychologických — nýbrž spíše, jak dobře byl charakterizován, řadu pojednání etických a humanitárních. Bude dále dosti příznivý umění politickému a tendenčnímu a ještě více lidovému<sup>72</sup>, pochopí a vyloží dispozici humo-ristickou, nebude projevovati směšný a úzkostlivý děs pedantních a abstraktních estetiků k satíře, parodii a karikatuře, které snese, pokud nerozrývají a neničí jeho ideje mravní bezpečnosti a lidské loyálnosti.<sup>73</sup>

Sociální ideál Schauerův je, doufám, z předchozích analýz již samozřejmý. Ideál integrální, poněvadž založený na základech daných a neměnných — v dispozici psychické. Poněvadž pak ideál není nic než latentní vědomí určitých schopností, projevil se brzy v celé vnější realizaci, která je příznačná jeho psychické dispozici. Z podaného jejího výkladu, zdá se mi, plyne, že mohl Schauer přijati jen *socialismus křesťanský*, k němuž, jediné dala se přijati jeho duševní organizace. Stejně jako nemohl býti lhostejným, fatalistickým a tvrdým stoupencem staré ortodoxní ekonomie anglické, individualistou jako Spencer nebo deterministou jako Mill, stejně, tj. samým důsledkem své konstituce duševní musil odmítnouti ryze citové a utopické konstrukce Proudhonovy a jeho francouzské ascendance i discendance. Jemu mohl odpovídati jediné socialismus, jenž dovedl by stejně uko-

---

<sup>71</sup> Jako doklad: z moderní literatury italské miloval nejvíce, tuším, Fogazzaru, ducha v Itálii snad nejvíce severního svou abstraktní a bledou citovostí, jean paulovskou meditativností.

<sup>72</sup> Zde náleží upozornit i na jeho pojem a distinkci četby od literatury danou v „Lit. listech“ a hájenou tamže s řadou pevných argumentů bystrého psychologa.

<sup>73</sup> Viz jeho studii; O politické poezii a satýře v „Lit. listech“ r. 1889, č. 1 a další.

jíti jeho touhy rozumu a analýzy jako citu a mravnosti, jeho touhu po chlebě těla stejně jako duše. Tedy ten socialismus, který ústy svých představitelů církevních a legálních vykládal vždy veliký a živý sociální smysl evangelia a křesťanství, který kladl přímou souvislost mezi studiem teologie a národního hospodářství — ať již na straně protestantské je reprezentován pastorem Todtem<sup>74</sup>, nebo na katolické vysokým filozofem francouzským Huetem<sup>75</sup>, nebo šlechtným biskupem mohučským Kettelerem<sup>76</sup>. Základ je všude stejný, a zdá se mi resumován známou devizou jedné knihy Todtovy; „Kdo chce rozuměti otázce sociální a chce přispěti k jejímu řešení, musí míti po pravé ruce národní hospodářství, po levě vědeckou literaturu socialistů a před sebou Nový zákon“. To byl, myslím, v poslední analýze také názor Schauerův.

Stačí jen ještě opakovati, že s druhé strany racionalismus a analýza byly při všech mravních a náboženských tendencích Schauerových přece jen konstitutivní a organický jeho základ — aby byl dokreslen dokumentovaný jeho obraz. To projevuje se zejména ostře ve faktu, že Schauer při vši, tuším, kladné víře přijímal výsledky moderní kritiky biblické bez skrupulí, otevřeně a, jak sám (a myslím správně) tvrdil, i důsledně. Neboť jemu byl historický proces stejně jako Giambattistu Vicovi produktem lidského ducha — osvíceného božskou prozřetelností — byl výsledkem vlivu vyššího stejně jako aktivní lidské činnosti, která projevila se svobodně v mezích vytčených. Byl tedy, tuším, názoru *Eduarda Reussa*, který směřuje kritické a historicky náboženské badání s vírou v dané a zjevené v těchto pevných větách: „Proroci a apoštolově nebyli jen pasivními nástroji zjevení, jejímž účelem naprosto nebylo zarazit každou duševní činnost. Naopak nejvyšším hlavám, koryfeům svého století, dostalo se cti, že byli prozřetelností vyvoleni, aby — užívajíce svých přirozených

---

<sup>74</sup> Předem přiléhá sem studie: Vnitřní souvislost a nutné spojení mezi studiem teologie a sociálních věd.

<sup>75</sup> *Le règne social du christianisme* 1852.

<sup>76</sup> *Otázka dělnická a křesťanství* 1864.



schopností — rozšířili nové zásady. Nebyli nádobami z líné látky, v nichž voda, obsahující živé sémě, měla hníti, nýbrž jejich rozum byl zaujat svobodnou a pořádkující prací, již povzbudilo božské vnuknutí“.

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

Je fakt, že Schauer snad první ukázal, přenesl a chtěl u nás realizovat typ kritiky pozitivní a induktivní. Vystoupil první rozhodně proti podruží kritiky a dějin literárních pod filologií, v jakém se dusila a dusí většinou ještě dnes. Vyložil, jak pojmají se dějiny literatury v zemích západních, předem v Anglii a Francii jako disciplína samostatná ve skupině věd kulturních a sociálních. Objasnil a naznačil s dostatečnou určitostí i postavení této kritiky, jak ji pojímal, území její v systému věd, terén, jež charakteristicky kladl mezi estetikou, dějiny a vědu moralistní.

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

Jaké odklony?

Předně nepřijal Schauer *metodu estopsychologickou*, metodu znakovou a deterministní. Metodu závislosti díla od autora a autora od prostředí nebo rasy — sociálně fyzický determinismus Tainův — ani princip asimilace mezi autorem a čtenářem — poměrový a dynamický determinismus Hennequinův. Nepřijal metodu indukce vědecké: vyšetření a položení problému, znakový výklad procesový a generalizované závěry zákonů genetických. Otevřeně postavil se

jmenovitě proti Tainovu pojmání kritického úkolu v těchto listech při recenzi prací p. Voborníkových (Lit. I. 1891, str. 70.).

Jemu samému byla kritika podstatně disciplína *moralistní*. Nezanedbával ani odhad estetický, ani pozitivní data psychologické biografie, ani vlivů prostředí fyzického a sociálního: – ale všechno jen proto, aby lépe dala se objasnit a vymezení *mravní hodnota*, tj. *hodnota svobodná a volní* studovaného autora. To je v podstatě, jak známo, stanovisko Sainte-Beuva<sup>77</sup> a Edm. Scherera. Ale rozšířil je, zdá se mi, v jednom novém a originálním směru. Tuto svobodnou hodnotu nepojímal Schauer jako jmenování mistrů za *jednotku* čistou a personální, absolutní a ryzí majetek studovaného individua, nýbrž hledal všude souvislost její s mravním *celkem národa* – viděl v této ceně individua jen zvláště šťastně, hojně a typicky realizovaný majetek *společenský*. Radou pozorování tohoto druhu došel by býval, myslím, k plodným informacím o zvláštním rozvoji mravních pojmů a názorů v životě literatur národních, ke kladnému řešení tzv. otázky umělecké mravnosti, k jistému druhu etiky sociální. Byl by podal tytéž vzácné poznámky ke konstrukci etiky národní resp. sociální, třídní a lidové jako Sainte-Beuve k formaci etiky a estetiky individuálně ve své teorii vkusu. Myslím, že v tomto směru dala by se předem opravit nereálnost kritiky moralistní a sekní, např. anglické (Matthew Arnolda), daly by se také nabýt jediné poznatky o síle a spontánnosti vůle národní. Dnešní stav obecné psychologie mohl by podobné analýzy, tuším, jen podporovati. — K této úloze byl Schauer rostlý. Některé doklady vzácného a jediného proniknutí *lidové duše*, jaké zemřelý podal, to dokazují. Nebude hned tak autora, jemuž by prostý člověk, čtoucí, percipující, vnímající a *raisonující* byl *tak* otevřený jako Schauerovi.

Důsledně nepřijímal Schauer speciálně Tainovou konstrukci rasy a prostředí — vůbec celý aparát jeho rozboru sociálního — založený na výsledcích evolucionistických idejí Darwinových a Spencero-  
vých. Rasa a národ jsou tu jen, jak známo, soubor *stop a forem*, jichž

---

<sup>77</sup> Srovnej předem Nouveaux Lundis, 3. svazek, esej o Chateaubriandovi.

posloupnost a měnnost časová je vyjádřena jednotnou a identickou formulí metodickou. Schauerovi naopak je národnost mravní *substancí*. Konstrukce její u něho není nepřibuzná s *persona moralis* nebo *mystica*. Má alespoň její neměnnou a schematickou abstraktnost, do níž zavíral ji jistě příliš jednostranně jeho axiom: „historické a národní je totožné“<sup>78</sup> — axiom, který ve stejné příkrosti přejímá z Paula de Lagarde.

Ale hlavní příčina, proč odchýlil se Schauer stranou od kritiky estopsychologické, byla v jeho organismu. Schauer, jak ukázáno, nebyl zaujat pro práci objektivní a absolutní, technickou a centrální. Jemu zdálo se, že leží kus frivolnosti v té částečné virtuozitě samoúčelné analýzy, jakou nutně vyžaduje estopsychologie i od lidí nejpersónálnějších a nejsubjektivnějších jako je Taine. Nemiloval složitou podrobnost ryzích analýz estetických a psychologických, jež tato kritika předpokládá. Odpuzoval jej i vysoce egotistní její cíl — neopravuje a nechce zastaviti v ničem běh živého a produktivního duševního světa. Schauer měl ideál i v kritice ryze sociální, tj. účelný a užitečný, korektivní a meliorační. Nový motiv, abych v poslední analýze a v definitivní pointě zahrnul Schauera při vši hotové a celé kultuře vědecké — temperamentem mezi lidi aktivní, celé, citové a užitečné. Do té kategorie duchů, kam jako ideální typ dá se postavit Carlyle. Nebo blíže a přesněji mezi filozofy moralistní a raisonující jako byl Edmond Scherer nebo Frederic Amiel. Nebo nejurčitěji abych charakterizoval jej jako *publicistu* katexochén ve vysokém a čistém smyslu slova, jako člověka, který měl — bez metafory a hyperboly — jádro Ch. de Mazade.

Tato přirozená a daná dispozice povahy celkem aktivně, tendenční a užitečné vzrostla jen prostředím, v němž žil — byla jen podrážděna a jako vypjata tvrdými cestami, jimiž šly jeho silné a pevné, určité a dobře měřené dráhy... jako bolestné, horečné a žíznlivé pouti po pravdě a chlebu, soucitu a dobru — pouti totožné a stejné jako byly několika velikých Angličanů a Rusů, jež Schauer tolik miloval: Dic-

---

<sup>78</sup> O podmínkách a možnosti národní literatury české. „Lit. listy“ r. 1890.

kense, Barret-Browningovy, Whitmana, Tolstého a Dostojevského. Tvrdými, tmavými a zrádnými cestami, jimiž musely jít jeho zdravé, trpělivé, tuhé, silné a neúporné nohy — *českými* cestami. Českou společností, kde potkával za každým krokem samou nevědomost a směšnost, banálnost a podlost: vnější, formální a lichý byzantinismus národního kultu při naprostém nedostatku vnitřního života, národní Psychy, bolestný a směšný fanatismus vnějšího a slepého purismu při přenesené a z ciziny naprosto přejaté metodě obsahové, vlastenecký byrokratismus, literární a umělecký snobismus, demokratický despotismus, hospodářský úpadek a mravní ateismus — abych zachoval, pokud lze, i formu Schauerovu. Schauer našel společnost rozežranou těžkými ranami a trpěl faktem tohoto poznání více než jiný, poněvadž byl stejně hluboký analysta jako člověk mohutné emoce a vůle. Kde by jiný výlučný a absolutní vědec jen pozoroval a dokumentoval, znamenal a experimentoval, Schauer chtěl také hojiti. A odtud datuje jeho kampaň v prvních číslech nově založeného „Času“, kde podle slov filozofa „ukázal první společnosti hnusné rány“. Demonstroval mravní patologii české společnosti. Podal také cesty k nápravě – sociální terapeutiku. To byl *čin* — *die that* — Goethův *čin*. V tom je všechno. Každé epiteton je zbytečné. Dalo by se připojit snad jediné: *vlastenecký čin*, kdyby nebylo toto adjektivum dnes hluché a bez akcentu, dávno tupé, smutné a prázdné. Dnes, kdy vymřely antické společnosti, které je dovedly cítiti, které znaly jeho smysl primitivní, skoro zvířecky pravdivý, organický, hrubý a instinktivní, smysl rodiny a klanu, tak celý, hotový, imperativní, nahý a *němý* jako pád potlučeného zvířete k teplé zemi. Nedá se užiti dnes, kdy bylo by slovo to jen uměle galvanizovaná, diletančně restaurovaná póza.

Prachu, který se zvednul, v pekelném hexensabbathu mohl zůstat Schauer klidný. A zůstal také. Mohl cítiti jen soucit k nízkému mravnímu a rozumovému niveau (úroveň. *Pozn. red.*) lidí, kteří nemohli nebo nechťeli chápat. Je-li čeho v této periodě Schauerova života litovati, je to, že společnost, za níž Schauer pronesl slovo rozhodné a při proslulé organizaci naší národní policie nebezpečné —

nedala mu pevnou materiální bázi, aby mohl rozvinouti svůj bohatý talent filozofa sociálního a politického, — tu bázi, kterou dala jiným lidem bez významu a bez schopností... Že lekala se brzy tohoto originálního a samostatného, a tedy nepříjemného a nebezpečného ducha, že omezovala jej ve volném projevu jeho idejí. Že Schauer byl odsouzen žiti život černý a chudý, utištěný, omezený a málo plodný. — V cizině, v prostředí příznivějším, klidnějším, bezpečnějším, loajálnějším, bylo by buď jeho vroucí a stále drážděné napětí povolilo, kleslo, ustoupilo a upravilo tak půdu klidnému, plodnému a mohutnému rozvoji činnosti vědecké a izolované, kabinetnímu životu učence, kam mohla jej vésti jedna část jeho organizace spolu se znamenitou, nabytou, systematickou a srovnanou masou poznání a vědění, — nebo pravdě podobněji našlo by si široké a vítězné dráhy v životě politickém, činném a sociálním, kam hnal pevně zemřelého druhý pól jeho duše: bohatá emoce, veliká kultura mravní a citová, přitížená a zesílená ryze sociálním ideálem uměleckým i vědeckým.

Ale každým způsobem byl by jeho život a byla by jeho kariéra celá, vyrovnaná, bezpečná a z jednoho kusu jako byla jeho duševní síla a schopnost. V cizině běžela by jeho existence smělá, klidná, změřená a pevná jako byla v Čechách nejistá, těžká, tvrdá, bohémská a chudá. Bolestná a nestálá, vzrušená a zhoubná i jeho tvrdému, kostnatému a vypjatému tělu, které jako kolísalo na nejisté zemi — zemi, která, zdálo se, neměla nebo nechtěla dáti terén, kde by se zachytily a rozvinuly bohaté a šťastné jeho síly. Zklamání, která muse-la hnáti, šlehat a tlačiti tuto konstituci stejně citovou jako rozumovou krutěji, častěji a jasněji než sta jiných charakterů průměrných a mělkých — iluze brutálně a suše spálené — pronikavý a stísněný hlad po tom spojení rozumu a dobra, síly a mravnosti, analytického poznání a mravního dynamismu — po té radostné, široké, přístupné a skoro populární vizi života, jaká byla jeho a jaká stavěla jeho vnitřní jádro, jeho *charakter* katexochén — zdá se, že začaly na konec otrásati půdou pod jeho těžkýma nohama a daly jeho tělu z počátku horečné a napjaté, později unavené a hořké tempo člověka hledajícího v bouři sloup, na nějž by se mohl opřít jistě a celými zády — *neod-*

*vislost myšlenky*, která je dnes chiméra v Čechách. Zdá se, že ji našel konečně a příliš pozdě, slepě a skoro náhodou tam, kde ji snad před lety nejméně čekal a hledal — jako člen redakce „Národních listů“, kam přišel po trpkých zkušenostech z vlastní realistické strany. Ale bylo již pozdě...

A tak vidím jej vysokého a vypjatého, hranatého a těžkého, stále *raisonujícího*, přístupného a milujícího dlouhé, určité a přesné diskuze, nebo unaveného, lhostejného, ironického a pohrdavého — v kolébavých procházkách rezignovaného bohéma po horké a letní pražské dlažbě nebo v dlouhých seancích v braserii (restauraci. *Pozn. red.*) nebo kavárně, kde skupil kolem sebe před čtyřmi a pěti lety malou společnost, v prvním rozběhu nutně a přirozeně skeptickou, všetečně přesahující normální a průměrně vlastenecký český obzor, dychtivou po reformách předem realistních a pozitivních. Cercle, v němž vedle nejdůvěrnějšího přítele Schauerova, *Dra Ant. Štolce*, jehož exaktní mozek je ve vzácné liberálnosti přístupný a otevřený všem i nejsubtilnějším problémům umění, sedali náš nejčistší a nejplnější umělecký temperament *V. Mrštík*, tehdy po prvních a bohatých svých studiích kritických obávaný *enfant terrible*, a dnes pronikavý a suchý analysta šedivého mechanismu obchodního života a světa, *V. Hladík*, — kam docházel občas vedle mne i jediný a v jemnosti a složité pravdě nuancí nevyrovnatelný psycholog *Ant. Sova* s hlubokým básníkem některých fikcí *sensitivních* a *extatických*, *Jaromírem Boreckým*. Společnost nevýlučnou, neuzavřenou, bez smyslu *kastovního* a *mandarinského*, kde vedle umělců, v dotyku kabátů seděl amatér, prostý člen *obecenstva* nebo upřímný čtenář — kde s uměním skutečně „mísil se život“. Společnost, která rýsuje hole *imanentní* ráz, vlastní bytost Schauerovu, jeho názor umění otevřeného a stále spojeného s čerstvými a svěžími proudy lidovými, jeho ideál umění *přístupného*, to, co by se dalo, myslím, dobře shrnouti slovem: *idéál laïque*.

V těchto chvílích jeho modré oči, jindy studené, jasné a pevné, zvyklé měřiti hloubku myšlenky a snu s mělkostí a všední prázdnotou života, — ty oči zdánlivě čistého, ostrého a rozumného chladu

svítily šťastně a teple, široce a klidně. Hřála v nich krásná a silná duše toho člověka, který přes celou a těžkou kulturu vědeckou a rozumovou byl a chtěl býti předem oddaný a dojatý, mravný a užitečný, doufající a — milující.

V Praze 8. srpna 1892.

## Jos. bar. Krušina ze Švamberka: Črty

V přítomné knize otevírá p. baron Krušina svoji uměleckou mapu. Většinou skici a studie, drobná a dosti zajímavá kořist z blízkých a nejbližších výletů, které podnikal asi s tužkou a sešitem v kapse. Podané bez uměleckého a hlubšího procesu tvůrčího, v nedbalé a otevřené intimnosti. Všecko nearanžované, nahozené, zdá se, z prvního stříhu — ale také přirozeně bez vyššího uměleckého a dynamického ideálu. Pan autor vybral třináct čísel, bez zvláštních skrupulí o jednotný a metodický ráz díla a faktury (způsob provedení uměleckého díla. *Pozn. red.*), dal je tisknout a brožovat, a leží před námi — kniha. Škoda, že jen ve smyslu obchodním a ne uměleckém. Není to celek, není tu *metodický princip*. Jednotlivé kusy nesouvisí mezi sebou ani technikou ani prostě žánrem. Vedle prací s intencemi patrně realistními, určitými a skoro výbojnými leží čísla konvenční, všedně a normálně romaneskní nebo sentimentální *histoires a aventures* jako „*Pohádka z Podkrkonoší*“ a „*Příběh Blažka, syndikusa*“. Ani žánrem: mezi beletristiku zapadl docela folklór (*O vánocích v podhoří*). Každá pieca má význam, stojí a padá sama osobě a pro sebe. Je tedy již tím v přítomném svazku umělecký a dynamický ideál autorův slabý a úzký. Kniha jako umělecký typ, jak patrně, žádá styl vyšší, potentnější, harmonizovaný. Je nutno, aby každé číslo — vedle stylu individuálního, vlastního a subjektivního, ryzího a zavřeného — realizovalo zároveň a spolu tímto stylem jistou podmíněnou *kvótu* stylu knihového jako v hudbě např. fráze je zároveň podmínkou a zároveň částí (organickou, technickou, ideovou) symfonie. Jednotlivá čísla musejí platit nejen sama sebou jako celky a jednotky, ale i jako účelné části ideové a básnické architektury, — musejí realizovat ideál dynamický a tendenční. Musejí mít nejen hodnotu, cenu, význam absolutní, zavřený, reálný, ale i *poměrový*, stylový, symbolický — vedle jmenovaného primárního, užšího a statického, který však musí být i cílem i *podmínkou* tohoto druhého, „sférického“ a syntetického. Slovem: jednotlivý kus, jednotlivé číslo, jednotlivá báseň musí platit



i určitým, účelným a jediným zařazením v knize — svým *místem* a *vztahem*. Jen tím je dán ideál tendenční, sociální, kolektivní, dynamický v umění – ideál nejryzeji moderní, připravovaný nejmohutnějšími aspiracemi Goetha<sup>79</sup> jako Wagnera, Vignyho<sup>80</sup> jako Baudelaira a předem Flauberta a Zoly a — Balzaca. Dnes chápaný a pojímaný jako široká obdoba, úzký vztah, samostatné užití výsledků moderní Vědy stejně jako náboženských mýtů mladou generací ve Francii i v Německu, ať se etiketuje jako naturalistická, impresionistická nebo dokonce — *horribile dictu* (je hrozné to říci. *Pozn. red.*) — symbolická. A v témže poměru závislosti, podmíněné a výrazné, mohou a mají v posledním Plánu státi jednotlivé knihy autorovy k celému Dílu. Zde jest ovšem Střed i Vrchol. A *summum bonum* (nejvyšší blaho. *Pozn. red.*). Stačí ukázati na Danta a na Balzaca, na jiné realizace posud vnější. Je nutno připomenouti a z tohoto hlediště vykládati Zolovy *Rougons-Macquarts*, kde každý jednotlivý román je ve spojení, v rozvoji a v řetězu sil a příčin, realizace podmíněná, tj. fenomenální, ale tím právě symbolická a reálná jako formule a stopa. Bylo by užitečné ukazovati neustále na tyto grandiózní a těžké, nejvyšší a centrální typy zejména v Čechách, kde realismus degeneroval se vždycky posud v umělý, impotentní, omezený, falešný a nulný *žánr*, kde buď se začalo, nebo končilo (a nejčastěji obojí dohromady) aranžováním vyhledaných, vykopaných a pravidelně vyřezaných „figurek“ a „obrázků“ z nejrozličnějšího „života“, kde spisovatelé rozdělili se v poslední době o společnost podle čtvrtí a ulic nebo podle cechů a živností. Podskalí má svého „básníka“. A společenstvo řezníků snad jej má také. Bude jej míti brzy každý kraj jako svého cestáře. Každá ulice jako svého strážníka.

Tyto úvodní poznámky nejsou mířeny proti knize páně ze Švamberka. Nemohou ani jíti proti němu, který již vinětou „Črty“ staví svůj svazek z pole vlastního umění stranou na půdu spíše žurnalistní a fejetonní. Nemohou se vůbec dotýkati daných a hotových psychic-

---

<sup>79</sup> Nejjasněji ve druhém „Faustu“.

<sup>80</sup> V „Osudech“.

kých dispozicí *jednotlivých*, živých, konkrétních umělců, nemohou lámati mez kritiky pozitivní a individuální. Mají význam jen formový a statistický jako konstatovaná dispozice národní a *kolektivní*, jako konstatovaná *politická* tendence dnešní naší literatury realistní. A k tomuto formovému a abstraktnímu zjištění jest i kritika pozitivní nejen oprávněna, ale přímo zavázána; poněvadž konstatovaná a vyšetřená fakta tohoto druhu jsou předpokladem konkluzí širších a sociálních. Stanoví tedy předchozí poznámky pouze hotový a historický fakt, že dnešní naše literatura — pokud je vedena ideály obecně, vágně, a v mělké a široké analýze klasifikovanými: realistní — zůstává až na dva, tři talenty (V. Mrštíka např. a Šlejhara) bez zvláštního a speciálního zájmu pro kritiku psychologickou, poněvadž je slabě dynamicky umělecká, normální, abstraktně průměrná a opakovaná.

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

V reprodukci fyzického světa charakterizuje francouzský naturalismus, zdá se mi, zvýšená, mnohdy výlučná, nesmírná a jednostranná schopnost vizuální. Jejich oči, oči Zoly, Flauberta, Goncourtů, Huysmanse jsou podrobné a obrovské orgány, které chytají a zavírají němý svět forem a v nejmenším blesku a prachu světel-

ném, ukládají do mozku kupy nejjemnějších a nejužších percepce zrakových, které reprodukuje se v knihách buď jako verbální asociace a koncepty nebo čisté a fragmentární dojmy (např. u Goncourtů). Ti všichni mají oči malířů. Za to najdete u nich potlačenou, nevyvinutou, nepěstovanou schopnost sluchovou. Je to charakteristické, že tito reprezentanti francouzského naturalismu ze světa psychofyzického znají, chutnají a milují jen dojmy zrakové. I mezi naturalisty, kteří od přírody jsou auditivní a hudební, nenajdete takového, kdo by z ní plně, absolutně a samoučelně kořistil jako kořisti jeho literární partyzán ze svojí schopnosti vizuální. Tak např. obdivovaný Huysmans, který (vedle jediných a zázračných schopností malířských) má také velikou a podrobnou schopnost sluchovou a hudební — který dovede chytiti v absolutní a exaktní veridicki a subtilnosti např. tlach v malířském ateliéru nebo hádku dělníků na staveništi — užívá jí zřídka, celkem s účelem vedlejším a podřízeným. Vlastní, ryzí, samoučelnou a virtuózní hru přenechává svým darům zrakovým.

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

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

slabou, bídou, bezmocnou kořist železných zákonů lhostejné a tvrdé přírody. Nebo prostě jako oběť vlastních svých sil a schopností nebo vlastních institucí. Vedle této mohutné a nádherné hry sil mizí člověk úplně. V nejlepším případě nezajímá je ani člověk sám o sobě jako personalita a individuum, jako *charakter*, nýbrž jen jako typ, bytost sociální, ve svém rodu. Dále i dynamický ideál vlastní těmto velikým umělcům, bojovným a tvůrčím heroům, vede je sympatií k líčení mechaniky sil, neměnného, lhostejného a nádherného divadla velikého a neosobního dramatu vesmíru nebo země. Příroda absorbuje tu skoro docela člověka. Všichni tito umělci nezajímají se mnoho o člověka jako o charakter a individuum, opakují. Nezáleží jim na jeho individuálním citění, na jeho vůli a snaze. Vědí a znají, že je jeho citění prázdné, jeho vůle zlámaná, jeho snaha marná. Že to všechno jest efemerní a nesamostatné, závislé a podmíněné. Jsou pronikaví a vtíraví analytisté a jsou také vysoké duše spekulativní, z pravidla raněné, uražené, prudké ve svých vlastních tendencích. Proto cítí dvojnásob, jak malé, banální a hnusné jsou všechny osobní a partikularistní fikce — rozjitřeně rány ve vlastní duši odvracejí je od člověka — nenávidějí jej vlastní rozlitou žlučí v jeho sféře individuální, citové a volní. A nenávidějí také projev citů a vůle, to, co vymýká člověk a zneosobní generalizace, jakou milují — *řeč, slovo, dialog*. Ten zápas člověka s přírodou, boj jeho a pád rozdrčeného těla pod železný vůz bývá brutální, tvrdý, nahý, převedený fakty, která jsou dost výmluvná o sobě. Zde není třeba citových projevů. Není třeba mnoha slov, deklamací, tirád. Je to něco těžkého a vážného. Slova jsou k tomu příliš lehká. Nemilují dialog, který je subjektivní a individuální. Nemilují ho, poněvadž člověka generalizují a degradují.<sup>81</sup>

Právě opačné pojetí zná idealismus a romantismus. U nich schází popis, velikolepá a grandiózní malba mechanismu sil vesmírových a světových. Není tam příroda jako moc centrální a absolutní. Je jen dekorací, kulisou člověku, který je tu skutečný rek, protagonista,

---

<sup>81</sup> Užívám slova toho ne absolutně, ale relativně, k označení spádu a tendence svojí myšlenky.

bytost osobní, volní a sebe určující. Odtud také láska ke slovu, k nekonečným peripetiím citu a vůle nebo argumentům rozumu — láska k dialogu, ráz v podstatě charakterní a dramatický, vnější a divadelní<sup>82</sup> tohoto umění.

Pokládal jsem za nutné skicovati tyto otázky a poznámky před vlastní analýzou „Črt“, poněvadž pán ze Švamberka, který se zná zcela patrně k realismu, vidí a reprodukuje fyzický svět celkem chudě, povrchně, konvenčně a normálně, v abstraktní prostřednosti a bez zvláštní intenzity; zato je vsak velice subtilní auditiv, — slyší, chytá, převádí úžasně přesně a bohatě, s podrobnou a otevřenou láskou dialog pravidelně všední, holý a nejen technické konstrukci, ale i detailovanosti a dokumentaci sociálního prostředí mnohdy málo užitečný a účelný. Zdá se tedy, že autorova schopnost auditivní, plná a organická, hledá jen terén, aby se mohla produkovati a rozvinouti — sama o sobě a pro sebe, v celé a hotové síle, v podrobné a rozlehlé šířce. A skutečně několik stran z jeho „Črt“ dovede způsobit svojí čistou a hotovou, vypjatou, sytou a vlastní jistotou radost ryze a přísně estetickou. Estetickou rozumím zde, jak patrně, ve smyslu *technickém* a slovním, zcela au pied de lettre (doslovně. *Pozn. red.*). Důkaz, že sluchová vloha p. autora je daná, organická a konstitutivní, vidím mimo jiné i v prudkém a celém provedení principu *dialektního*. Pán ze Švamberka, nemýlím-li se, hájil jej v těchto listech<sup>83</sup> *teoreticky* jako důslednost naturalistického principu pravdy — ale tato rozumová argumentace je pouze (jako u všech kritizujících umělců) pokus objektivního, tj. všeobecně a logicky platného podepření a zdůvodnění vlastních vloh a ideálů — náklonností a chutí ryze personálních a individuálních. Pokus sice pochopitelný, ale bez pozitivní kritické ceny — s významem jen pro přesnější interpretaci hotových prací autorových. Mimo to není v našem případě správný

---

<sup>82</sup> A contrario dají se dobře pochopiti a vyložiti tímto způsobem neúspěchy naturalismu na jevišti. Skutečné neúspěchy Zolovy, pravděpodobně asi Flauberta (le Candidat). Každý ví, co ztratí Zolův román přelítý v divadelní kus. Je to tím, že jest již sám v sobě nejmohutnější drama vnitřní a fenomenové.

<sup>83</sup> Literární listy r. 1890: Dialekt v beletrii.

z toho důvodu, že vychází od abstraktního a metafyzického pojmání útvaru naturalistního jako na estetiku užitého a zde prováděného principu pravdy — pojetí dnešní estopsychologií absolutně vyvrácené, třebaš v Čechách posud celou kritikou ve svorné ignoranci uznávané. Naturalismus je dispozice jediné individuální, tj. vlohová a psychologická, tedy kazuistní a empirická, která v každém případě je zvláštní a svoje a v každém případě žádá tedy analýzy speciální a historické. Má-li však býti naturalismus pojímán jako typ a útvar mentální, je pak pojmem politiky a sociologie<sup>84</sup>. Tolik ke článku p. ze Švamberka. Resumé je to, že nemůže nás jeho teoretizující tón mýlit. I jeho dispozice auditiva je daná a nevyrozumovaná<sup>85</sup>. Dialekt zaujal ji přirozeně jako půda, kde mohl se úplně chytit a zapustit. A s jakou silou, konsekvencí a jemností to učinila, pochopí každý, kdo srovná jednu dvě strany dialogu p. Krušinova s některou prací p. Herrmannovou, psanou žargonem pražského Podskalí. Pan Krušina je auditiv rozený, jemný, pronikavý a subtilní, p. Herrmann učený, tvrdý, hrubý a falešný.

V tomto bodě — v dialektu — zjevuje se také příkře celý zásadní a kardinální rozdíl mezi dialogem p. Krušiny a dialogem idealistním. Dá se stručně vysloviti tak: dialog p. Krušinův je v zásadě ryze formový a samoučelný, dialog idealistův a romantikův obsahový. Jim nezáleželo pranic na formě — ta byla abstraktní, konvenční, deklamační, rétorická, „nepravdivá“, chcete-li — poněvadž byli zcela zaujati obsahem: plností a vroucností citů, pevností snahy a vůle, kterou jejich osoby vykládali. Jinak u p. Krušiny. *Obsah* jeho dialogů je většinou nulní, všední, chudý — přirozeně a důsledně k celému jeho ideovému a uměleckému pojetí. Jej zajímá skoro výlučně forma. Tu stopuje a chytá do poslední reflexe, do posledního akcentu. Kritik abstraktní a idealistní uznal by jistě poměr ten za nepřirozený. Mluvil by pravděpodobně o umělecké dekadenci.

---

<sup>84</sup> Viz poznámku při mojí recenzi Braunových Vyhnanců v letošních Liter. listech.

<sup>85</sup> Tím spíše, že jiní ze stejných premis a stejnými postupy rozumující, autoři k dialektu nedošli nebo ho nepřijali jako např. Zola.

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

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

Kritika pozitivní může být tedy autoru „Črt“ – této jedné a řídké schopnosti jeho – zdá se mi, vděčna. Kritice literární a denní bude náležet, aby analyzovala i z jiných snadnějších, známějších a opakovanějších stran tento snad úzký, ale jistě solidní a určitý talent.



## Bohdan Kaminský: Z Příkopů

Dá se hned zpředu a důvodně pochybovati, že tvrdé chodníky Příkopů jsou terres vierges pro moderního umělce. Předběžné tyto pochyby mají pro sebe několik důvodů. Načrtněme je. Příkopy jsou, jak známo, veřejná velkoměstská promenáda. Život je tam tedy nejformálnější, nejprázdnější, nejjednotvárnější. Člověk velkoměstský je jistě nepřístupnější než venkovan. Nechápu dobře, proč stěžovat si úlohu jeho studia tím, že pozoruji a stopuji jej v jeho procházce po korzu — v jeho promenádě, která je skoro tak mechanická a uniformovaná jako pochod vojáka na předepsané cvičení. Kdo chodí vůbec po Příkopech? Jistě nic *individuálně* pražského. Je to táž kosmopolitická a ustálená společnost, tytéž typy, které promenují po trottoirech (chodnících. *Pozn. red.*) Vídně nebo Berlína, po žulových deskách Petrohradu nebo Paříže, Moderní literatura vyčerpala a vysála je na poslední nit od Heina po Coppée. Myslím, že neuvidí dnes básník na Příkopech nic typického a individuálního, co neviděl jinde, co nečetl a co neslyšel. Týž prázdný, bezbarvý a řídký tlach, který cedí se jinde, cedí se i tady. Duchaplné causerie nebo pikantní flirt může ostatně vkládati do pražské promenující společnosti jen vzdálený a ubohý fejetonista nějakého zapadlého venkovského týdeníku. Může-li v pražských Příkopech něco poněkud zajímati znalce cizího moderního života, jsou to snad — je-li náhodou Čechem — první debut, první bázlivé kroky českého živlu na širší a volnější velkoměstskou dlažbu. Kroky ty nejsou však posud ani jisté ani obratně pružné. Mnohé směšné a triviální klopýtnutí může zaznamenati každý, koho baví podobný sběratelský sport. Pan Kaminský uložil také do svoji knížky dva tříportréty kreslené v hlodavé a většinou šťastně leptané karikatuře — všecko oběti debutantské zimnice našeho společenského života. Nejjasnější marku času a místa nese zejména *Figurka* pana oficiála\*\*, který pronásleduje nadšenými vzpomínkami z pařížské výstavy všechny známější pasanty. — Ale kromě této velmi speciální a ostatně velmi málo poetické nuance

není městské korzo zrovna bohaté kořistí hodnou originálního autora. Všichni naši básníci, kteří studovali Prahu a jejího člověka, jeho individuální a rázový organismus sociální, jeho „milieu“ – jako z pudu vyhnuli se sahaře příkopských chodníků – od Nerudy až po Jaroše.

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

Tyto předběžné obavy, tyto skeptické poznámky mají, bohužel, z veliké části pravdu pro knihu p. Kaminského. Přítomná sbírka veršů, nesrovnaná, rozbitá a bez plánu, zaujímá patrně dvojí různou sféru: básně objektivní, pozorované a žánrové, básně realistní ve smyslu nejužším, básně lokálního a personálního prostředí – a verše citové, emoční a intimní, subjektivní glosy objektivní hry a viděného divadla. Plody prvního druhu omezují se na poměrně hrubé a určité interpretace několika fyziognomií a masek, gest a zvyků, slov a manýr. Jsou normální a individuální *žánry*, v mělkém, umělém a citově karikатурním aranžmá. Bez vší hluboké a pronikavé analýzy. Jen s větší pohnutostí afekční tendence.

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

Coppéův žánr je zavřená a charakterní forma nazírání stejně duševního jako uměleckého. Vyšel stejně z tendenci realistních a demokratických jako parnasistických a umělecky problémových. Tento umělecký problém je plastická a reliéfní malba fyzického světa — zrovna jako při grandiózních freskách Leconta de Lisle, ať mají za předmět scény života antického a barbarského nebo velikolepé panorama exotických krajín. Jenom předmět této malby, tohoto nazírání určitého a vypuklého — je jiný. Nejsou to ani zašlé starověké kultury ani vzdálené světy, nýbrž bezprostřední a živá přítomnost. To je jejich marka realistní: syžetem těchto básní nejsou heroové, ale šosáci z předměstí — les humbles. Ale expresí a uměleckou snahou zůstaly poezie Coppéovy stále parnasistní. Neprolomily v ničem ani její krédo čistě formové a veršové. Tytéž alexandriny, tytéž cézury, tentýž pravidelný a střídavý sled rýmů. Ani žádná změna umělecké snahy. Dnes je již zásluhou pozitivní kritiky zjištěno a doufám u nás známo, že táž pozitivnost a techničnost, která charakterizuje některé formy francouzského naturalismu, je vlastní již poezii parnasistické, jež šla až k ryze odbornému studiu archeologie, teogonie, mytologie a teosofie, architektury, tektoniky, uměleckého průmyslu a řemesla. Jen terén, kde tato snaha se chytá a realizuje, jest u Coppéa jiný. Je to svět současný. Detaily a pozitivní znaky, kterých Parnasisté dobývali pracně z muzeí a odborné literatury, které intuicí pak docelili, ale

předem nutně spojili, zkombinovali, oživili, aranžovali — vyhledává Coppée ovšem bezprostředně, vlastními smysly, pozorováním. Ale jeden význačný rys nese tato jeho pozorovací činnost: je jaksi úzkostlivá, drobná, pečlivá a kombinační — všechno to vlastnosti, jež přenesl nutně ze svojí školy, zdědil její technikou verše a reliéfu. Je přirozené, že technické detaily minulých kultur mají v psychickém tvůrčím procesu pro umělce jiný význam než detaily přítomnosti. Detaily světa minulého jsou řídké, vzácné, nabývají se nesnadno a těžce. Odtud také větší vážnost, důležitost, význam, jaký jim přikládá autor. Jsou odlehlé, musejí se docelit a uspořádat. Nedají se přejít a pominout, poněvadž nejsou známy svojí cenou, nejsou umělci intimní a všední. Zvýšená a podrobná svědomitost v konstrukci této materiální a veridikční báze básně plyne z toho samo sebou. A tento dar, tuto formu pozorování, tento proces nazírání a tvoření přenesl a užil Coppée na svoje okolí, na Paříž z let sedmdesátých. Viděl ji nejen neobyčejně podrobně a přesně, ale také virtuózně, uměle, tendenčně, účelně a aranžovaně. Každý detail má u něho svůj účel, je zcela plánový, má svůj význam, svoji linii a svoji *pointu* v básni. Připojme ještě výklad *žánru* jako estetické formy, aby bylo viděti celý pojmový rozpor v něm. Proti poezii historické, vysoké epopeji cítí žánr dobře svoji neoprávněnost,<sup>86</sup> cítí, že moderní svět, svět realistní a přítomný je proti minulému a heroickému malý, slabý a všední. V tom jest jeho neuměleckost a falešnost. Nazírání historické, jeho umělecká formace v eposu byla dynamická a absolutní, žánr je citový a umělý. Je slabý a drobný, *chce* býti malý a miniaturní. Epos platil svoji dynamikou, realistní a faktickou tíhou a centrálností, žánr *citem*, který budí pro svoje osoby prosté, chudé,

---

<sup>86</sup> Neboť básník-žánrista vidí a uznává grandióznost minulosti, vychází pravidelně z vědomí nepopřené a nepopírané oprávněnosti názoru o umělecké a výlučně virtuální převaze minulosti a tedy i idealismu. Uznává mlčky idealismus za grand-art. Chce jen vedle něho, stranou nebo pod ním stvořiti umění malé a podřízené, citové a přístupné. Odvislost od velkého umění projevuje již zcela materiálně, způsobem vnějším a mechanickým: menšími plochami a prostorami svého umění, stísněností časovou nebo místní.

nemocné a chorobné. Je snadný, povrchní, hladký, dojatý, nebo pikantní, tendenční, účelný a subjektivní. Zanedbává a popírá, ničí přímo uměleckou pravdu, tj. *svět virtuální a dynamický*. Vidí moderní svět malý, v úzkém a citovém rámci, a zase z druhé strany v tomto těsném obzoru interpretuje jeho zjevy (zjevy konsekvantně nejmenší) s důležitostí a fiktivností hrubé a subjektivní teleologie. Jest umělecky nepravdivý, poněvadž zanedbává první podmínku umělecké pravdy, tj. *dynamismus a poměrovost*. Interpretace znaků neplyne *sama sebou* z evolutivní jich souvislosti, ze hry sil a forem životních, nýbrž jest izolovaná, vyjmutá a volná. Žánr bude vždycky v umění abstraktní a omezený, tendenční, virtuózní a mechanický. Bude forma poloviční a kontradikční. Objevuje se všude v přechodu z idealismu v realismus, přechodu, který jest — jak moderní kritika definitivně zjistila — *politický a kulturní*, revoluce ve světě objektivních a vnějších názorů života sociálního, nejméně však revoluce umělecká a estetická. Staré formy nesou a drží dlouho nový obsah.

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

Stejně je tomu v naturalismu, který z poezie epické našel evolutivním procesem celý svůj umělecký symbol v *románě*<sup>87</sup> — Flaubertově, Goncourtově, Zolově, Huysmansově. Tu převeden je v celé své

---

<sup>87</sup> Tento „boj o život“ mezi jednotlivými žánry a formami uměleckými byl sice jednotlivými kritiky již konstatován — ale pravý důvod a zákon tohoto zjevu nebyl buď vůbec vyšetřován, nebo hledán tam, kde není — v psychologii moderního čtenáře (Bourget, Tissot). Poslední chybnou interpretaci, zdá se mi, zavinil ten moment, že nebyl vystižen evolutivní ráz tohoto boje, který není absolutní, nýbrž proměnný a temporální.

dynamické, tj. symbolické pravdě. Převeden jest integrálně *celý* moderní svět jako absolutní a centrální, se *všemi* poměry a hodnotami, které konstituují jeho obraz jako figuru, stopu, formuli. Se vším vědomým, účelným, plánovým stejně jako temným, základným, prázdným a šerým. Jak dnes (ve smyslu teorie kritiky relativistní, která jest jediné filozofická a dnes ve své širší interpretaci všude vítězná) ukazuje Camille Mauclair, jest umělecký ideál Zoly ve své dynamické esenci právě ten: — *chtěl* ukázati, že svět současný a moderní je právě jako antický silný, krásný a charakterní. Formule hluboká, která v řádu kritiky politické poskytuje jistě neplodnější proniknutí jeho díla — všeho toho, co je v Zolovi heroické, epické a homérické a co bylo falešně interpretováno jeho výchovou a romantickým dědictvím. Toto absolutní a dynamické pojetí je syntetické a umělecké, centrální a typické: objímá svět v jeho esenci expanzivní, vedle vědomého a cílového klade neutrální, bezvědomé a lhostejné, poznává dobro a zlo jako nutné členy procesu evolutivního vědecky, tj. netendenčně a souřadně a tím právě grandiózně a harmonicky.

Právě opačné postavení má, jak ukázáno, žánr. Nedá se to ani tak dobře sledovat na žánru Coppéovu, kde bohatá a subtilní psychologická analýza tohoto autora silně překáží vývoji všeho schematického a formulového. Ukázalo se to intenzivně teprve při nekonečně slabších a špatně školovaných talentech našich mladších básníků, zvláště p. Ant. Klášterského a Em. z Čenkova. Zejména poezie prvního, který imitoval Coppéa stejně jednostranně jako horečně, je zcela umělá a aranžovaná, nepříjemně vypočítaná stejně jako nezdařeně kombinovaná, vulgárně sentimentální, drobná, falešná a dojatá. Svět není p. Klášterskému grandiózní hra živých sil, objektivní a nutné divadlo postupného rozvoje koordinovaných dedukcí daných několika principů — ale mrtvý herbář básnických syžetů, motivů a point. Je těžko najít pojetí méně umělecké. Není vůbec umělec: necítí ani v nejmenším to, co prozrazuje všechny talenty (a rozumí se ve zvýšeném stupni i genie): ten skoro nemravný a tvrdý kult manifestované síly. (Nemravný ve smyslu morálky konvenční a vul-

gární — ne evolucionistické, která vychází ze základní identity síly a dobra). Pan Klášterský — jako žánrista katexochén — vidí svět neo-byčejně prostě, iluzorně a více méně vtipně. Tak např. má pro p. Klášterského každý kámen na silnici nějaký hluboký a tajemný smysl. Smysl fiktivní, vyrozumovaný a umělý. Básník odkrývá, hledá a nalézá všude význam: aranžuje a skládá si ve světě samou miniaturní úlohu, samý blízký a směšně poddajný cíl, samou páku a kladku do svého snadného, bezvadně uhlazeného a vzorně pohodlného mechanismu. Čenichá všude v přírodě nejpovedenější účelnost — alespoň takovou, aby mu stačila na pointu.<sup>88</sup> Vidí a myslí v zděděných generalizovaných a zjednodušených schématech verbálních: řekne třeba slovo „dívka“ a vidí hned bytost čistou, skromnou, krásnou a mladou. Za tento koncept (daný a priori a ve slově) jeho analýza nejde. Nepřijde mu na mysl, že mohou býti také dívky ohyzdné a zkažené, drzé a frivolní. Jeho pojmy, celá jeho psychologie nejde za hrubý, falešný a abstraktní verbalismus: podává a cítí jen to, co leží ve slovech jako vypracovaný, hotový a vulgární koncept. Je to spisovatel nejméně personální a nejméně originální. Nemáte někdy ani tu satisfakci, abyste mohli konstatovati autora, z něhož okresluje. Poněvadž neimituje individuality, ale skutečná *lieux communs*, všechno to, co je již vyvrženo a opuštěno, co je dnes ve verbálních konceptech majetkem vulgární a průměrné sensibility. Odtud nasládlost a sentimentalismus, který přenesl ze svého žánru i do „intimní“ lyriky. Odtud její schematičnost a formálnost. Je bez sestředěné emoce, rozlitá a mělká v naladění, bez evokativnosti, bez sugesce, bez stylu. Jeho příroda je konvenční a akademická, jeho smysl sociální — smysl typu a prostředí — falešný, groteskní a banální, jak ukazují zejména jeho „Písň z práce“. Je to série umělých,

---

<sup>88</sup> Zcela oprávněný je proto odpor francouzských symbolistů k pointě. Je to přece svrchovaně absurdní a neumělecké napsat celou báseň — prázdnou, suchou, nudnou a mdlou — kvůli dvěma posledním řádkům, přirozeně vypjatým, odstíněným, afektovaným, příkrým a teatrálním. Všecko, co se ničí jako scribeovské na scéně, žije — v lyrice. Zcela správný jest jejich postulát, že každý verš má mít stejnou hodnotu, stejnou práci, stejný význam a smysl — ideál adekvátní a centrální.

kombinovaných a romaneskních scén, melodramatických kupletů nebo vulgárních variací na čítankové sentence (např. Píseň závěrečná — dělníkům nesmrtelným —). Jeho dělníci mají se k umělecké pravdě o kolik mil dál než třeba pastýři Doratovi. A to všecko bez nejmenší stopy jakékoliv ideje (nedá se k nim počítati několik banálních a kolik tisíciletí starých sentencí), baladicky prázdné a afektované. Ubohá modernost! Ubohý realismus! Ubohý socialismus! A docela ubohá česká kritika, která po románech Zolových, po některých pracích německých naturalistů, abych jmenoval nejbližší a nejznámější, — odvážíla se proklamovati p. Klášterského — za básníka socialistního! Musil přijíti básník, aby řekl pravdu o p. Klášterském. Pan Machar v Zimních sonetech (Sonetplagiat — o blbém Emanu —). Neřekl ji sice ještě celou a nahou, ale reprodukoval přece, co dnes cítí celá mladá generace, co dnes vidí v p. Klášterském ti mladí umělci, kteří jsou skutečně chyceni ideami modernosti v umění a životě. Příští generace bude s celou tou otázkou hotova trochu dříve. Její úsudek o modernosti p. Klášterského bude celý, myslím, v jediné větě: — laissez-moi rire!

Z žánrů p. Kaminského je nejortodoxnější *Figurka* hladového akademika. Ta je skoro hotová kopie čisté faktury Coppéovy. Je sem snesena do posledních drobných a charakteristických uzlů jeho štětcce. Ostatní čísla jsou daleko originálnější. Projevují více individuality psychologické a tedy také umělecké. Lámou všeobecné a průměrné výsledky, jež jsem právě v analýze žánru podal. Při nich je nutno speciálnějšího vyšetření. Jsou nutny restriktce, jakých žádá osobní a individuální psychologie p. Kaminského.

Pan Kaminský, poznáváte z nich nejprve a určitě, je v prostředcích i schopnostech *individualista*. To je základní linie jeho temperamentu. Vidí detaily výlučně skoro jen drobné a podrobné, materiální a reálné *nesouvisle a ojedinele*, tj. bez generalizování a bez typozace. Vidí jistým způsobem úryvkovým, zlomkovým a mozaikovým. Má zvláštní smysl pro lámané linie a ostré přechody, pro pohyby těl a vyčnívající jejich gesta. Smysl pro sukcesivnost a rytmus. (Jen mimochodem upozorňuji v těchto směrech na *Jeunesse-dorée*.) Postřehu-



je dobře všechno, co je jediné a osamocené, zvláštní a netypické, ale tím již také v některých případech kuriózní a excentrické. Tato schopnost zachraňuje ho v žánru od šablony a schématu. Jeho žánry jsou příliš pohyblivé a rozdrobené, příliš individuálně akcentované, pozorované a — hledané. Jsou to spíše charakteristické hlavy, nahozené portréty — než vlastní žánry. Tento individualismus byl a zůstává skutečně konstitutivní markou činnosti p. Kaminského. První jeho práce byly, jak známo, nejen čistě lyrické, ale i čistě citové. Jejich výlučný syžet byl absolutní cit, tedy něco nejsubjektivnějšího, nejindividuálnějšího, nejprchavějšího a nejprostšího — to, kde se zastavuje každá analýza, každá tendence objektivně fikce, každé epické tradování. Skutečné a jediné *l'ineffable*. A právě proto — že cit je nejreálnější *l'ineffable* — padnul p. Kaminský v prvních pracích (a padá i v přítomné knize) příliš často v banálnost, rétorismus a sentimentálnost. Proto, že chce toto *l'ineffable* podati jako historické a epické, jako *raisonované* (z *raison* — důvod. *Pozn. red.*) a účelné, tendenční a určené. Kdežto v realnosti jest jen analogické a symbolické a jen jako takové je schopno poetické konkretizace, jak ukazuje vedle mnohých a mnohých jiných nám dnes (po krásné studii p. Jaroslava Vrchlického)<sup>89</sup> snad známější a bližší — P. B. Shelley. Tento individualismus p. Kaminského — který již v lyrice byl pseudoobjektivní — našel samozřejmě velmi snadno cesty k pracím epickým a prozaickým, k žánru a povídce. Našel je tím spíše bez zvláštních obtíží, poněvadž alpská zeď mezi cítěním a pozorováním leží jen v abstraktních mapách estetických mozků, ale ne v realitě, kde obě teritoria jsou spojena a srovnána pohodlnými a jemnými škálami delikátních nuancí. Fakt je, že p. Kaminský i jako pozorovatel zůstal individualista, málo nakloněný generalizacím a se špatným pochopením a porozuměním pro typ.

Z tohoto obecného znaku individualismu jest již snadná dedukce některých konkrétních aplikací. Podám z nich zde dvě nebo tři. Individualismus je předem na samé bázi realismu. Realismu nejpřes-

---

<sup>89</sup> „Nedělní listy“ 28. srpna 1892.

něji a nejvlastněji *vědeckého* — v striktním smyslu slova, jak ukázali ve svých pracích Taine a Ribot. Tak totiž: vystihuje přirozeně nejlépe pravdu, tj. poznání relativistní a partikulární, tím že odporuje a že vyhýbá se každé generalizaci, která je nutně exkluzivní, nivelující a jednostranná — tedy jistě nejprve každé tendenci *optimismu* a *pesimismu*. Z toho, zdá se mi, plyne úplná nesprávnost distinkce pesimisty, kterým etiketovala a etiketuje ještě dnes většina naší kritiky p. Kaminského. Pesimista je systematik a — nejtvrdošijnější systematik. V tom je právě jeho kritérium. Pesimismus je tendence modifikující a degenerující. Pesimismus je virtuálnost. Pan Kaminský jest jen melancholik. Jen sentimentalista. (Pro tento rezultat jest ostatně i řada jiných důvodů, pro jejichž skicu není zde místa.)

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

Ráz poezie p. Kaminského bude tedy v definitivní analýze partikularistní, drobný, citový, agilní a percepční. Nebude mohutně emoční, deduktivní, dynamický a centrální. Bude to práce převahou pohyblivá, snadná a fragmentární. Práce, která by ostatně právě touto roztržštěnou a jako přelévanou a širokou pohyblivostí mohla

objeviti duši svého autora v prizmatu bohatých a subtilních nuancí, kdyby tato duše ve svém obsahu měla adekvátní a komplementárně shodné hodnoty *materiální*: kdyby byla senzitivní<sup>90</sup> bohatá, podrobná, stále probuzená, nová a ohebná. Slovem: kdyby měla analytickou a originální grácii Heina nebo Goncourtů, abych jmenoval ideální typy tohoto uměleckého modu. Ale to právě schází v našem případě. Proto zůstávají také tyto práce suché, chudé, průhledné, přístupné a žurnalistní.

---

<sup>90</sup> Tento analytický a psychologický zájem mají zejména některé delikátní položánry p. Ant. Sovy, které ostatně tvoří menší a nepatrnější část jeho personálního a uměleckého díla.

## Alfred Tennyson

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

Mají však, zdá se mi, církve těchto básníků, strannější a nepatrnější – jednu velikou přednost před širou katedrálou Tennysonovou: pevnost, vášnivost, nadšení – jistou hlubší, nebo každým způsobem prudší víru. Ne že by Tennyson nebyl milován. To tím nechci říci. Ale každým způsobem je více *chutnán* a *oblíben* než milován. Je to zcela přirozené, že tato sympatie populární a objemná ztrácí na vroucnosti a vášni, co nabývá na šířce. Kdežto básníci, jejichž jména napsal jsem několik řádků výše, jsou svým čtenářům více než pouhými umělci, než pouhými básníky, více i než geniálními diletanty nebo vysokými polyhistory – intimními vládci a králi, hotovými knížaty nitra a svědomí: – zůstává Tennyson pořád jen básníkem obdivovaným, čteným a chutnaným, umělcem, kterého oceňuje čtenář snad více než všechny jiné, ale který přece nevidí v něm klíč k vlastnímu, nejspodnějšímu svému nitru, k poslední bráně svého duševního problému. Kult Tennysonův – jakkoli skutečný a pevně a vniterně v anglickém národě chycený – je v podstatě přece jen kult umělce a básníka, kult, řekl bych, *lekturní* a *literární*, – není to však ten kult přímo náboženský a neomezeně oddaný, kult duše

a svědomí, kult přímo adorativní, jehož předmětem jsou u svých vyvolených (je pravda, že dost nečetných) Shelley nebo Browning.

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

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

Obec široká! Jsou v ní estéti získaní jeho hladkou a melodickou pitoreskností, grácií syžetů křehkých a vzácných, čistě uměleckých nebo intimních. Jsou v ní pozitivisté a realisté chycení malbami scén rodinných a pevnými liniemi anglosaských charakterů, obětujících se v hrdém a vysokém stoicismu jako známý i našemu čtenářstvu Enoch Arden, typ průměrné anglické psychologie a etiky národní. Jsou v ní psychologové a moralisté, kteří čtou a citují pozorování,

meditace, sentence cyklu „In Memoriam“, kteří jimi prokládají své traktáty a brožury, své vědecké práce<sup>91</sup> i politické pamflety. Jsou v ní mystikové mravní i sociální. Jsou v ní prostí patrioti i složití a diletanční kosmopoliti. „A všichni budou nasyceni“. Každý je připoután určitými pracemi, určitými stranami tohoto kouzelně hladkého a čistého, ale také kouzelně mnohohranného krystalu, kterým láme se plamen Tennysonových emocí. Ale pochybuji, že najdou se lidé, kteří by dílo toto chutnali *stejně a srovnale* ve všech jeho stranách a hlatích, úhlech a barvách. A kdyby i byli, nebudou to *charaktery typy*, z nichž se dá usuzovati na národní konstituci, nýbrž historičtí a širocí, silně amorfni a labužnicktí diletanti.

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

*Syžety* Tennysonovy ze značné části nejsou čerpány z jeho „prostředí“ — z prostředí vrstevnického a národního. „Královské idylly“ jsou poetickou restaurací doby *feudální* svým smyslem sociálním, *keltické* svým smyslem národním, *mystické* svým smyslem psychologickým, *alegorické symbolické* svým smyslem uměleckým. Féerie delikátní, ne sice bez vysokého smyslu vnitřního a mravního, ale bez etiky spekulativní a analyzující, za jakou se pokládá obecně mravní smysl germánský, nebo praktické a činné, jak se taxuje smysl anglický — nýbrž meditativní a extatické, jakou je mystika románsky-keltická a středověká v jedné periodě svojí evoluce. A tato féerie je položena a zpracována hlavně postráncem pitoreskní a malebné, objektivní a legendární! Myslím, že dá se dosti těžko mysliti syžet a poetický i praktický smysl z něho vytěžený, který by byl kontra-

---

<sup>91</sup> Fakt, kterého si zajisté všimnul každý, kdo měl příležitost projíti třeba zběžně několik učebnic anglické psychologie. Tím nemíním ovšem v ničem bagatelizovati vysokou meditativní krásu tohoto cyklu, tak těžkého a sladkého zároveň jako některé dialogy Platonovy.

diktnější tomu, co obvyčejně bere se za pevný model moderního anglického charakteru. Ale analyzujme dál. V díle Tennysonově najdete sérii prostých scén romaneskních a měkkých, balad a motivů mytologických vedle orientálních a čistých romancí nebo legend. Ty, které postrádají všeho smyslu vnitřního a moralistního, kultu psychického, který se pokládá všeobecně za moderní estetický typ anglický — ale za to obrací zájem k měkkému a formově sensitivnímu nebo prostě ke kurióznímu a exotickému. — Pozorujte vedle toho, že Tennyson snad nejméně vyhovuje i tomu běžnému schématu anglické estetické tradice a poetické faktury, která záleží v prudké abruptnosti, v jisté tvrdosti a vtíravé, skoro vášnivě neurvalé a divoce svěží nepravidelnosti a „formální nedokonalosti“, jak by se vyjádřil abstraktní estetik francouzského klasicismu. Anglická poezie v dílech, která se považují za národní a i formově vyslovující názory a postřehy rasy, je těžká, málo světlá, málo členěná a průhledná. U Tennysona je tomu jinak. Jeho forma je dokonalá a harmonická, pravidelná a klidně skandovaná. Je slovem nejen rytmické, ale i melodická a to *senzitivně* a *formově* melodická. Má jisté vlastnosti, které se pokládají za konstitutivní a charakterní pro poezie a literatury latinské a románské. (Je pravda ovšem, že pro tuto srovnalou pravidelnost a melodickou typičnost ztrácí často na *emoci*, kterou stojí hluboko pod P. B. Shelleyem. Z vrstevníků jediný *Swinnburne* předčil jeho způsob šířkou a plností svojí fráze.)

To všecko jsou, jak ukázáno, znaky, které stojí přímo proti ustálenému typu anglicky národnímu. Je pravda, že vedle této části jeho díla, odchylné od obecného národního schématu, existuje druhá půle, jejíž analýza ukazuje shodnost s pojetími anglickému duchu vlastními. Jsou to kromě básní a scén života rodinného, kromě dramat intimních tóny psychologické a moralistní, meditace metafyzické i náboženské, apostrofy dějinné a vlastenecké. V básni „Princezně“ řeší pod alegorickou fabulí a férickou dekorací otázku emancipace žen. Obě „Locksley Hall“ jsou jistým druhem revue, jistým přehledem a odhadem současné národní kultury, vědy, náboženství, běžných idejí a hotových faktů. V obou vysloveny s vyššího a poetického



stanoviska politické bilance vrstevnického a národního kapitálu duševního. První znázorňuje světovou vizi v pojetí romantickém, idealistním a metafyzickým, s celou vysokou nadějí v budoucnost vědy a lidstva, tak jak ji cítil a představoval spiritualismus filozofický i politický v letech třicátých a čtyřicátých. Druhá celý neklid a smutek, zklamání těchto nadějí kladených v budoucnost, jaké cítí v dnešních dnech staří spiritualisté a filantropové: bázeň před sociálním, vědeckým, uměleckým, politickým „pozitivismem“ — před suchou a studenou, nahou a matematicky určitou, střízlivou, nepoetickou a iluzí prostou skutečností realitou. „In Memoriam“ je do jisté míry manuál metafyzický a etický. Bylo by citovati jiné ještě kusy — dobrá snad půle jeho díla, která je chycena, zdá se nám, v samé krvi anglického obecnstva. Ale vedle této části ukazuje dílo jeho i tvář dříve skicovanou — málo přístupnou, málo tradiční, za to více diletantní, kuriózní, kosmopolitní nebo prostě alegorickou a mýtickou. A přece i tato část našla v Anglii své čtenáře, své obdivovatele, a (pokud můžeme dnes usuzovati) alespoň stejně četné a oddané jako tóny domácí a známé. Odkud tento fakt? Nedá se vyložit než národní psychologií, *rozděleností* a *odlišeností* národní Psýchy. Hnutí prerafaelitní a estetické, jehož je Tennyson v některých směrech a některých básních předchůdcem, najde svoje obecnstvo také, ač je původem mystické a latinské. Jedna z nejangličtějších duší, básnířka Elisabeth Barrett-Browningová, básnířka v charakterističtější části svého díla podstatně socialistní odsoudí „Královské idyly“ jako práci prostě kuriózní a neužitečnou, bez smyslu pro potřeby přítomné a národní, — a obecnstvo, anglické obecnstvo je aplauduje a více: čte, chutná, rozumí jim a oceňuje je. To je fakt svrchovaně zajímavý. Ukazuje, že není jednoty a stejnorodosti v mase národního citu a národní chuti, národního pojímání a pochopení. Je nutno z toho usuzovati na rozdělenost a měnnost, evolutivnost chuti a smyslů, vkusů a zájmů jisté sociální masy. Jest ovšem pravda, že odhad „Královských idyl“ jako prosté dekorace a poetických nebo operních scén, jaký podala Barrett-Browningová, není správný, poněvadž nechápe alegorický jejich základ, jejich mysticismus a čistotu mrav-

ní; — ale zůstává přesto charakteristický jako doklad prchavosti a subtilnosti té mlhavé a nedostupné abstrakce, které se říká „národnost“ a kterou se u nás rádo točí v nevědomé a nesmyslné nechápavosti jako železným kopím.

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

Tato široká a na první pohled jako rozdělená mnohostrannost poezie Tennysonovy nezbavuje nás nijak úkolu pátrati po *základním a souvislém* duševním dně, z něhož tyto různé tóny se zdvihají, odstihují a nuancují. Naopak, moderní psychologie, která nezná žádných rozdělených mezer a polí v duševním životě, žádných příhrad a různých „schopností“, — přímo a kategoricky klade estetické analýze tento cíl. Hlubší rozbory jeho psychologie, odvozené z knih a poetických činů, jako dokonalejší poznání Tennysonova života soukromého — jeho psychologie biografní — ukazují zřejmě, že duševní ráz jeho ve vlastní své esenci nese patrnou známku organismu měkkého a povolného, rozkošnického a snadně zvlněného, málo intenzivního, bez lásky názorů a směrů *určitých, příkrých, pevných zavřených*, bez přímého a prudkého oddání se spekulaci určité, exaktní a reálné. Jeho zájem rozumový byl mírněn a ničen jeho sladkou a něžnou senzitivitou, zakalen harmonickou *melancholií*, která proniká celou jeho prací, citem, percepcí, rozumováním a v které se

resumuje dobře charakter i jeho uměleckých emocí. Tennyson skutečně, jak nám ukazují data jeho přátel i vyznání jeho veršů, nenávidí určitý a příkrý světový názor realismu vědeckého, — on zůstává stále metafyzik a spiritualista. Realismus a naturalismus v umění jsou mu nesnesitelné. I v těch kusech, které se dají taxovati jako anglické a vrstevnické, kde ideál sociální a psychický je čerpán ze současné společnosti a národního prostředí (v „Enoch Ardenovi“ a „Doře“ např.), jsou to vždycky duševní i mravní situace *vybrané, zlepšené, idealizované, zavírající ideje* a ne pocity a instinkty, které nám zpodobuje. Jeho činnost ideační a spekulativní není ani prudká a nová, ani určitá, pevně vyslovená a precizní nebo typická. Jako básník reflektivní je tradiční a konvenční. Ve spekulaci metafyzické je to jediný originálnější koncept pantheismu,<sup>92</sup> který přejímá s bázní a úzkostlivostí a s nejasným kompromisem personálního božství, v němž věří a jemuž podrobuje přírodu i vesmír – koncept ostatně totožný skoro s metafyzickým názorem jeho předchůdce v laureátu Williama Wordsworthe.

Tato všechna fakta osvětlují a vykládají nyní určitě měkkou a povolnou, vším zaujatou, spirituální a málo určitou a pevnou poezii Tennysonovu. Byl sám člověk měkký a senzitivní, zaujatý kouzlem emocí graciézních a harmonických, nepřítel určitých a nahých, tvrdých a jednotných názorů vědeckých i citových. Ostatně nedá se popíráti, že právě toto pojetí funkce poetické není vlastní anglickému světu čtenářskému. Je známo, že pozitivní určitost a brutální, až skoro mechanický typismus některých formací realismu evropského nedošel a nedojde nikdy přijetí a souhlasu na anglickém ostrově. Z filozofů má zejména naturalismu a realismu přímo odporující názor estetický jeden z největších anglických psychologů *Bain*, který je jistě inkarnací typického vědeckého skotského národního ducha. Názor, který je běžný a nepopíraný v nejširší mase anglické a který byl i cítěn a více i realizován Tennysonem v celé jeho umělecké kariéře. Názor, který vykládá v definitivní linii jeho poetický

---

<sup>92</sup> Srovnej třeba známou báseň *Higher Pantheism*.

i lidský, umělecký i sociální charakter. Názor, který určuje umění, jak praví Bain ve svém díle *The Emotions and the Will*, jediný cíl: působili člověku rozkoš, „rozmnožiti sumu jeho štěstí“. První účel je tedy dle toho, aby umění uspokojilo *vkus*. Kritériem umělce je cit, jeho cílem *delikátní rozkoš*. Nelze přijati, praví Bain, mínění těch, kteří chtějí v přírodě viděti kritérium umění a v pravdě — v realitě — jeho cíl. Vzpomeňte kromě toho, že Bain jest ochotný uznati na místě krásy jediné, abstraktního a jednotného jejího typu, několik krás různých a odlišných — a vysvětlíte tím snadno Tennysonovu poezii, která skutečně je rozdělena v mnoho žánrů skoro protilehlých a dle vulgárního názoru nesrovnatelných. Při bližší analýze však najde se snadno jejich společná marka: harmonie (taktéž ve shodě s estetickými teoriemi Bainovými) — a společný druh, společná třída a škála emocí: grácie a něha, měkkost a melancholie, které klade Bain v citovaném díle (II. kap.) do čtvrté, tuším, třídy, do níž v zevrubnější deskripci zavírá všechny afekce dojmů shovívavých, vděčnosti, loajálnosti, liberálnosti, lásky, milosrdenství, zbožnění a úcty. To je také určitější a přesnější omezení toho psychologického území, kde byl Alfred Tennyson jediným knížetem bez soupeře.

Nakonec chci se dotknouti otázky, o kterou se dosti horlivě přela Anglie i pevnina, pokud se zajímá o anglickou poezii. Míním klasifikační otázku génia Tennysonova. Jak známo jsou tři běžná mínění v tomto směru: jedni kladou Tennysona za typ čistě *romantický*, jiní za klasika, třetí konečně jsou nakloněni s Tainem uznávati v něm ducha *diletantního* a širokého. Nepřikládám sice těmto tezím zvláštní váhu, poněvadž jsou dosti vágní, bez pozitivní a technické analýzy jeho díla. Ale zajímám se zde o ně proto, že dovedou podepřítí neb objasniti zvláštní a podrobnější analýzu v předešlých odstavcích podniknutou.

Obracím se nejprve k mínění a definitivní pointě Tainově. Je jisto, že jedna část díla Tennysonova, mnohost a bohatost žánrů a typů, necelost sociální znamenitě podporují tuto hypotézu. Ale musí se přiznati zase v díle jeho jistým stranám pevnější a jednotnější linie

(předem silný smysl spirituální a mravní i v čistých básních historických, legendárních neb archeologických jako jsou předem Královské idyly), jistá vnitřní a hotová plánovitost, spirituální centralita, která vyvrací marku diletantismu, pokud se jim nemá rozuměti snadná, rozlitá a komprehensivní dispozice duševní, nýbrž znak nebo spíše vada charakteru — slovem pojem etický, Ve smyslu ryze technickém, čistě psychologickém je etiketa tato průměrně správná — kryje dosti určitě Tennysonův základ a dno psychické. Pojímá-li se však a vykládá-li se (jako se skutečně stalo) na jeho konstituci mravní, je nereálná a bezdůvodná.

Ze stejného, tj. psychologického pojmání vycházejí ti, kdo zahrnují dílo Tennysonova predikátem „romantického“. Zdůvodňuje to předem jeho bohatý a se slabou určitostí tekoucí *cit*, pohyblivý a zvlněný, měkký a graciézní, ztopený ve snu ať intimním, humanitárním, filozofickém, vědeckém nebo sociálním — ten cit, který — jak známo — dá se dobře pokládati za význačný a základní prvek v duševní konstrukci romantismu. Ale ani toto pojetí není přesné a všestranné, neodpovídá všem stranám, cílům, reliéfům, stínům jeho díla. Je tu předem sestředěná meditativnost, aspirace mravní a metafyzické, vize psychologické — které prolamují toto schéma ryze citové. (Poněvadž cit, jak známo, je jedním z „nejsmyslnějších“ prvků duševního světa. Poněvadž romantismus důsledně lze pokládati z hlediště psychologického za kult těla a hmotného světa vůbec, jak učinil již, třeba ne dost analyticky dosud, Lazarus v jedné studii svého Duševního života.) Jsou tu nadto snahy čistého idealismu, tj. výběru vedeného pevnými principy — osvobozeného a odloučeného skoro naprosto od hmotného, dojmového, neuvědomělého a pudového — pokusy založiti umělecký názor na jistých *pravdách*, třeba apriorních a absolutních. Tyto poslední termíny tvoří však právě základní linie *klasicismu*. To jest toho směru, který činností předem rozumovou vystihuje bytosti jediné — charaktery — bytosti zlepšené, vybrané z masy, která se zanedbává a potlačuje jako fenomén reálný ve prospěch fenoménu absolutního. Toho směru, který má o světě a lidstvu názor podstatně optimistní, klidný, jasný, harmonický, názor aristokratický, indivi-

dualistní a selektivní. Není třeba dokazovati, jak toto pojetí — pojetí idealistní a klasické — je vlastní Tennysonovi a jak úsilně jest v jeho poezii realizováno.

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

## Karel Červinka: Zápisník

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

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

Oba první cykly jsou — jak již napsáno — fixací autorových percepčí, citů, asociací, idejí po dobu nemoci a rekonvalescence. Jsou většinou jeho deník psychologický nebo prostě psychický. Škoda jen, že ne pracovaný s cílem větší a samoúčelnější preciznosti a pozitivnosti, určitější determinace v převodu dojmů duševních. S jistou bázní před prudkou a nahou analýzou nebo celou a sestředěnou percepcí těchto tmavých, mimořádných, nových a intenzivních stavů. Bez integrálního převodu té celé emoční síly, té hotové volte-face, která leží vždy in *articulo moris* (v okamžiku smrti. *Pozn. red.*) a která z něho právě činí skutečné terres vierges (Panenská, neposkrvněná půda. *Pozn. red.*) — plodné, svěží, vždy nové a nikdy opakované — v moderním umění. Je jasno proč. Neboť ni-

kdy není život tak plný, celý, intenzivní, svůj jako v dobách, kdy padá na něj stín Smrti. Vlastní jádro je píchnuť a odhaluje se. Fyziologické i psychické a mravní drama – ten zápas všech sil a slepé napětí – je tu nejotevřenější a nejrozvinutější. Duch nabývá tvrdší a širší moci nad tělem – které vadne v dlouhých a opakovaných bolestech. Procesy, které jsou chyceny a opřeny o holou esenci lidské bytosti – nejegotistnější, nejtajnější, nejhlouběji jindy ukryté – jít se a kvasí. Člověk je tu zasažen do vlastního jádra – reálného a transcendentního zároveň. Bázeň a hrůza, to všecko – co se hýbe a vlní ze samého dna – černé, nespořádané, málo známé, poněvadž špatně postřehované, uvědomované, rovnané, kritizované – vyplňují duši člověka. A to jsou, jak známo, nejmohutnější a nejčistší estetické emoce. Celý ten podvědomý – jindy němý a teď živý kraj duše je látka takového umění. Jeho intenzivnost dovede demonstrovat několik příkladů připomenutých zde zcela au hasard de la plume (Náhodným perem. Pozn. red.): Pascal v některých kusech svých „Pensées“ jako Dostojevský v některých kapitolách „Uražených a ponížených“. A předem Poe ve svých básních i povídkách a po něm Baudelaire a v nejbohatších vizích jako nejostřejších, nejbodavějších, studených a rozlých percepcích Verlaine.

Drama takové je, jak zjevno, dvojí: bolesti fyzické posilňují, pronikají, zdvojují se bolestmi duševními a naopak. Čistě tragické nebo zpusťšené a poděšené akcenty mají tu škálu nejširší a nejjemnější, tj. nejpodrobnější, nejživější, nejsubtilnější odstíněnou. Poezie Verlainova i v té příčině je snad nejpodrobnější psychologický žurnál: od polohalucinací k vizím, od strachu k soucitu, od lítosti a výčitek k analýzám a percepcím – to jsou skla – malá, větší, pestrá a černá, kterými se láme velice přesně a exaktně chytaná, rozkládaná, převáděná, studovaná duše. V tomto poli kryje také lyrická poezie jediný svůj úkol a smysl v moderní organizaci umělecké práce: úkol vystihovati *vnitřní drama* duševní, věčnou a vznícenou fluktuaci myšlenky a citu – pod světlem, vzduchem, teplem, tlakem a stykem okolí hýbanou, buzenou, reagující – nebo zase její apatickou a lhostejnou krev, sílu a vlohú senzitivnosti a v peripetiích evolující receptivnosti.



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

Pan Karel Červinka stojí také skutečně v nejlepších pracích pod šťastným vlivem veršové dikce a faktury Sovovy. Tak např. hned první číslo „*Do nemocnice*“ (kde líčí se daleká jízda nemocného rychlíkem v zimě do operačního sálu) dává v jedné sloce velice pregnantní

a vtíravou demonstraci toho, co jsem právě skicoval v abstraktních větách všeobecné analýzy. Myslím tuto strofu:

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

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

Stejně patrné je toto hotové a nervové procédé (postup. Pozn. red.) v básni *Vozy venkovanů*, v její poslední sloce, kde nemocný básník obrazí si a rovná, představuje a symbolizuje osud venkovanů způsobem direktním, ztajeným a přímým:

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

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

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

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

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

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

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

Jak patrně z citovaných ukázek má tento způsob přednost a zásluhu, že znova oživuje, vyvolává a dává z nitra a subjektivně, tj. *geneticky* procitňovati, tedy reálně reprodukovati psychické procesy. A to

tím, že nepodává takový proces v jeho momentech logického celku, v jeho entitě minulé, historické a tak skoro abstraktní a noetické, nýbrž že působí čtenáři jen jeho *motivy* a nářky, příčiny a podmínky jejích mozaiku rozhozenou a diskonexní – z nichž musí čtenář teprve kombinovat, dedukovat, srovnat, procítiti sám v jeho genezi celý proces. Že musí jej po každé a nutně znova ideálně, tj. mentálně prožít. A to tím, že umění to podává jen nářky, jak jsem pravil, neurčité otřesy – a tím že právě dociluje nejvyšší iluzi reality – dává nejlépe poznati psychický fenomén v jeho evolutivním, tj. *časovém* rozvoji. To je veliká a skutečná cena umění *impresionického* či, jak u nás se překládá, *náladového*. Ukazují zde na ni při té příležitosti, že dva tři nejlepší passy v knize p. Červinkově k němu náleží. Připomínám jen, že v próze má u nás celého mistra ve V. Mrštíkovi (srovnejte třeba jen novou jeho práci „Perla jižní Moravy“ v nedávné příloze nedělních Národ. listů). Pan Šlejhar mísi ji s meditací a vizí ve svém prudkém a sugestivním „Kuřeti melancholikovi“. Na několika místech svých „Povídek“ inklinuje k ní také p. Merhaut. V poezii zná ji v některých nejlepších číslech p. Sova a slabší, paralyzovanou meditativností také p. F. X. Svoboda.

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

mezi nejlepšími čísly naší poezie. Sensitivnější a flektilnější je i v krajině *Ant. Sova*. Vedle obou právě jmenovaných jsou tak vychvalované krajiny *Škampony* mdlé a konvenční. O krajině p. *Klásterského* mlčím rád a úplně, poněvadž co chci říci, uznávají dnes již dost obecně i jeho partyzáni: jeho krajina je prázdná, bez krve, bez emoce, bez umění.

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

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

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

(Klid pasek, str. 52.)

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

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

(Podzimní skizza, str. 53.)

Glosy jsou tu zbytečné. Každý postřehuje klidné a solidní, třeba ne prudké, vysoké, ostré a reliéfní přednosti těchto veršů.

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

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

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

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

## Kritika v revui

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

2. Určuji tu tedy jako cíl revue objektivnost a metodičnost. Tím nutno rozuměti předem každou nevázanost, volnost, a nespoutanost k jistým a výlučným třídám předmětů. Jak patrně, nemůže na nich lpěti jako jejich atribut — tato činnost široká a nestranná. Musí být naopak hotová, schopná, otevřená ke každému a ke všem. Revue je

funkcí politiky, opakují. Jejím svědomím, tj. jejím poznáním. Tímto momentem je vyplněna její podstata. Nemůže ležeti za touto mezí. Nemůže být položena v nějaké *direktivě* nebo tendenci, v označení směru a rozhodnutí vůle, kterou by chtěla ukládat, hlásat a budit. Podobná snaha znamenala by hotové scestí a neznalost psychologie jak individuální, tak historické. Úloha kazatelská, řečnická, sektní, reformační a agitační je nejzbytečnější a nejprázdnější v každém kruhu moralistním, ať intimním, ať kolektivním. Všecko, co dnes známe o člověku a společnosti, ukazuje, že člověka nemůže určovati nic uloženého a daného — naopak „celé naše chování je mlčky vypracovaná resultanta samého našeho života — je nám vyznačena, aniž to víme, proti našim přesvědčením a vyznáním víry — vším tím, čím jsme neodvratně obklopeni.“<sup>93</sup> Rozvoj civilizace není rozvojem historických etik, předpisů a imperativů, ale imanentních vlastností věcí a člověka. V nich jenom leží skutečné příkazy, poněvadž jsou nutné, nikým neformované, poněvadž jsou vypracované a latentně položené smysly a tělem člověka. Nelze hledat tedy cíle této činnosti, kde nedají se nalézt. Smysl a tendence leží ve věcech samých, nikdy mimo ně. Kdo nejlépe, tj. nejnestranněji a nejúplněji dává poznati věci, dává tím mlčky a objektivně jedině rozumné a možné „rady“. Běží tedy ještě jednou o krásný, plný, celý obraz života a činnosti psychicky umělecké — v našem případě. Obraz ten tedy bude netendenční, bez pokusů opravných nebo snah stranicových.

3. Přesto však soudím, že obraz ten bude politický. Neboť ani politice nedají se klásti cíle jiné než metodické, tj. historické a socialistní. Zdá se mi absurdní a nepsychologické, zároveň chtíti poznati fakta a zároveň chtíti jimi hýbati a je měniti. Neboť poznání působí právě opačně. Působí, že fakta přijímáme, že se s nimi smiřujeme, že je trpíme a nakonec důsledně i milujeme. A to tím snáze, čím poznání je dokonalejší. Vzpomeňte všeho, co moderní<sup>94</sup> věda zjistila

---

<sup>93</sup> Émile Hennequin, *Écrivains français*, 41.

<sup>94</sup> Mám na mysli předem práce Ribotovy a Tainovy.



o mechanismu vůle, o vlivu, jaký city mají na akt a čin, a naopak jak činnost, charakter, vůle jsou neodvislé od poznání a vědění, ano, jak právě nadvýživou intelektu jsou pravidelně hubeny a ničeny. Z druhé strany je zase zcela bludné zavřítí očí před fakty, postavit se mimo ně, neznati jich slovem a – chtít nějakou absolutní vůli, abstraktně a subjektivně je určovati a utvářeti. Pak stává se politika prázdnou a lichou diskuzí o citech a přáních, byzantinskou hádkou o přednosti různých citů a vůlí, ctností a činnostech jako kupř. opatrnosti a podnikavosti atd. Každým způsobem scholastickým a neplodným sportem. To je jasné: politika nemůže již po svém pojmu býti nic absolutního a předmětového. Politika může míti smysl a význam jen v tom: je poznáním stavů, útvarů, charakterů po stránce kolektivní, tj. poměrové a sociální. Její vlastní esence je jen *pohyb*, součinitel vzájemného styku a působení těchto momentů na sebe – momentů, jež nutno dříve podrobně a přesně znáti ve stádiu jich klidu, rozložené a rozpitvané v jich posledních perech a vzpruhách. Politika bude tedy v tomto směru jen jistým způsobem, vyšším a plodnějším druhem statistiky – ovšem také širší, která by nebyla omezena na poznání aritmetické, ale i kvótové, hodnotové a poměrové, slovem dynamické a integrální, totiž celého skladu a celé dýchající a myslící zásoby národního těla a národního ducha.

4. A to právě je také *poslední* cíl kritiky, která bude tedy jedním z prostředků k jeho realizaci. (Cítí a poznává se již blízká a intimní příbuznost těchto tří slov, tak často opakovaných ústy moderního člověka: politika, kritika, revue. Příbuznost, kterou dává způsobem sugestivním a intuitivním, v pronikavém obraze, zdá se mi, cítiti metafyzická a poetická věta *Renanova*: – svět obrácený *k poznání* sama sebe – budoucí, lepší a moderní.) Kritiky, která v šťastném svém rozvoji v druhé polovici tohoto století přestala býti konečně činností soudcovskou, podrážděnou, subjektivní, stranickou, citovou a stala se úkolem psychologa a sociologa, úkolem historickým,

objektivním a pochopujícím i vykládajícím.<sup>95</sup> Kritiky, která dnes na svých adeptech žádá jako prvou a základní podmínku nejširší přístupnost, nejvšestrannější otevřenost — *une curiosité universelle*, všeobecnou zvědavost — v doslovném textu Tainově.

5. Kritika tato postupuje od studovaného díla k autorovi a od autora ke společnosti. První polovice tohoto úkolu, jak patrně, spadá tedy v obor empirické estetiky, technických věd pomocných (kupř. poetiky) a psychologie. Druhá v pole historie, etiky, lépe věd moralistních a sociologie — nebo přesněji etnopsychologie, psychologie ras, národů a lidových forem, slovem do pole *politiky* ve smyslu právě skicovaném. Kniha není hotová a celá, když bylo dopsáno nebo dotištěno poslední slovo nebo písmeno. A stejně a analogicky je tomu s obrazem, sochou, symfonií, operou, tragédií. Posud byla spojena s duší svého autora, který přelil a zavřel do ní svoje představy, ideje, obrazy, postřehy, i sdružené a vedlejší představy, pomysly i vidiny, krev i city, schopnosti i vůle — všecko nabyté i originální, organické i adaptované. Nyní je teprve odpoutána ve chvíli, kdy její výtisky se čtou, kdy se nazírá nebo slyší. Nabývá tím samostatného bytí. Žije od té doby život existence nové — život vlastní a samostatný. Přijímá, vykládá, opakuje, zpracuje, metamorfozuje se ve stech a tisících cizích mozků. Určuje a působí — ať v jakékoli míře, v jakémkoli směru — cizí city, vůle, obraznosti, intelektu. Stává se prvkem a částí složitěho života společenského, který se slučuje v procesy duševní i vitální. — Je kupř. pro jistou třídu lidí svrchovaně charakteristické, že do nich má otevřený a snadný, ne-li dokonce horlivý přístup ten a ten spisovatel — fakt zajisté stejně důležitý k poznání jich duševních náklonností, oblib, idejí a schopností jako způsob jejich zaměstnání, činů, politických smýšlení, víry, tendencí sociálních atd. Fakt takový pomáhá znamenitě určovati tuto třídu lidí, vysvětlovati ji v jejích názorech, v její duševní konstituci. Jak charakteristický a plodný na důsledky bude kupř. vyšetřený fakt zvláštní

---

<sup>95</sup> Kratší skicu liberálního a otevřeného pojmání a interpretování kritického úkolu podal jsem v jednom odstavci Literárních kapitol II. v letošních Literárních listech.

a entuziastní obliby k umělecky bezvýznamnému a prostřednímu historickému románu a vůbec historické a snadně vlastenecké beletristice v minulých dvaceti nebo třiceti letech a většinou ještě dnes — v kruzích české buržoazie a z části i řemeslnictva a dokonce dělnictva — entuziasmus, kterému podlehly i mozky relativně kritické a analytické! A dnes zase rostoucí zájem pro román ruský, altruistní a evolutivní (Tolstého *Vojna a mír*) nebo mystický, emotivní a reformační (Dostojevského *Zločin a trest* a díla chronologicky postupná) — v kruzích meditativnějšího a instruovanějšího studentstva, u několika našich nejlepších mužů akademických a katedrových, dvou, tří žurnalistů, značnější části mladší generace básnické a nepatrného dosud zlomku buržoazie a ještě snad menšího procenta dělnictva.

6. Není zde místa k obšírné a důkladnější analýze metody této sociologické kritiky, která bude — jak z předchozích úvah zřejmo — vlastním polem kritiky revuální. Sociologická kritika našla v poslední době dvě pojetí (v jistém vztahu) různá, kterých nutno se zde — alespoň v hrubém náběhu, primitivním plánu — dotknouti. Jsou to pojetí Tainovo (obsažené hlavně v úvodě k *Dějinám anglické literatury*, ve většině esejí jeho *Filozofie umění*, pak porůznu a v druhé menší preciznosti v esejích o La Fontainovi a Titu Liviovi), a Hennequinovo (ve *Vědecké kritice*, v „analýze sociologické“). Je nutno skicovati alespoň základní a pojmové rozdíly. Podle Taina zakládá se obliba a zájem na uměleckém díle v determinaci fyzické a etnologické — v jednotě rasy a totožnosti duševních schopností, rozlitých určitým způsobem v určitých národech a určitých společnostech — v receptivnosti umělce pod vlivem prostředí společenského nebo dokonce fyzického — tj. krajinného. Fakt, že dílo jistého umělce jest chápáno v jistých vrstvách, v jistých třídách, v jistém národě vykládá tedy Taine tak, že umělec představuje tyto kruhy duševní podobností, poněvadž sám v nich žil, sám z nich přijal prvky svého umění — připodobil si a strávil — a pak vypracoval. Podle Taina je umělec *majetkem* národa ve smyslu slovném, reálném, právnicky skoro přesném. Umělec je dle něho jen zvláště šťastně a plně realizovaným

členem národa. Členem neobyčejně výrazným sice – ale přece členem. Tedy *typem*. Schopnost jeho jest táž schopnost, jaká teče krví, žilami, mozkem celého národa, resp. jistých jeho kruhů, jistých jeho společností – v něm je jen zhuštěna, sehnána, nakupena. Dle toho jeví se ovšem každý národ jako výlučně privilegovaný a inventární majitel a dědic jistých duševních schopností do něho zvláště rozlitých. A dále dle teorie této zůstává psychologický typ každého národa statický a neměnný, bez rozvoje a proměn – kterým odporuje přímo známá konzervativní opakovanost mas, do nichž tu položen celý genetický zájem a proces. Determinismus Tainův je tedy, jak patrnó, v podstatě své apriorní<sup>96</sup> a fyzický, stejně jako naturalistický a fyziologický. V protivě k němu je Hennequin determinista poměrový a dynamický. Umělec je dle něho předem charakter – vztýčený a odlišený v mase principem individuace – k němuž masa přilne a jemuž se podrobuje zase principem typičnosti a imitace, podobnosti a množivosti. On je to, co je zákon a norma, pravidlo a metoda ve statické různosti a opakovanosti. – Poslední diskuze o metodách kritiky pozitivně sociologické kloní se právem k uznání obou principů, i Tainova i Hennequinova, které oba, zdá se, současně a paralelně jsou činy ve světě psychické formace a sociální účinnosti. S tím však rozdílem nepochybně, že pro společnosti primitivní, celé – složené z ras a národů nsmísených, z území zavřených – pak pro umělce celkem širší a přístupnější, žáky a epigony a konečně autory populární a autory oddané jistým stálým a kolektivním vkusům, chutím, tradicím – je rozhodně šťastnější a plodnější teorie Tainova. Naopak zase pro doby ras smísených, chutí bohatších a kosmopolitičtějších, pro periody modernější, liberálnější a svobodněji napodobující – pak pro génie a talenty užší a *hlubší*, speciálnější a vzdálenější nastupuje právem a žádá užití teorie Hennequinova. Kombinací obou je dán však ve většině případů šťastný klíč k bezpečným autentickým výsledkům analýzy sociologické.

---

<sup>96</sup> Tak již bystře vystihnul u nás H. G. Schauer v Literárních listech r. 1890.

7. Ve většině případů. Opakuji toto omezení, poněvadž — po mém soudu — mohou nastati i případy anomální, do jisté míry patologické, k nimž, myslím, nebyl brán ohled posud nikde s dostatečnou určitostí. V případech, jež posud byly tu analyzovány, vzata totiž za základ — za základ mlčky předpokládaný — identita mezi objektivním a skutečným významem, účinností a vlivem knihy nebo vůbec díla — a mezi významem subjektivním a kolektivním, jaký postihuje, chápe, vykládá z díla masa čtenářů, diváků, posluchačů. Předpokládá se slovem, že ty city, dojmy, vzněty, které v knize vidí kritický analysta, které dobyl svými rozborů esteticnými a psychologickými — prací v podstatě odtažitou, složitou a obtížnou — které potvrdil si závěry, dedukcemi, hypotézami nebo které konečně intuicí vystihuje čtenář umělecký a delikátní — seznámený s celou částí umělova vypočítavou, nutně přepjatou a hrubou třeba pro vzdálenou perspektivu mas — že tyto postřehované a zakoušené emoce jsou totožné jako emoce, city a chuti masy. Ale předpoklad tento není všude skutečný a faktický. Dají se mysliti případy — a existují skutečně — kde mezi odhadem zájmů a postřehů u analyzujícího estěty a mezi postřehy masy je nesmírný odpor a rozdíl. Nejvtíravější příklad poskytuje kupř. v nové době dílo Zolovo, na němž milují široké kruhy exaktnost a přesnost — která naopak analýzou esteticnou a psychologickou je popřena — kdežto umělci cítí k němu zájem mohutné vůle a mohutné síly. Daly by se uvésti případy ještě nápadnější. Jak patrné, třeba tedy větu v paragrafu 5., že dílo nabývá ve svojí misi sociálně samostatné existence, doplniti důsledně, že jako zcela samostatná bytost podstupuje také tato hybná síla sociální, tento proud a směr svojí evoluci, celé svoje diviace — které jsou ale naprosto reálné a matematické — právě jako třeba perturbace ve hvězdářství, a které tedy je nutno klásti za základ analýzy sociologické, poněvadž jsou skutečné a autentické. Že tam, kde se zanedbávají, dojde se a dochází všude k falešným závěrům, je samozřejmé a nemá potřebí zvláštních dokladů. Aby byl patrný celý dosah této otázky, stačí ukázati na obrácený příklad tomu, jež jsem právě o několik řádků výše uvedl. Pouhý fakt, že Dostojevský je čten a horlivě meditován

v kruzích mladší francouzské generace, nedovoluje ještě konkluze kritiky sociologické a psychologické o této generaci. Neboť fakt tento dostává obrácený význam dalším výsledkem zavedeného zjištění, že totiž tito autoři oblibují si na něm — ne jeho tón a ráz soucitu, mohutnost mravní vyspělosti a čistoty, primitivního a populárního společenského mysticismu — ale intriku a baroknost — vlastnosti ryze estetické a technické, které přehlédnulo čtoucí obecnstvo úplně a které (v objektivní analýze) jeví se nám u Dostojevského ještě, ne-li v plánu posledním, alespoň vedlejším a podružným. Nesmí se tedy zapomínat, že tento sociální proud, tento proud magnetického života, není veličina stálá — ale naopak něco podstatně měnného a schopného větší nebo menší intenzity — něco co hasne i bledne a umírá. Tedy ne to, co lidé vidí, co čtou a co slyší, ale co *domnívají* se viděti, čísti, slyšeti — bude nutně určovati analýzu sociologickou. Tuto příliš evidentní pravdu bude nutno vždy respektovati. Po našem soudu zejména i při výkladech všech nových škol, hnutí, směrů atd. Zde zejména budou tyto odklony a poruchy značné. Teprve delší dobou budou mírněny a uklizeny. Tak zejména i při sociologickém výkladu realismu — v procesu jeho recepce kupř. v Čechách. Všude slovem nutno respektovati tyto klamy, které jsou — psychologická realita.

8. Jest litovati, že analýza sociologická v literární a vůbec umělecké kritice nemá a nebude tak snadno míti mocnějších a přesnějších prostředků pomocných. Myslím, že nestačí jen (jak patrně z paragrafu 7.) tento návod podaný Hennequinem ve Vědecké kritice.<sup>97</sup> „Bude nutno podniknouti pro každého autora a umělce vyšetření jeho ceny u kritiků a novinářů, aby se poznala jeho popularita. Bude třeba věděti cenu, za jakou se prodávají jeho obrazy, počet představení divadelních kusů, počet vydání knih, *platy a práva přiznaná autorovi*. Bude třeba provésti tuto práci po celou dobu trvání díla, aby se poznaly fáze jeho slávy, a bude nutno i studovati její rozlití se cizími zeměmi.“ Otázka je složitější a jemnější. Bude třeba jedním slovem

---

<sup>97</sup> Str. 163

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

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

# Překlad v národní literatuře

## Kritické poznámky

Zajímavý proces může dnes sledovati každý, kdo stará se s větší podrobností a určitostí o běh naší literatury, o proudy, které se v ní vyskytují, do ní vrážejí, jí hýbají a pronikají — : míním vždy širší a určitější vliv překladu, a sice tentokráte překladu prozaické literatury, románu. Každý postřehnul jistě tento fakt: překládá se v nové době vytrvale. Není to hnutí povrchní a dočasné. Trvá delší dobu. A neklesá, naopak roste. Zdá se, že dobývá si mezi čtenáři půdy. Neže by vliv překladu byl v literatuře naší nový. Jistě žádná literatura evropská nežila tak z cizí krve jako naše. Nej povrchnější přehled dějin literárních poučí každého o tom dostatečnou bohatostí dokladů. Vezměte novou literaturu, nejnovější: Jungmann, Čelakovský — hnutí klasické. Pak hnutí romantické. Všude odvislost a uznávaná odvislost od cizích mistrů, škol, názorů. Přijde doba našeho *l'art pour l'art*, čistého umění — a hra se opakuje. A realismus, sotva se objevil, vede za sebou hotovou potopu překladů. Obrovská překladatelská činnost p. Jaroslava Vrchlického upoutá každého. Ale je rozdíl mezi překladatelskou prací jeho a jeho vrstevníků, jeho partyzánů — jeho generace a překlady dnešními realistickými a prózovými. Rozdíl ve *vlivu*, myslím, na masu obecnstva. Překlady románských a romantických nebo parnasistních poezií p. Vrchlického jsou práce umělce, dílo předem subjektivní, které bylo částí jeho procesu tvůrčího a originálního tím, že v něm hledal prvky, cesty, formy *svému* umění vlastnímu a osobnímu. Mají předem význam *genetický* pro poezii překladatele a jeho epigonů. Jsou to díla absolutní a umělecká. Ale vliv jejich na obecnstvo? Je, tuším, omezený a slabý. Tyto překlady četli většinou *básníci sami*, aspiranti umělecké činnosti, diletanti. Na francouzské antologii p. Vrchlického, na jiných jeho knihách inspirovala se mladá poezie česká. Na nich se vzdělávala. Jimi sála do sebe formy a ideje. Byly to překlady umělců pro umělce, slovem. Jinak je



tomu dnes. Překládají žurnalisté, neumělci, filologové nebo i nefilologové — ochotníci. Překládají ve špatném výběru, s hotovou a nespořádanou dychtivostí. Ale překlady jejich razí si cestu do obecnstva. Čtou se. Zajímají se o ně nejen umělci ve své pracovně, ale i v rodině, v čítárně. To je zajímavý rozdíl, zdá se mi. Překlad nabývá skutečného vlivu na masu. Jaký důsledek z toho? Tato otázka lehá sama sebou na nás. Jinými slovy: jaký má fakt ten smysl pro *národní* naši literaturu. Je to přece charakteristické, jak se může státi, aby lidé, zvyklí na české poměry, na české tradice, zvyklí viděti v uměleckém díle českou společnost, české názory, snad i jistý způsob, ustálený a konvenční způsob cítiti, mysliti, analyzovati a pojímati, — aby tito lidé zajímali se najednou o cizí země, cizí prostředí, cizí a vzdálené poměry, aby zvykali jinému způsobu nazírati na svět, na společnost, do nitra, do duševních dějů. Je přece jisto, že tito lidé četli před třemi nebo pěti lety horlivě náš historický román, českou dějepisnou povídku. Zajímali se o kronikářské její děje, o důsledky vlastenecké, citové a patetické, které z ní plynuly. Byli zvyklí na jistou lyrickou její tepnu, na její málo reálný, ale za to tím více dojatý, otevřený, horlivý a vášnivý tón. Milovali a četli tuto literaturu, která může se nazvati národní potud, že ji v určité době určité naše vrstvy přijaly, v ní se poznaly, že dovedla odpovídati jejich duševnímu životu po stránce i aktuální a veřejné — neboť je patrnó, že symbolizuje jen naše přítomné politické — řekl bych státoprávní a historické aspirace. Jak stalo se, opakují otázku, že tito lidé jsou dnes přivedeni k tomu, že chutnají, rozebírají, cítí otázky, které pro ně včera ještě neexistovaly: že zaujímají se o organickou a evolutivní malbu cizích společností, jejich prvků psychických, tělesných i vitálních, — že jsou upoutáni otázkami mravních záhad a sociálních oprav, jak podávají nám je tato díla cizích zemi, cizích národů, cizích území — díla ruská nebo nordická? Jak vyložiti tento nový obrat, tento snad teprve počínající, ale přes to již existující a pravděpodobně rostoucí proud chuti, vkusu, oblíby a touhy?

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

Chybuje se obecně u nás v tom, že národ pokládáme za masu stejnorodou. Máme o národu názor naprosto abstraktní, idealistický, nereálný a falešný. Národ není podle toho jeden, ale je mnohočlený, lze říci: je národů více, tj. je více kruhů v něm, více tříd duševně příbuzných a srovnalých. Není podle toho také jeden lid, ale jsou v něm jisté kruhy, skupiny, třídy, které se liší od sebe — duševními schopnostmi, vlohami, výchovou, a nejen duševně — ale i tělesně, antropologicky. *Jeden národ, jeden lid* jest abstrakce, je fikce. Ale tyto třídy, druhy, kruhy nejsou sloučeny v žádné viditelné celky, nýbrž jsou smíseny vespolek, rozlity a propleteny mezi sebou — jsou to vlastně jen schopnosti — jen rozdíly, jaké tyto schopnosti v lidu, v národu činí a vyvolávají. „Národem“ mohli bychom označiti jen ten *nejširší, všem společný znak* — tu vlastnost, která všem členům jako členům toho kterého národa, té které rasy náleží. Takový společný znak — znak, který se vyskytuje ve všech dílech, skutcích, myšlenkách toho kterého národu — pokládají pak psychologové za jeho znak konstitutivní, charakterní. V tom smyslu vytýká se jako znak ras germánských smysl mravního a vnitřního idealismu,<sup>98</sup> jako znak ras slovanských konkrétnost a určitost,<sup>99</sup> jako znak ras románských logická jasnost, průhledná uspořádanost. Ale zevrubnější analýzy poučily v poslední době, že i *takto* obsahují termíny ty mnoho abstraktního. Prostá zkušenost poučuje nás např., že i u ras německých najdeme pozitivisty a realisty — učence, umělce, politiky — že např. Anglie, která se pokládá za zem pozitivní, střízlivou a reálnou,

---

<sup>98</sup> Taine a paní Staělová již před ním.

<sup>99</sup> Prof. Masaryk např.

zplodila některé z nejexaltovanějších mystiků, metafyziků, idealistů a blouznivců ... Příklady daly by se hromaditi — ale není třeba, neboť věc je každému cestovateli ze zkušenosti jasna, jaký rozdíl povah, chutí, náklonností poznal v jediné zemi, v jediném kraji! Ale více: pozorná analýza poučuje, že tento znak, charakter, tyto významné rysy národa se *mění postupem časovým*. Ráz, fyziognomie Itálie před čtyřiceti lety je jiná než dnes: tehdy romaneskní a heroická, dnes pozitivní a střízlivá. Stejně v Prusku, u nás, všude jinde. Věc nedá se, jak patrně, vyložiti jinak, než touto pravděpodobnou hypotézou. Myslím-li si národ rozdělený např. na deset nebo dvacet různých kruhů, tj. různých duševních a tělesných tříd, je jedna z nich převahou *nejsilnější, vítězná* — má nejvíce členů nebo nejvyvinutější, nejsilnější, nejnadanější členy — ta *převládá, udává tón v tom kterém období*. Pozorovatel vzdálenější vidí jen ji, nepostřehne ty kruhy menší, užší, podrobenější, ale přesto živé a bojující o moc, vliv, projevující svoje separatistické chuti, vlohy, záliby, síly. Ve skutečnosti není tedy *jedno prostředí („milieu“)*, nýbrž jest jich *mnoho*. Je mezi nimi i *boj, zápas o nadvládu*. Jsou to ty četné duševní proudy, ta věčná fluktuace, to nekonečné víření nejrůznějších duševních schopností a snah — jeden je navrchu nejsilnější — ale ostatní proto nejsou zničeny — žijí níže, hlouběji, vzpírají se a zápasí — až jednoho dne a jedné chvíle některý z nich povalí proud posud nejsilnější a dobude sám vrchu — ale zase jenom dočasně, neboť nový život, nový zápas kypí stranou a pod ním. Jednu chvíli je ten hlavním, druhou chvíli onen. Tím vykládá se měnnost národní marky, jejího *všeobecného* a očividného, patrného rázu. Jsou-li dnes rozlity v národě X v nejvyšší míře ty a ty schopnosti, snahy, vůle, charaktery, budou za padesát let v témže národě rozlity v převaze schopnosti jiné a různé. To je život, rozvoj, evoluce národního ducha. Je z toho jedno jasno: *národnost* jako pojem psychologický je veličina rozdělená, složitá, živá a měnná. Není to žádné abstraktní schéma, ale plnost, mnohost, měnnost života samého.

Jest otázka, kde vzala se v národě tato plnost, bohatost, tato různost a rozdrobenost? Odpověď jest jen jedna: postupem časovým. Původně byly totiž kmeny, klany, národy nesmíseny, z jedné krve, z jedné duše. Nejvyšší identičnost a stejnorodost je vyznačuje. Teprve později<sup>100</sup> vyskytuje se *diferenciace*, odlišnost, různorodost. Tato rozlišenost, tato *individuace* je právě znakem rozvoje a pokroku podle moderního učení evolucionistického, které – jako platí o organických tělech vůbec – platí i o národech. Jádrem jeho jsou tyto věty Goethovy, v nichž základ a princip evolucionismu je tak plně a určitě vztýčen: „Bytost živá není jednotná, ale mnohonásobná; i když se nám zdá jako individuum,<sup>101</sup> není nicméně než *souborem* bytostí živých, rozdílných, které jsou rovny ideálně a virtuálně, ale které mohou se v projevu fenomenálním státi rovnými nebo podobnými, nerovnými nebo nepodobnými. Čím je tvor nedokonalejší, tím spíše jeho části jsou rovné nebo podobné jedny druhým a tím spíše podobají se celku. Čím více části se navzájem podobají, tím méně jsou podřízeny jedny druhým.“ Čím naopak *bytost dokonalejší, tím větší odlišenost, nepodobnost, seřazenost a podřazenost částí*. Stejně je tomu v evoluci forem sociálních a kolektivních, ve světě národů a společností, ras a kmenů. V dobách starých je národ jednorodý a *typický*: každý člen jej plně reprezentuje, poněvadž je podobný a rovný všem členům ostatním. Tu jsou jedny zájmy, jedny, tj. stejnorodé, stejně pěstované schopnosti, jedno umění, chápané a chutnané *všemi* zároveň. Slovem: tu je jedno národní prostředí. Rozvoj záleží právě v rozdvojenosti, rozdělenosti: *individuum, charakter*, přichází ke svému právu, odstiňuje, odlišuje, odděluje se od celku. Mnohost zájmů, nepodobnost vloh a schopností, chutí a cílů se objevuje; není tu jedno národní prostředí, ale je jich více, je jich *mnoho*. V posledním stadiu stává se vlastně do jisté míry každé individuum

---

<sup>100</sup> Obrovskou smíšenost ras ukazuje moderní antropologie. Z jak různých prvků je kombinováno např. to, co zove se – jak viděti svrchovaně neoprávněně – anglický „typ“! V té příčině stačí prohlédnouti třeba jen Spencerovu Popisnou etnografii.

<sup>101</sup> Individuum znamená etymologicky něco neděleného, lépe nedělitelného.

i sociálně tím, čím je noeticky a filozoficky: kolektivismem, sociálním kruhem a „celkem“ samo o sobě. Jen tak dá se pochopiti měnnost, věčný tok národního charakteru. Jen tak dá se pochopiti zájem, jaký dovedou míti členové jistého národa na *cizích* mravech, chutích, cílech, snahách, v *cizích* názorech a vlohách. Jen tak dá se pochopiti vliv *cizích* umění v umění národní. Vliv ten dostavuje se, jak patrně, jen u národů vyvinutých, bohatých, odlišených a předpokládá identitu neb alespoň podobnost duševních organizací v národě přijímajícím a imitujícím se schopnostmi, vlohami, duševními organizacemi v národě originálním, původním, přijímaným, napodobeným. Ale sama možnost této podobnosti předpokládá rozvoj vyšší a obtížný, větší menší *smíšenost* ras a kmenů. Neboť je charakteristické, že tato odlišenost vyskytuje se u národů, relativně *mohutných a silných* nebo v dobách *bezpečných a klidných*. Národy *malé* jsou naproti tomu jednotné a stejnorodé. Zcela přirozeně, poněvadž jedině tato jednoduitost a celistvost umožňuje jim stálý a obtížný boj, který by jinak pro ně byl marný a beznadějný. Není ovšem vyloučeno, že takovýto rozklad, tato rozdělenost objevuje se i [u] národů menších nebo v dobách nebezpečných, v dobách bojů vnějších — nehod, třeba nečekaných, které se řítí netušený<sup>102</sup> — a že pak v těchto případech nebo je-li vedena na samou mez pojmovou — je škodlivá a zhoubná sociálnímu zdraví, samé sociální bytosti národní. Že stavy tyto mohou se — se stanoviska hygieny sociální a politické — taxovati jako nezdravé a chorobné, tj. škodlivé. Ne ovšem se stanoviska psychologického a pozitivního, o něž zde běží a jež nezná distinkcí podobných jako dekadence či úpadek.

Jen z těchto předchozích rozborů dá se pochopiti, objasniti, vysvětliti otázka národní literatury, která se v poslední době v Čechách tak horlivě formuje, o níž se tolik pře, jež se chce tak úsilně „řešiti“ a která po mém soudu je nepochopena a naprosto špatně kladena a zodpovídána. Správná odpověď dá se tušiti již sama sebou z hořej-

---

<sup>102</sup> Vpád barbarů na antický svět — amorfní již skoro a diletantní.

ších analýz. Ale předtím, než ji vyjmu, podepřu a osvětlím celou otázku cizími doklady, na nichž se dá dobře demonstrovati.

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

„Myslíme vždy více po anglicku, cítíme vždy více po německu!“ volá ve Francii strana akademická a klasická, konzervativní a historická. Snad (ačkoliv není to doslova správné, poněvadž není tu ve všech těchto případech pouhé napodobení, nýbrž naopak připodobení si cizí látky, původní její strávení, původní její zpracování). Ale děje se jinak v Německu? Je tomu jinak v Anglii v poslední době? Německá literatura — a to uznávají němečtí badatelé sami — je jistě nejméně „německá“! (v běžném a konvenčním smyslu slova) ve svých nejlepších dílech, nejvyšších talentech: je řecká, humanitární, kosmopolitní. Anglická literatura zůstala sice nejdéle stejnorodá a uzavřená, k čemuž důvod leží v její odloučenosti zeměpisné i dějepisné od ostatní pevniny, ale v devatenáctém století prolomila přece mez historického a národního, mez prostředí a rasy. Největší

její génus P. B. Shelley je samotářský, interně psychický, humanitární, panteistický, metafyzický — neděkuje, slovem, nic svému prostředí a okolí — naopak přesahuje je a nedá se nijak do něho zavřít. Byron jest i temperamentem a krví rozdělený a smíšený, stejně jako Keats a Dante G. Rossetti. V nejnovější době je tato hradba rozbita již úplně; prerafaelismus a estetismus jsou tendence naprosto odporné tomu, čemu se ze zvyku říká anglický duch a anglická tradice, a přece zachytily se, produkovaly se v anglické půdě. A poslední umění je již naprosto diletantní, kosmopolitické, kuriózní a exotické.

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

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

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

Nové nordické literatury, literatury realistní, pozitivní, sociální a etické nejsou posud národními, ale *stávají* se jimi. Tyto literatury nevyjadřují totiž nijak společnost a prostředí dané, skutečné a historické, nýbrž ideální, budoucí a přenesené. Nordické tyto země byly a jsou ještě dnes z valné části konzervativní, idylické, sociálně i eticky reakcionářské, pastorální a konvenční. Mladší generace je tu bojovná a imitativní, přejímající pozitivismus nebo evolucionismus Západu, Francie a Anglie: Spencera, Comta, Lewesa, Ribota, Darwina, Taina, Milla. Přirozeně uvítal ji odpor — odpor, který dnes ještě trvá — neboť literatura jejich nevyjadřovala stav historický, tj. „národní“, nýbrž nový, budoucí, ideální a subjektivní. Nezpodobovala své okolí pravidelné a typické, průměrný život národní, nýbrž život *výjimečný*, život *menšiny*, život *refraktérů*, život a snad spíše ještě názory, ideje, plány, cíle, schopnosti tohoto malého, bojovného a imitujícího zlomku. Ale stává se národní nebo stane se národní, tj. bude chápána a chutnána zvolna *většinou* — většinou, která do nedávna ještě spatřovala svůj výraz, svoji podobu v Oelenschlägrovi nebo Grundwigo-  
govi a jejich žácích — v sentimentálnosti, romanesknosti, nečinnné snivosti, myšlenkové a ideové apatii (kterážto dispozice charakteristicky ani tu nebyla originální, nýbrž přejatá, imitovaná, lépe asimilovaná).



To je charakteristický příklad změny, evoluce národního rázu.<sup>103</sup> Příklad, který je poučný i pro naši přítomnou uměleckou situaci. Náš historický román (ač sám původem i vlastnostmi — všemi prvky obsahu i formy, nazírání, ideace i citlivosti německý) byl národní potud, že *většina* čtenářstva viděla v něm — zvláštním sběhem okolností — svůj obraz, reflexi svých snah i schopností. Dnes přestává býti národní nebo lépe přestane býti národní, tj. ztrácí většinu nebo ztratí ji. Neboť žije dnes jistý kruh lidí mezi námi, kteří se cítí spíše, určitěji, blíže, přesněji ve svých vlohách, schopnostech, idejích zpodobení, podání, vykreslení v těchto vzdálených literaturách — ruské, dánské nebo norské — než literaturou domácí, historickou a (prý) „národní“. Poněvadž lidé tito jsou chyceni, zaujati týmiž otázkami, týmiž problémy, kterými byli zaujati původcové moderních literatur nordických: — otázkami pozitivismu, evoluce, realismu, induktivně pravdy, jisté exaktnosti — a týmiž otázkami sociálními — otázkou sociálního práva, sociální rovnosti, sociální etiky. Poněvadž čtou a studují tytéž autory, tytéž filozofy jako moderní básníci nordičtí. Poněvadž mají konečně v sociální organizaci národní, v národní politice totéž postavení neb alespoň analogní jako tito básníci. A z druhé strany zase budou milovati literaturu ruskou, její vnitřnost a konkrétnost uměleckou vedle sociálního a etického mysticismu, vedle náboženské upřímnosti a vroucnosti; poněvadž sami starají se o otázku náboženskou, poněvadž vidí v ní (vedle otázky sociální) nejbolestnější problém svojí doby, poněvadž dále — po stránce estetické a technické — jsou unaveni verbalismem a rétorismem — poněvadž nosí v sobě ideál života psychického a mravního, jež nerealizuje literatura domácí. Odkud se vzali tito lidé, nemůže zkoumati a vyšetřovati, jak patrně, psychologie literární a umělecká. To jest úkolem psychologie lidové a národové.<sup>104</sup> Ale stačí upozorniti, že tyto

---

<sup>103</sup> V tomto smyslu je svrchovaně charakteristické dílo samotného Björnsona, rozpuhlené a jako rozříznuté na dvě části: „první protestantskou, venkovskou, idylickou, — druhou darwinistní, realistní, psychologickou.“ (E. Tissot.)

<sup>104</sup> Etologie ve smyslu Stuarta Milla (Logika, VI, 5).

nové proudy mohou cítiti svoji souvislost se starými a historickými jako speciálně v případě našem, v případě zde studovaném: lidé, kteří milují nejvíce ruskou literaturu, kteří nám ji do jisté míry objevili, kteří ji vysvětlují a glosují — předem prof. Masaryk — cítí, žijí, znají, obrací zřetel současně na mravní a sociální mysticismus český — na Chelčického, na Komenského, na Jednotu bratrskou, na otázku náboženství a etiky lidové. Spojitost je tu patrná a blízká, nejúže příbuzná. A není tomu ani jinak v otázce reformy sociální, která jde snad cestami kolektivismu. Stačí odkázati jen k podrobnějšímu psychologickému studiu doby husitské. Byly by tedy zvláště v těchto případech tyto směry, tyto názory a ideje „nové“ a „cizí“ historičtější a tedy národnější (i v tomto smyslu úzkém a falešném) než ideje a názory nyní rozšířené a nyní — pro přítomnost — běžné, panující a tedy národní — ve vrstvách posud širších.

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

Poté jeví se nám také nahý a malicherný, falešný a omezený smysl slova „národní literatura“, „národní umění“ — jak se bere dnes obecně a běžně — jak se rozumí a vykládá pravidelně — v celé kontradikčnosti, omezenosti, nepravdě a šosáctví. Jak většina tato slova, tato hesla pojímá, je něco ubohého a nesmyslného. Důsledky, které z pojetí toho se vedou, jsou pak prostě absurdní. Chce se, aby literatura měla *jeden určitý* typ, určitou fazónu, určitý způsob umělecký. Chce se, aby všichni stejným uhlem kreslili — svoje prostředí, svoje

okolí. Národnost v umění chce se vzkřísit uměle, galvanizuje se, hledá se, ukládají se „národní“ látky, vypisují konkursy na práce z „moderního národního života“. Zapomíná se přitom, že národnost jsou *psychické a vnitřní znaky, proky, vnitřní a zvláštní teplo*, které buď máme a pak se projevuje samo sebou — nebo nemáme a pak je ničím „nevzkřísíme“. Na mne působí tento shon a chvat, to hledání národního svrchovaně bolestně. To co se hledá, musím usuzovat, schází — ztratilo se... Toto „národní“ pojímá se stále jako nějaký ztracený prsten v pohádkách — nebo něco podobného. Jako věc hmotná. Je to něco neměnného, určitého, schematického. Najde se to — bude dobře, myslí se — dobře jednou provždy. Jsme spaseni — pro budoucnost, navždy. Myslí se zejména, že *imitace „národní“ poezie utvoří nám národní umění*. To je jeden z nejtěžších bludů přítomnosti. Nechápe se, že to, co máme zavřeno v „národních“ písních, je svět mrtvý a zhynulý, sociální a kulturní stav *zaplavlý, zapadlý* i stav psychologický. Nechápe se, že musíme najít svůj vlastní způsob výrazu pro sféru jinou, *moderní*, pro kulturní asociální sféru *srovnalou* — objektivní — současným sférám života *světového a mezinárodního* — jako skutečně byla a je ve své době „národní“ (správně: lidová) poezie srovnalou s celou svou vrstevnickou kulturou světovou a lidskou. Že běží o výraz myšlenkový, ideální, hodnotový, *virtuální* — ne o formový, fenomenový, virtuózní. Že formy citu procházejí evoluci, že jsou formami měnnými a historickými, že jako rozumový a ideový svět dá se postřehovati a rovnati jen prostředím — místem a časem, — stejně tak i svět citový a šíře vůbec psychický a psychologní: že i on je sociální a kulturní. To všechno jsou bludy — bludy v našem veřejném životě tak časté! — které jsou zaviněny naprostou neznalostí každého zákona psychologie umělecké i kulturní a sociální.

Slovem: „národní“ umění nedá se stvořit. Dá se jenom stvořit umění. Bez paradoxu tvrdím a z předchozích rozborů se snadno chápe, že ten, kdo přeloží dokonale cizího některého génia, vykonal pro národní umění (ve smyslu přesném a technickém!) *více*, než kdo virtuózně napodobil sta lidových písní. K dokonalému překladu je, jak zřejmo, třeba latentní a předchozí podobnosti — podobnosti za-

jistě zeslabené a zmenšené — vloh, schopností, idejí, percepčí formových i nazíravých — latentní stejnorodosti tedy vlastního a kladného (třeba v poměru k cizímu překládanému géniu slabého) majetku duševního a tedy národního. Majetku nejen kladného, ale i nového (po případě správněji snad obnoveného), který v rozvoji národního obrazu, národního života mentálního, citového, psychologického nebo sociálního je koeficientem *pohybu, toku, dynamismu, evoluce*.

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

Cítí jasně každý umělec alogismus, jaký leží v těchto dílech. Básník moderní, člověk přítomnosti, *nemůže* mít v sobě duševní, citový a ideový svět primitivního venkovana, který básnil lidovou píseň. Pro něho, pro venkovana je ve skutečnosti tato lidová píseň *umělou*, tj. vyrovnanou, centrální, přímo vystihující a objevující, organicky přiměřenou. Básník vyšší kultury sociální musí uměle a úmyslně konstruovati v sobě zašlá a zhaslá stádia psychologické kulturní. Musí napodobiti. Musí prožít proces restaurace, historické vzpomínky a napodobení, proces v podstatě diletantní. Námitka, že „srdce lidské“, *cit*, je věčně stejné a totožné, je psychologická lež. Nějakého absolutního a jednotného, „věčného“ citu není. Cit je podoběn evoluci historické a konkrétní. Každá doba má svoje formy lásky — v tom je její psychologie — v tomto sdružení podmínek a motivů jeho názorů a znaků sociálních. Člověk moderní a městský neprocítí nikdy přirozeně lásku k půdě a k zemi, jakou cítí zemědělec primitivní. On musí citu toho nabýti v podstatě procesem logickým, na podkladě pozorování, postřehu a dedukce. Je to diletantní póza. Restaurovaný,

naučený, vzpomínkami nebo intuicí nabytý a dobytý stav duševní. Proces ten je právě obrácený postupu přirozenému a danému. Je totiž objektivizovaný, formový a formulovaný, podmínkový. Je zde *virtuózní* slovem, jako tam byl bezvědomý a hotový, spontánní a organický. Takže po mém soudu vše, co bylo chváleno na knihách p. Sládkových jako „přirozené“ a „prosté“, je ve skutečnosti „umělé“ a „složitě“, rafinované a pasivní, reprodukční a technické.

Je trudné, je v tom rozhodně jisté naladění dekadentní, mysliti, že není v bohaté a složité kultuře moderní básnického syžetu a motivu, že není zde jádra, které by mělo schopnost a právo žádati výrazu uměleckého, že je nutno reprodukovati pasivně a virtuózně primitivní a zapadlá stádia kulturní a psychologická. Je v tom rozhodně proskribovaná „Kulturmuße“ — odpor a únava z daného a obklopujícího světa a vzduchu přítomnosti, k jeho složité, živé, reálné, bolestně a těžce cítěné spletnosti — útěk a návrat k starým a iluzorně prostým a domněle „zdravým“ periodám primitivním. Pojmy *dekadent* a *primitiv* se tak stýkají a spojují. Determinují se navzájem. Jeden tvoří symptomatologii druhého. V současné Francii, v nejmladších generacích je domácí. Únava, nechut, mdloba z forem nejsložitějších, z techniky, vedené k samým koncům a posledním důsledkům — rodí se touha po nejisté a široké, volné, poloprůhledné a polonevědomé, emotivní a primitivní nepravidelnosti, neformálnosti lidové písně. Neurčité a špatně přilehlé rytmy, asonance a aliterace — to všechno nestálé, nepevné a neplastické v inspiraci i formě — mají v takovémto duševním stádiu celé kouzlo revolty a novoty: chutnají se tu proto dobře všechny nepravidelnosti a odklony, poněvadž se znají výborně a bezvadně všechna pravidla, všechny normy a zákony, poněvadž v každé „chybě“ cítí se přestoupený zákon — přestupek a chyba — ale předem přece přestoupení *zákona*. Přirozeným a logickým postupem, že zákon a pravidlo poznávají, chutnají, oceňují se nejlépe přestoupením a výjimkou. Paul Verlaine, Khan, Regnier, zčásti i Rimbaud slouží tu za dokument. Současné malířství a současná hudba, jak jsou zrozeny ze stejného dojemového a kulturního naladění, znají a hledají paralelně tyto dráhy a cesty. Ale i tento „primitivismus“ je sociálně

adekvátní a tedy příznačný a psychologicky národní. Není rozhodně opakovaná a v kopiích napodobená minulá epocha, nýbrž tato doba, tato minulá její stadia jsou tu podstatně jen dekorací, mají jen hodnotu symbolu, podobu vnější a sdruženě narážkovou — za ní je však percepce živá a přímá.

Příklad je rozhodně instruktivní. Snad se mi bude namítati Burns, ale rozhodně nešťastně a se slabým analytickým zájmem — jako jméno jeho zcela nesprávně již spojováno ve směru národně sociálním se jménem p. Sládkovým. Burns byl skutečný oráč se slabou kulturou klasicismu a literární. Jeho poezie byla přirozeně a sama sebou nejbližší příbuzná písni lidové. Tendence umělecká a *technická* projevovala se však všude u něho otevřeně a s plným napětím. Nepřejal prostě lidovou píseň, nýbrž formoval ji umělecky a subjektivně. Interes primitivnosti mohla v ní viděti a hledati jen klasicismem a formální kulturou osmnáctého století přesycená společnost jeho patronů a příznivců. U pana Sládka není však nic podobného. Tento básník psal a tvořil formy těžké a nesnadné. Má řadu sonetů s nejvyššími zájmy sociální kultury složité a rafinované: s řadou otázek psychologických a metafyzických. Je-li co charakterní, je to jen fakt, že tato poezie primitivně percepční a bezprostřední (imitovaná v pasivní virtuozitě) sledovala časově po asociacích a verbálních konceptech p. Jar. Vrchlického — je ve spojení, v příčinné výraznosti od mdloby a únavy, jakou nevyhnutelně za sebou vede asociativní verbalismus.

Národního, tj. sociálního významu, smyslu v psychologii národní tato přímo a virtuózně napodobená poezie nemůže míti — poněvadž není virtuální, sociálně přiměřená. Může býti jen dokumentem a stopou tendence umělé a vědomé — a jest jí skutečně v našem případě. Je to, abych řekl celou svoji myšlenku, poezie *folkloristická*, vyvolaná sběratelskou a napodobující, muzejní a diletantní tendencí doby. Jen jedno ještě. *Gebhardtův* „Vjezd Kristův“, který malován v manýře středověkých mistrů, kde Jeruzalém podán jako německý Norimberk a kde Krista vítají němečtí sedláci a měšťáci v kožichu a holínkách, byl stigmatizován jako „rafinovaný“, řeklo se, že tato naivnost je naučená, virtuózní, nepřirozená, rafinovaná, poněvadž

naše dějepisné a zeměpisné vědomosti a pojmy jsou jiné než ve středověku. Co pro neznalost a nevědomost je naivní u mistra, je nepřijemná manýra u imitátora. Nesouhlasím sice jako pozitivní estetik s touto argumentací, připomínám ji jen naší staroestetické kritice, která slova jako „rafinovanost“ a „nepřirozenost“ má neustále v ústech a sama jim, zdá se, naprosto nerozumí.

Několik reflexí a otázek, jež podmiňovaly a podávaly současné zjevy literárního života a jež jsem tu v nesystematické a jen dojmové řadě a fragmentární analýze srovnal, má vrhnouti trochu světla do otázky „národnosti“ a širě vůbec „sociálnosti“ literatury a umění — do otázky, jež zdá se mi, je falešně kladena a z níž potom kritika, autoři, obecenstvo činí nejfalešnější a nejnesprávnější konkluze. Snad bude z nich jasno alespoň to, že „prosté“, „organické“, „národní“ nedá se hledat a najít, že nedá se nijakou pílí nebo dobrou vůlí, žádným tlakem a příkazem dobýt a objevit. Že každá podobná snaha je již svým pojmem nelogická, kontradikční, antinomní. Že problémy duševního života národního, národní psychologie jsou příliš delikátní, příliš málo známé také, jen nejasné a necele i ve vědecké metodě v Millově etologii nebo v etnografické psychologii Waitzově, Lazarusově, Steinthalově, v biologických a sociologických pracích evolucionistů à la Lubbock, Tylor, Mac Lennan, Morgan, Summer Maine, skicovány, že názory a pojetí v české veřejnosti a české kritice domácí jsou nesprávné, nejasné a falešné. Že v umění nedají se rozkrojití nožem a „řešiti“ dle hotových a snadných, ale naprosto neúčelných, neplodných a zbytečných příkazů a rad.

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

## Jaroslav Vrchlický: Nové barevné střepy

Třetí kniha prózy p. Jaroslava Vrchlického. Tentokráte „skutečné“ prózy — rozuměj povídek — ve smyslu staré estetizující kritiky, která, pokud se ještě pamatují na málo radostnou minulost, volala před sedmi lety autora před tribunál pro malý respekt k *teorii žánrů*. Nejmenší podezření z estetické anarchie bylo hotové crimen laesae Majestatis. Je v dobré (ale mělo by býti ve špatné) paměti, jak důtklivě a rozšafně vykládala s normální učeností tato nejslechetnější korporace pod sluncem spisovatelů i obecnstvu vyčtený, naučený a bezmyšlenkovitě opakovaný pojem, definicí „povídky“ a jak indignovaně skládala své cejchované a poctivě dubové pravítko před rozkošnými nipy a alabastrovými pěny „Povídek ironických a sentimentálních“, „poněvadž to vlastně nejsou žádné povídky.“ Žijeli ještě tato ctihodná dáma, může mít z Nových barevných střepů svoji zaslouženou radost. Jsou tam konečně jednou „skutečné“ povídky — povídky i podle *teorie žánrů* — jako *Pepina*, *Orthoceras*, *Manželství a přátelství* a *Svatá iluze*. Současný svět bude ovšem asi sotva rozuměti tomuto ušlechtilému veselí. Je to nepochybně proto, že chutná prostředně nebo zná dokonce jen z doslechu Gottschallovu jinak zásluhou (zcela vážně) Poetiku. Boileauovo *L'art poétique* neměl nikdy ani v rukou. Ale tento skeptický a rouhavě moderní svět, svět estetické hereze a odpadlictví, bude se à son tour a z poněkud jiných motivů těšiti z druhé série Barevných střepů, jako se těšil z první a jako byl fascinován a podmaněn Povídkami ironickými a sentimentálními. Z týchž motivů, z nichž dovede cítit, užívat a vnímat každou knihu bohatou, živou a uměleckou, ať vyhovuje žánru nebo ne: z důvodu delikátní rozkoše.

Nemusím proto býti ještě dupe (Oklamaný, zmámený, napálený. *Pozn. red.*) velikých a barevných frází nebo hymnických exaltací. Je jisto, že autor odhaduje sám svoji práci nejlépe a že ji v galerii svých děl věsí asi trochu výše ke stropu nebo stranou do slabšího šera. Mluví pro tuto hypotézu již sám dosti průhledně symbolický smysl



titulu nové knihy, třeba bych jej interpretoval vždycky s opatrnou rezervou, jakou jsme dlužni pružným a vzdušným metaforám. Ale tento (ať více méně neupřímý) autokritický odhad jest jen relativní. Jest jím v každém případě vina řada knih, které zastíňují a negují přítomné práce, samy o sobě solidní a krásné.

Vedle pointovaných a ironických skic najdou se, jak jsem již naznačil, v přítomné knize čísla čisté a objektivní, reálné a konkrétní faktury povídkové. Mají většinou a nejčastěji delikátní a určité položený substrát psychologický, pracovaný v rysech sytých, určitých a nových. Všecko práce jistá a solidní, někde hozená jen na plátno pevnou a vypočtenou rukou mistra, jinde se zálibou, zevrubně, kazuistně a subtilně pitvaná a analyzovaná v psychických problémech a domnělých kuriozitách jako delikátní a bohatě nuancované kusy *Pepina a Manželství a přátelství*. Vedle toho všeho jako marka speciální a určitá jistá přímost, stručná a plastická hotovost (nakloněná často k sugestivním nápoděmím a spontánnímu a podrážděnému, odpovídajícímu a doplňujícímu zacelení čtenářem), láska formy konečné a přesné, reliéfnost situace, celá vypjatost a zase celá míra charakteru a nálady — vyslovená a realizovaná „sobriété“ stylu i obsahu slovem. Všecko bez škody organickému a naturálnímu proniknutí fyzického a nahého, základního a instinktivně alogického v lidském stroji, jak demonstruje určitě citovaný již *Orthoceras*.

Rozdíl mezi prvními dvěma knihami prózy a přítomnou dá se snadno odvodit. Obě první byly více dílem intuice a fantazie, ležérní grácie a příjemné fabulace, duchaplné pointy a subjektivních exkurzů do uměleckého i filozofického makro — i mikrokosmu. Ve stylu (a byl tam ponejprv snad v té době vedle pp. Zeyera a Liera realizován pro přítomnost a na dlouhou dobu a ještě z největší části pro budoucnost světlý obraz tohoto čistě uměleckého pojmu) převládala hudba a stín, obraz a vize, kolorit a paralela nebo analogie a parabola. Dnes je jinak. Většina kusů je tu objektivní a konturová („Kuchař Matioli“ má např. určitou a suchou tvrdost některých kreseb Gavarniho, Daumiera nebo Grévina), reliéfní a pozorovaná, hmotná a plastická nebo střízlivá a šedá, analytická a formační. Snaha rea-

listní a pozitivní nebo psychologní projevuje se v celé sbírce určitě a otevřeně. Připomíná proto ve dvou třech nejlepších číslech drobnější práce Maupassantovy. Stojí s nimi v stejné čáře. Pravím to beze strachu před falešnými a banálně efektními a směšně hyperbolizujícími srovnáními, jichž se tolik rojí v poslední době v tzv. „kritikách“ některých českých listů. Bez každé dobře míněné a neobratně provedené zdvořilosti a úslužnosti. Také bez touhy po vítaném surogátu (náhražka. *Pozn. red.*) poetické a vtipné pointy. Vůbec bez každé metafory jazykové i mravní. Poněvadž uvedená věta je pro mne termín *analytický*, který fixuje a určuje, přibíjí pevněji a pohodlněji několik snad pohyblivějších kritérií a distinkcí tohoto posudku.

12. listopadu 1892.

## Karel V. Rais: Horské kořeny

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

Posavadní kritika knihy p. Raisovy šla, je pravda, poněkud dále. Konstatovala, že p. Rais je *realista* a *detailista*. Ale to jak patrně, znamená spokojiti se slovem a frází, místo zákonem a poznáním. Tím otázka se jen parafrázuje, posunuje a odkládá, ale neřeší. Poněvadž nějaký *jednotný* a *abstraktní* realismus neexistuje, nýbrž jen nekonečné množství forem a způsobů jeho, které se v poslední příčině kryjí s psychickou strukturou a organizací analyzovaného autora. Otázka,

jak patrnó, redukuje se (jako každá estetická otázka) v nové kritice na rozbor psychologní a sociologní, na kritéria výkladu *genetického a evolučního*. A právě k *tomuto* kritickému postupu, k *této* cestě chtějí následující poznámky býti prvním, slabým a zběžným příspěvkem.

Jedno vetře se hned a prima facie z prací p. Raisových. Je to jeho suchý, *analytický*, detailovaný *způsob*, jakým klade a určuje, vymezuje a fixuje svoje figury. Způsob prostě rozumový a smyslový, poznávací a bystře postřehující a formově pozorující. Postaví figuru a hned *demonstruje* hrby na její lebce, kontury kostí lícních, linii brady a nosu, barvu pleti a vlasů, způsob účesu hlavy a vousů. Ale nespokojuje se jen fyzickým vnějškem v klidu. Jde dál. Kreslí, určuje, uhaduje, znázorňuje pohyb, kroky, gesta, držení těla. Stříh, barvu, přilnutí nebo záhyby a skoky kabátů a kožichů, sukní a plášťů. Vůbec tělo *živé*. Složení jeho *anatomické*. Jeho kosti, svaly, žíly. Jeho *fyzilogický* základ dále. Zachycuje barvu jeho hlasu a zraku, proud krve, trhání řas. Přiloží obyčejně ještě řadu poznámek *etologických*, hrubých linií a směrů o dějinné formaci charakteru a vlohy, jistý úhrnný a charakterní (pravidelně také falešně stabilní a neměnný) odhad konstitutivních znaků a sil duševních — jistou kostru duševní a lépe mravní — ať zní slova tak jakkoli bizarně moderní psychologii, která zná v duši lidské jen nekonečně plynulý a pohyblivě měnný tok proudů a zjevů. A to všecko ve slovech šedivých a popisných, určitých a všedních, tvrdých a jistých. Způsobem, který je demonstrativní a typicky vypracovaný autorem, zdá se, pro vždy, alespoň opakovaný a běžný v celé této knize. Je tu tedy provedena metoda realistní v přesném a nejvlastnějším smyslu v celé šíři. To jest metoda indukční, determinující, určující a omezující — metoda realistní ve smyslu filozofickém. Bez jakékoli generalizace a tendence (vyjma vědomou a určitou percepci), bez všeho typického, všeobecného a dedukčního. Slovem: drobný, určitý, vyslovený a vypočtený způsob holandského žánru. K tomu přistupuje ještě zvláštní omezenost v percepční vloze autorově a důsledně i v jeho vloze reprodukční: smysly p. Raisovy chytají a zavírají z fyzického světa s patrnou láskou jen znaky skoro výhradně formové a plastické, linie a reliéfy,

rozměry a figury — vesměs percepce nejvyšší, jak známo, *určitosti* a *obsahovosti*. Skoro jen ty najdete s láskou vypracovány v pracích p. Raisových. Je sice také dobrý auditiv, ale zajímá jej ne tak melika a melodie, jako tón a akcent, přízvuk a barva – tedy zase figurovanost a určitost znaková. Ale hlavně a předem má smysl linií a kontur. Ne však barev, které jsou, jak známo, méně určité a apercipované, primitivněji a organičtěji a tím osobněji a personálněji chytané a postřehované. To jest *neurčitější, sugestivnější*. Čich, tento smysl nejneurčitější, ale právě proto schopný a podmiňující snadno *evokativnost* (viz např. Baudelaire, Huysmans, Zola), je u p. Raise naprosto normální nebo dokonce podnormální. Z toho jsou snadné důsledky: určitost, *speciálnost* názoru fyzického světa v díle p. Raisově. A i jeho analytičnost a tedy jistá *abstraktnost* v tradování člověka. Poněvadž linie je něco nejméně přímého a bezprostředního, teprve dobytého a rozumového, historického a naučeného – analyzovaného a vysloveného – a tedy abstraktního. Pan Rais rozebere, rozloží své figury v komplexy a kupy znaků, které však nikdy nepodá v jednotě tónu a naladění, v proudu<sup>105</sup> magnetické a sugestivní celosti. Zola je také detailista, ale *po* rozboru zahrne a oživí všechny detaily jedním dechem, vhodí je na smysly čtenářovy seřazené v celku – oživuje a syntetizuje masy detailů. Nehledě ani k tomu, že jeho detaily nejsou nikdy tak objektivní a *demonstrovány* jako p. Raisovy, poněvadž naopak percipuje špatně linie a kontury, ale určitě a silně barvy a zápachy. I jeho percepce detailové jsou proto vždycky sugestivnější. Postup syntetický, vloha *nálady* schází p. Raisovi skoro naprosto. Odtud také jistá miniaturnost a monotónnost (při vši přesné vloze odlišovací) figur p. Raisových. Jsou to drobné a podrobné osobičky se stejnou nebo

---

<sup>105</sup> Uvádím-li zde i jinde jména některých velkých u příležitosti recenzí z literatury domácí, nečiním tak – jak příliš jasně patrné – k cíli srovnání nebo měření obou, nýbrž prostě k pohodlnému vytknutí, k snadnější typosaci různých metod a postupů, módů a žánrů v uměleckých které ve formě nejpřesnější a nejvyvinutější realizovány jsou těmito typy, těmito obry. Ne k cíli analýzy kvantitativní, nýbrž jen kvalitativní.

alespoň velice příbuznou formací těl i duší, která se dá svést asi na čtyři nebo pět vzorců. A to proto, že detaily samy o sobě (čím hlouběji a svědomitěji se rozebírají) sestupují ve větší a větší podobnost. Rozdíly dány jsou způsobem složení, metodou *masy*, celkovým rázem a tokem, útokem a dojmem. Při vši *speciálnosti* přece dosti *opakovanosti* — důsledek přirozený a logický.

S faktem tímto souvisí úzce *psychická* konstituce figur p. Raisových. Předně je nutno poznamenati, že psychologie jeho jest objektivní a konkrétní, tj. neanalyzuje osoby svoje způsobem subjektivním a katalogizovaným, ve výpočtu a v klidu, v domyslu a introspekci — nýbrž omezeně a demonstrativně, jen potud, pokud vnitřní impuls, vnitřní motiv a podnět dojde *výrazu vnějšího* v činu, vůli, rozhodnutí, aktu. Tím je znova projevena jeho přímá odvislost od realismu fenomenového. Jest otázka, je-li tato objektivní psychologie, úhrnná, rázová a hrubá v daném případě správná, tj. účelná. Že jest *umělecká*, není třeba dokazovati — daleko umělečtější než psychologie introspektivní a hypotetizovaná, která nese nutně vždy na sobě stopy teozovitosti (jak ukazují romány Bourgetovy). Otázka dá se zodpověděti jen kladně. Proto vrstvy primitivní, pro člověka instinktivního a aktivního, jak jej líčí p. Rais, tato psychologie stačí skoro úplně, obejmě a vystihne jej skoro celého. Člověk primitivní a činný je charakterizován totiž právě touto snadnou a hotovou přeměnou vnitřního života ve vnější: realizuje bez obtíží zámysly a koncepty, které pojme. Činy jeho spotřebují celou jeho energii, nezbude nic na stavy vnitřní, které u něho jsou přirozeným stimulem faktů a stavů vnějších. Harmonie vnějšího a vnitřního je tu, slovem, úplná. Teprve ve vrstvách vyšších, kde není námahy fyzického, žije se separativní a potlačený duševní život, život bohatý a zajímavý, který vzniká, evoluje a hyne ve tmách nitra a nerealizuje se nikdy způsobem vnějším, objektivním a faktickým. Tu nestačí objektivní pozorování činů, zde jsou činy redukovány na minimum, myšlenky, vize, sny na maximum.

Po druhé. Tyto figury p. Raisovy jsou dány příliš *schematicky*, jak jsem již měl příležitost naznačiti. Jsou vystiženy jen z jedné a určité

strany, v jisté stabilitě — jaká byla žádána celou dispozicí, cílem, účelností práce. Práce ty jsou, slovem, spíše povídky a příběhy než objektivní analýzy fyzického a mravního světa. Osoby samy jsou speciální, jsou více méně *rarity*. Zůstávají omezeny jedině a právě na tu určitou stranu, vlastnost, „schopnost“, o níž běží. Józa Nepovím jest jen a jen měkké srdce. Pan farář Konipásek, krejčí Sejkora také — samí dobřáci, nadšenci, iluzionisté. To je stará psychologie abstraktní a jednostranná. Proměnnost, tok, věčný pohyb, seřetězení, tma, alogismus lidské duše není tu podán. Není to, slovem, umění naturalistní, evolutivní, centrální, — nýbrž žánrové a povídkové a tím již romantické (ve filozofickém smyslu). Všimněte si dále, že figury p. Raisovy jsou samostatné a neodvislé, odstíněné a oddělené, že nemají nikde ten všeobecný styk všeho živého s přírodou, s prostředím. Člověk, který není u naturalistů nic než atom, část přírody, jest u p. Raisa *samostatný*. Vezměte jediného naturalistu našeho (který je i veliký a čistý umělec) pana Viléma Mrštíka, jeho *Paní Urbanovou* a zvláště jeho *Pohádku máje* — a srovnávejte. Ten cítí výborně, realizuje výborně první zákon teorie evolutivní, jak vysloven Herbertem Spencerem, že nic není ve vesmíru osamocенého a odděleného, že na každou bytost působí celý vesmír, a ona že jej vyjadřuje. Že každé „individuum“ odráží, reflektuje svoje prostředí, že mezi bytostmi a prostředím je korespondence, vzájemnost, že bytost je jen zrcadlem makrokosmu. Paní Urbanová je podle toho dramatem teplé nebo usydlé stříkající krve, všech šťáv, představ, vzpomínek, snů, minulosti, okolí — dramatem percepčním, dramatem krve a smyslů. V *Pohádce máje* je hlavním hercem Příroda, Jaro, Máj, který proniká dva mladé lidi, hladí a dráždí je, bouří v nich smysly, pudy, touhy — hraje s nimi a za ně, — za ně, kteří jsou jen částí a formou, reflexí a fosforescencí přírody. To jest umění naturalistní, centrální, typické, to jest poezie organická. Vedle něho je p. Rais básník *separatistní a lokální, historický, povídkový, žánrový, „kronikový“*, řekl bych skoro. Nevytýkám, jen konstatuji a determinuji. Smysl pro přírodu není u pana Raise skoro vůbec vyvinut. Ani zvláštní smysl pro prostředí, pro „milieu“. Že přece

podal v celku konstitutivní znaky jisté části horského českého lidu, má děkovati jiným momentům, jež hned budu vyšetřovati.

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

Přiznávám se otevřeně, že tuto figuru chutnám velice prostředně. Připomíná mi příliš romantickou poetizaci zločinu. Autor dělá z něho tak trochu oběť sociálních institucí, výchovy, okolí. Svaluje vinu na společnost, poněvadž Zlevor je nemanželské dítě. Je to v podstatě argumentace Alexandra Dumasa staršího v *Crimes célèbres* a Sueova v *Mystères de Paris* a tolika jiných románů, brožur a pamfletů z let čtyřicátých, – argumentace, kterou diktoval strach z pauperismu a teorie Malthusovy o přelidnění vedle Quételetovy morální statistiky či (jak sám nazývá svoje bádání) sociální fyziky<sup>106</sup> – jeho teorie o „nutnosti v činech zdánlivě svobodných“. Je zde sice beze vší romantické a fatalistně pikantní pompy, beze všech velikých frází – silně střízlivá již a šosácky humanitárně vybarvená – ale přece stejně nepřijemná jako anachronismus.

V této duševní krajině leží také důvod *poezie*, kterou zcela určitě cítíte nad celou knihou p. Raisovou při úplné detailovanosti, analytičnosti a suchosti názoru a percepce. Je to *poezie charakteru*, slo-

---

<sup>106</sup> Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou essai de physique sociale, 1835.



vem. Poezie, jejíž nejlepší příklady najdete v anglické literatuře a u nás u p. Sládka. Touto etikou jest jeho poezie podmíněna a položena. Jsou to tyto dobrácké, bázlivé, citlivé a (nač neoznačit věc celým jménem?) přihlouplé, organicky měkké a vyhublé křečkovité tváře horácků, na nichž se věsí a třese jako mlha nebo jíní. U darebáků je tomu stejně, neboť tu provedl p. Rais osvědčený a starý proces — *humorizuje* je jemně, šťastně a plně — a tím je očistí uje. Stará katharsis!

Význam i cena knihy p. Raisovy jsou z předešlých analýz již patrné. Jsou to práce specializované, lokální, kronikové, pohnuté, žánrové, charakterně poetické. Nejsou *psychologní*, poněvadž psychologie žádá typičnosti, všeobecnosti, hloubky a pronikavosti. Nejsou centrální, organické, evoluční, naturalistní. Jsou však zato *etologní*, jak jmenovati chce *Stuart Mill*<sup>107</sup> umění psychologii podřazené a od ní odvislé, které má záležeti v určení druhů *charakterů*, ať národních a kolektivních či individuálních. Panu Raisovi podařilo se právě jeho analytickou a trpělivou podrobností, jeho vyšetřující a laskavou receptivností vysondovati řadu psychických i tělesných, citových i mravních znaků pohorského lidu z východního koutu Čech. Umění takové jako jeho je k tomu zvláště způsobilé svým rázem lokálním, statickým, kronikovým. Příklad umění Bret Hartova, které je podobné a v principech totožné s uměním p. Raisovým, poučuje úplně jasně o tomto etologním poslání a pozitivnějším, třeba ne přímo kladeném cíli. Tyto umělecké žánry a formy budou zvláště způsobilé, jak jsem již naznačil při recenzi p. Krušinových „Črt“ v loňském ročníku těchto listů, vystíhovali mraky a zvyky doby, znaky časové a lokálně speciální a určité. Stejně jako žánry menších holandských mistrů jsou otevřeným a upřímným kulturním i psychickým katalogem svojí doby.

28. listopadu 1892.

---

<sup>107</sup> Logika, VI. kap. V.

## Joséphin Péladan

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

Studii díla Péladanova i jeho teorii podávám tu po stopách a v těsné, mnohdy slovní odvislosti od krásné a obsáhlé analýzy mladého realistního a pozitivního básníka a kritika francouzského J. Aymea<sup>108</sup>. Od analýzy, jejímž předním charakterem je plné, podrobné a jasné proniknutí — výklad Péladanova talentu — vedle sympatické tolerantnosti a široké loajálnosti — otevřeného uznání a ocenění ducha a umění, které subjektivnímu ideálu kritikovu (jak

---

<sup>108</sup> Revue indépendante mensuelle. Číslo 59. (Tome XX.)

sám přiznává) v některých bodech je temperamentově kontrerní nebo nesympatické. Naše mladá „realistická“ generace může zase jednou poznat svoji falešnou obnaženost a nesnášenlivou nevědomost. Tito neorealisté francouzští, kteří znají moderní vědu a filozofii, pozitivisté a evolucionisté, biologové a fyziologové — kteří na těchto principech staví svoje umění, skutečně exaktní a široké — jsou komprehensivní a otevření, zaujatí a přístupní spekulacím metafyziky, idealismu a mystiky. Proti nim jsou názory, vědomosti, talent, idey a hlavně práce naší generace prázdné, bezbarvé, šosácké koncepty staré a kalendářové literatury — konvenční, žánrové a sentimentálně banální a mělké fikce. Jen v jednom je velká tato generace despektu, kterým chce ubíjet všecko — co nedovede pochopit.

Dílo Péladanovo, jeho umění a ideje jsou nepopulární. Je toho škoda, vykládá Ayme, ne pro Péladana, poněvadž miluje tento polostín, ale pro čtenáře, kteří se zbavují nejvzácnějších literárních požitků, jež dnes můžeme chutnat. A příčiny této nepopulárnosti? Jsou různé: je to předem jeho styl, který podle Aymea je sice neobyčejně bohatý a umělecký, ale leckdy manýrovaný. Po druhé magie, která hraje jistou úlohu v jeho umění: „ne že by tato magie byla absolutně neproniknutelná, pokusím se dokázat opak — skicuje Ayme, — ale je tu slovo a také trochu věci. Toto trochu stačí, aby znepokojilo.“ Po třetí jsou to politické a sociální teorie Péladanovy. Je výlučný a absolutní katolík, teokrat. Je také naprostý aristokrat. Neobyčejně ironický a šťastně jizlivý odpůrce demokracie, kterou v pohrdání proměňuje v ochlokracii. Jeho satiry a jeho railleries (vtipné narážky. *Pozn. red.*) na politické a sociální instituce moderní doby, na její mravy, ideje, pokrok atd. jsou stejně jedovaté, imperativní a vítězné jako Barbeye d’Aurevilly nebo Villierse de l’Isle-Adam.

To všecko, jak pochopitelně, nešíří popularitu.

Péladan je z těch, kteří myslí a, což není bez ceny, kteří dávají myslit. Jeho dílo obsahuje osm románů<sup>109</sup>, které posud vydal ze čtrnácti ohlášených. Všecky jsou podrobeny pod společný plán. Platí nejen samy sebou, ale realizují dohromady i vyšší myšlenkovou jednotu. Jejich soutitre (titulek. *Pozn. red.*) zní: Latinská dekadence, éthopéa. Ale tento plán, který si dal Péladan zpředu, a priori, nerealizoval beze změny. Naopak. V průběhu jeho realizace jej změnil, způsobem, který je nutno pro pochopení jeho díla předem vyložit.

V předmluvě k jeho prvnímu dílu *Le Vice suprême* postavil Barbey d'Aurevilly jméno Péladanovo vedla Balzacova; „dílo prvního mělo být jako dílo druhého syntetickou reprezentací mravů; ale syntézou ještě širší, poněvadž Lidská komedie omezuje se na mravy jedné společnosti, kdežto Latinská dekadence měla obejmouti mravy celé rasy.“ Ale v průběhu realizace tohoto plánu shledáváme odklony, které nás vzdalují silně od slíbené syntézy. Předně neomezil se básník na rasu latinskou: rekyní tří jeho hlavních románů je žena slovanská Paula de Riazan. Po druhé: důležitější je deviace v metodě. Tyto romány nemalují mravy v živé syntéze, ale analyzují je v příčinách. To pochopil také brzy Péladan sám. A nejen velmi brzy, ale nejdříve. Od třetího románu, jehož titul *L'Initiation sentimentale* je význačný, vzdává se úlohy malovati mravy, ale chce zato studovali vášně, jak prohlašuje v předmluvě. Latinská dekadence bude tedy studií této dekadence, ne v jejích projevech, ale v jejích příčinách. Nebude to více éthopéa, tj. živá, syntetická reprezentace mravů, ale spíše etika, tj. psychologická a morální analýza těchto mravů. Mezi prvním plánem Péladanovým a realizací, kterou nám podává, je táž vzdálenost, shrnuje Ayme, jako mezi Balzacem a Bourgetem, mezi Maupassantem Povídek a *Bel-Ami* a Maupas-

---

<sup>109</sup> *Le Vice suprême*. — *Curieuse*. — *L'Initiation sentimentale*. — *A Coeur perdu* — *Istar*. — *La Victoire du Mari*. — *Un Coeur en peine*. — *L'Androgyne*.

santem románu *Silný jako smrt a Naše srdce*.<sup>110</sup> Ne, je větší. Poně-  
vadž Péladan uvádí do svých románů nový živel: Mága. Kdo to je  
Mág? Autor nakreslil jeho portrét velice přirozeně. Dokonalá vůle,  
úplně sebe samé vědomá. Toto dokonalé vědomí je Bůh Renanův:  
svět poznávající sama sebe. Jak vidět, je pojem mága idea a ne realita.  
Je symbol, tj. není jediný fakt, ale zhuštěný jistý proces, jisté dějinné  
a duševní postupy, tj. sledy faktů. Tím dán jest i ráz díla Péladanova:  
psychologie analytická a symbolická. „Jsme velice daleko od realistní  
syntézy Balzacovy“, končí Ayme tento paragraf. „A kdyby nebylo  
románu hodného pozornosti leč román realistní, ztratil by Péladan  
svůj čas a my náš s ním. Ale stačí-li románu k zajímavosti, aby byl  
zajímavým, znám málo románů mezi těmi, jež se dnes čtou, které  
dovedou bohatěji odplatiti námahu těch, kdo je zkoumají zblízka.“

---

<sup>110</sup> Jak známo, změnil Guy de Maupassant v posledních letech svoji uměleckou meto-  
du z naturalistické a typické v charakterní a psychologickou — hlavně vlivem ruského  
románu.

## 2

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

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

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

Latinská dekadence podává nám dokonalý typ androgyna v Mérodackovi,<sup>111</sup> který v sobě spojuje všecku velikost, všecku krásu, všecko dobro, vždycky milovaný, nikdy nemilující – nezná potřebu. Nezná slabost, nezná nedostatek. Dosahá čelem nebe jako Androgynové Platonovi. Je to křesťanský Prometheus. Křesťanský, neboť vroucí křesťanství Péladanovo smířilo Mérodacka s božstvím. Je veliký, je silný. Veliký svými ideami, silný svojí vůlí. Tato síla a tato velikost, které v reálném životě obyčejně se vylučují a ruší, jsou v něm harmonické. Je známo v normální psychologii, že rozum, inteligence ničí vůli, neboť vůle záleží v rozhodnutí se pro určitou ideu a v zavržení ostatních. Ale rozhodnutí to je tím těžší, čím více idejí a čím dokonaleji, čím vědeckěji je znám (poněvadž vědecké poznání je lhotejné a adekvátní). Ničí tedy příliš vyvinutá inteligence často u moderního člověka vůli a důsledně čin, charakter a personalitu.<sup>112</sup> Jinak je tomu u androgyna. Zcela jiná je symbolická analýza u Péladana. „Ve skutečnosti“ – reprodukuje jeho pojetí Ayme – „co činí rozum smrtelným vůlí, jest jen jeho prostřednost: dva svahy hory mohou být odděleny u paty nebo uprostřed srázu nesmírnou prostorou, dojdou přece k jednomu vrcholu. Dokonalá znalost idejí rovná se dokonalému postřehnutí jich rozdílu: a toto dokonalé postřehnutí je nutný a dostatečný princip určení rychlých a správných.“ Člověk myšlenky a člověk činu v plné harmonii – je Arcimág. – Pod Arcimágem jdou Mágové. U nich je již porušena rovnost myšlenky a činu. Vůle není více služkou inteligence, jak vykládá Péladan, který označuje jménem Mágů „řád bojujících intelektuálů, liguestétů“. Nehledíte-li k symbolismu a vezmete-li dnešním diletantům jejich diletantismus, který je systematická negace činu, škrtnete-li z díla Renanova Život Ježíše, dáte-li jim všem, kněžím umění, psáti jen pro elitu zasvěcenců – máte Mágy.

---

<sup>111</sup> Většina osob Péladanových nese jména chaldejských božstev, např. Mérodack, Nébo, Istar, Adar, Tammuz, Bělít. Nicméně v nesymbolické části úlohy nejednají jinak než jako bytosti lidské.

<sup>112</sup> Analýzou vůle zničené intelektem zaujaty jsou např. tři nejlepší romány Turgeněvy: Otcové a děti, Rudin a Novina (Něždanov). Zčásti také Bourgetův Žák.

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

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



V teorii Platonově jsou dány a zdůvodněny tyto dvě zcela moderní teorie: teorie práv intelektu a teorie práv ženy.

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

Po čem se poznají dva androgyni? První znak je fyziologický podle Péladana, ačkoliv jeho výklad je spíše obrazem než výkladem: láska nahromaduje na periférii těl jistou sumu elektricity; milenec nebo milá bude bytost, která má přirozenou privilej absorbovat tuto elektřinu. Obraťte tento obraz v prózu, glosuje Ayme, a dostanete pravdu dobře známou, ale zřídka vyjádřenou, že přítomnost milence vyvolává v milé a naopak mentální předráždění, jež dovede srazit prostý stisk ruky, prostý styk očí. Jsou ještě jiné znaky: psychologické. Dva androgynové nejsou identičtí, ale komplementární. Každý přináší, co schází druhému, aby byl doplněn androgyn primitivní. Jeden ukojuje potřebu druhého. A buďte prostředky tohoto úkoje jakékoli, druhý miluje je v prvním. „Žena jest jen tehdy milována, když se milují spíše její nedostatky než přednosti některé jiné.“<sup>113</sup> A z této dokonalé adaptace dvou androgynů plyne přirozeně dokonalá adaptace jich idejí, jich citů, jich dispozicí. Takže dva milenci, aniž by promluvili slova, „slyší se, jak myslí“.

Dva androgynové se milují. V čem záleží jejich láska? Na to odpovídá Diotimos v Platonově Hostině: touha po jednom krásném

---

<sup>113</sup> A Coeur perdu, str. 134.

těle, pak po dvou, pak po všech ostatních, touha, která přejde potom ke krásným citům, z krásných citů ke krásným poznáním, až dojde k tomu poznání po výtce, které má za předmět Krásu samu, totožnou ostatně ve své dokonalosti s Dobrem a Pravdou.

Jak patrně, je tedy láska krásných těl, to jest vlastní krása jen prvním stupněm ve vzestupu k lásce skutečné. Ale je stupněm nutným. Dostatečný důkaz, že láska platonická děkuje svoje jméno vlastně kontradikci. Péladan zdědil od Platona skutečně také respekt krásy. Respekt, který nemá daleko konečně k Renanovi, jenž ve svém Marc-Aureliovi (str. 554) tvrdí, „že krása platí stejně jako ctnost, že krásná žena vyjadřuje stejně jednu tvář božského cíle, jeden z božských konců — jako geniální muž nebo žena ctnostná“. Péladan soudí o kráse skoro stejně jako Desiderius v jeho Victoire du Mari, „že býti krásnou promítá navštěvovati chudé a že inspirovati básníky je stejně slavné, stejně záslužné jako vystavěti chrám“. Ale tato láska ke kráse není u Platona zevrubněji vyjádřena. Péladan zato ji precizuje a pozvedá. Kontemplace krásných forem může podle něho probudit v duši umělcově cit estetický, v těle rozkošníka cit touhy — cit lásky však nikdy. Láska čistě tělesná, ač má tak daleko k pravé lásce, není skutečně láskou, leč když je postupem k lásce idejí. Není pravé lásky bez intelektu. Jen tento intelekt milujeme v těle. V těle milujeme tedy vždy duši (v nejnižším pojmu). Duše prozařuje však nejvíce na tváři. Tam zase krása očí sama o sobě, na příklad, je bez ceny, poněvadž není závislá na intelektu. Zato podstatně duševní a myšlenkový je pohled. Je známo, jak pohled i malých, churavých, krátkozrakých očí dovede býti mohutný nebo výrazný, jak pohled i takových očí dovede rozlítí neobyčejný lesk do všech rysů. Stejně je tomu v lásce. Když pod pohledem Néba „oči Pavly rostou, když zornice šíří se bez mezí“ a když Pavla „nemá již nic živého jen oči,“ je to tím, že její duše, z počátku jako uspaná, jako vzdálená těla, vrátí se do něho a že rozsvítí okna a promiluje toho, kdo na ni právě hledí“. <sup>114</sup> Tak je pravda, že nejlepší v lásce je to, co nedává tělo — to,

---

<sup>114</sup> A Coeur perdu, 112.

čemu je jen prostředkem a záminkou. Před touto „defenestrací srdce“<sup>115</sup> Pavlína osvětlí se zase oči Néba celým leskem jeho ducha a jako pod zpětným odrazem pod pohledem Néba Pavla „sní o ráji“. — Je v tom snad senzualita, ale senzualita zjemněná a očištěná neustálou přítomností idey. Nikde nepopisuje se pocit kvůli pocitu — ale kvůli ideji. Proto tyto vroucí strany v románech Péladanových jsou čisté.

Ale hlavně je to polibek intelektuála, který na rty milé vyvolá celou její duši. A z tohoto setkání dvou duší teče nevyslovitelný požitek. To rozumí Péladan tím, když praví, že „platonický polibek je chemický a rozpouští fosfor“. Pozorování je snad neobvyklé. Ale není se tomu třeba diviti. Polibek je něco, co vzdoruje každé analýze. Polibek rodí extázi, stav, který vymyká se pojmově každé analýze. Takové stavy podati a opsati může jen obraz: slovo extáze není samo než obraz — je to ten stav, kde vystoupíte z vlastního svého já. Dá se užít o každém citu v jeho stádiu poslední a svrchované intenzivnosti. Krása mýtu Platonova, podepírá Ayme, záleží právě v tom, že dovede zobraziti tato stádia a procesy lásky, kde analýza naprosto nevystačuje. „Jak jsme vystoupili vysoko“, praví Pavla Nébovi. „Moje čelo dotklo se snad nohy některého anděla.“<sup>116</sup> V polibku doplňují a stýkají se skutečně dva androgyni. Uvažte, jaké velké city rodí láska, city oddanosti, zápasu, absolutní víry v sebe, — jakou iluzi všemohoucnosti zapálí v milenci, a poznáváte a chápete ty primitivní Titány, ty platonické androgyny — kteří jednoho dne chtěli slézt z nebe.

---

<sup>115</sup> Tamtéž, 115.

<sup>116</sup> A Coeur perdu, 99.

„Ženy“, praví Schopenhauer, „jsou spoluvinice génia rodu. Provedly zázračnou věc, když spiritualizovaly lásku.“ Hlásí se jistě námitky. Zajisté. Jakže, jsme podvedeni géniem rodu? Podvedeni? V lásce platonické, v lásce spiritualistické? Jak parafrázuje Schopenhauer. Není možná, namítáte. Je sice pravda, že každá láska, každý seberafinovanější flirt, sebevznešenější, končí osudně – ve fyzickém úkoji. Ale co na tom záleží? To je nakonec vedlejší. Vždyť přece před tímto smutným koncem předcházely v lásce platonické nejhlubší a nejsilnější, nejvyšší požitky – požitky tak vysoké, že je nutno, abychom se vyhnuli nejbolestnějšímu zklamání, dekorovat tento poslední a bolestný akt pompou královskou nebo docela náboženskou;<sup>117</sup> – a když přece vzdor tomu to, co má být korunou lásky, je jejím pádem? Kdo je podveden: platonik, který postaví lásku na nedostupné vrcholy, nebo obyčejný a experimentální Člověk, který ví a slyší kolem sebe neustále: „je to jen to?“

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

Toto zklamání tak bolestné, je sice jen momentální. Ale stačí, aby zkazilo lásku. Láska od té chvíle, kdy spojila dvě těla, sdílí i jejich

---

<sup>117</sup> Tato idea, která má jako symbol tak velikou důležitost, je realizována v románu *A Coeur perdu*, str. 255–306.

křehkost. Je to závazek němý a nezměnitelný: vašeň nedá se připoutati, poněvadž je nevědomá. Sotva vystřízlivěli z opojení, sotva je vrácen klid a jasnost mysli — a již cítí milenci, že jsou oklamáni — že každý z nich oklamán je druhým. Srovnávají předtím a srovnávají potom. Žena chce více, než dostala. Muž chce zpět, co dal. Předtím byla žena - androgyn pasivní — podrobena muži — androgynu aktivnímu; neboť pravá úloha ženy v pohlavním duetě je — býti průvodem, jak prohlašuje Péladan. Žena ve skutečné platonické lásce je vždy podrobena muži. „Je velká nebo malá podle toho, koho následuje. Kdyby byl Nébo Petrem Poustevníkem, Pavla dala by se ukřižovati. Kdyby svátým Františkem z Assisi, stala by se snad svátou Klárou.“<sup>118</sup> Každý milenec formuje plastiku své milé. To vyjadřuje krásně Péladan v slovech Pavly k Nébovi: „Jsem jen tvoje Štěstí“, praví tam Pavla; „ty, ty jsi můj osud“.<sup>119</sup> Ideální milenka je tedy žák, jenž obdivuje, přítel, jenž podporuje a posilňuje. Tak je tomu v lásce i před fyzickým úkojem. Po něm mění se však úlohy. Žena poznala náhle svoji sílu a důvěřuje jí — a využívá jí. Ode dne, kdy žena má nebo myslí, že má potřebí kouzla, aby udržela milence, ode dne, kdy z dobrovolné otrokyně chce se státi daným tyranem, kdy přestává dávat bez žádosti a počíná a nechce než vraceti, aby žádala nakonec a nedávala: ode dne, kdy „odejímá zvyklou rozkoš, neposlouchá-li se... muka se táží a únava odpovídá.“<sup>120</sup>

Toto pozorování je snad poněkud úzké, ale je správné. Probouzeťti v milenci žárlivost, tato instinktivní chytrost, kterou milují ženy jako nejúčinnější, může míti jen dva výsledky: buďto vžene znova milence do lásky, která je však potom nejkratšího trvání, — nebo zničí pochybou lásku naprosto, tím že odkryje moc ženy, kterou nemůže muž nikdy přijmouti. „Kdo mi nedá jistotu, nedal mi nic.“ O tom měly by ženy uvažovati. Vláda ženy nad mužem v lásce je proti přírodě a revoltuje muže. Umění ženy nenajde nikdy dosti

---

<sup>118</sup> A Coeur perdu, 67.

<sup>119</sup> Tamtéž, str. 332.

<sup>120</sup> Tamtéž, str. 332.

prostředků, aby tuto moc utajilo. Jednoho dne muž pochopí. Světlo rozumu zažene lásku, neboť obratné koketerie dovedou podráždit jen touhu — ale ta je v podstatě své prchavá. Tu láska končí konečně nutně nenávistí. Nenávistí vzájemnou. Nenávistí muže, že byl v moci ženy, což ničí jeho pýchu a přímost. Nenávistí ženy, že vyrval se jí z moci otrok.

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

Láska je tedy hodna nenávisti, vyjímaje jeden případ: když sblíží dva androgyny, kteří se dokonale doplňují. Ale počet pravděpodobnosti, že najdeme v chaosu lidském tuto jedinou bytost komplementární, činí všechno hledání nejen chimérickým, nýbrž přímo nebezpečným, poněvadž nejmenší omyl má za následek děsný trest. „Císař nemůže dáti než císařství; žena, díky svatokrádežnému a šílenému mysticismu moderní poezie, může říci o sobě, že je nekonečná a vydávati se za absolutnost.“<sup>121</sup> A žena zná tuto neslýchanou svoji moc. Ona ji také vykořisťuje. Principem této moci není pak idea, jejíž vlastní cenu žena nikdy nezná. Ale je to cit, který muže zeslabuje. Nebo hůře ještě smyslný pocit, který jej snižuje. A výsledek. Nehledě k láskám vulgárním, i lásky pravé a skutečné mrzačí každý den intelekt, ničí ideje, hubí díla, rozvracují existence, které by mohly býti velikými nebo většími.

„Muž loutkou ženy, žena loutkou d'ábla,“ to je historie lidského rodu. Druhou polovici této formule změnit nemůžeme. Změňme tedy alespoň první. Zabijme lásku, i Platonovu, i platonickou, tuto

---

<sup>121</sup> Le Vice suprême, str. 89.

křesťanskou esenci lásky Platonovy. To je samozřejmá konkluze románů Péladanových. Je to totéž anathema, jež v našich dnech vyřkli Schopenhauer a Tolstoj.<sup>122</sup> Avšak s tím rozdílem, že Schopenhauer nenávidí v lásce masku génia rodového, a Tolstoj jeden z nejčinnějších principů utrpení — kdežto Péladan chce v ní zničit nepřítele myšlenky — tohoto nového a mnohem nebezpečnějšího, poněvadž skrytějšího Calibana. A mnohem horšího, poněvadž první, Caliban Renanův<sup>123</sup> má naději, že intelektu idejí snad jednou dosáhne, ale naděje té naprosto postrádá tento Caliban druhý, Caliban Péladanův.<sup>124</sup> I tato láska, láska platonická, nejvznešenější, jež se dá mysliti, nemůže pozvednout ženu, může jen snížit muže. Nebo, zklamaný v tomto posledním pokusu, může vzývati jen pomoc Mérodackovu. Neboť ideálem je Arcimág, tj. všemocná vůle na rumech lásky jednou provždy zničené.

---

<sup>122</sup> Kreutzerova sonáta.

<sup>123</sup> Viz jeho Calibana a l'Eau de Jouvence.

<sup>124</sup> „Exkvizní formo, neklidné srdce, ženo, zůstanete ždycky v pronau mužné myšlenky věčný katechumen, nikdy nepřijatý o chrámu.“ Un Coeur en peine, str. 258.



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

Láska je tedy bolestná, je závěr Péladanův. Ale mám některé námitky, praví Ayme. Předně: Péladan usuzuje, že je láska bolestná jen pro muže. Identifikuje jako mnozí jíní — ženu a lásku. Je v tom snad něco nespravedlivého. Celé zlo v lásce záleží v tom, že chce stvořiti umělou rovnomocninu mezi dvěma bytostmi od přírody nerovnými. Z těchto dvou bytostí jednu musí tedy nutně láska snížit. Nejčastěji bude to muž. Ztrácí tím více než svoji přímou pýchu a než svůj život — totiž svoji myšlenku a svoje dílo. Potud je konkluze Péladanova správná. Ale je možný snad také poměr opačný. Je možno, že ženský androgyn bude spojen s mužem, s mužem čistě fyzickým a ne mužským androgynem. Nebo je možno také, že ze dvou androgynů androgyn ženský je dokonalejší než mužský. V obou případech je obětí lásky žena a ne muž. Zde usmrcuje tedy láska ženu. Na to namítá Péladan: Žena není nikdy úplně připoutána k vášni jako muž. Může ji zapomenout — naprosto, jako by ji vůbec nežila — odvrátiti se od jednoho milence a přikloniti k druhému a nenechali prvním nic, ani myšlenku, že si vzpomene někdy na předchozí lásku. Ona jediná dovede říci o včerejším milenci — s ledovým klidem — bez změny tváře a beze lží: „Znala jsem kdy

toho člověka?“<sup>125</sup> — To je exaktní a správné, odpovídá na to Ayme. Zbývá jen vědět, jestli tento klid tváře není vylhaný a jestli neskrývá duševní muka. Po druhé: I když muž je z páru lepší a vyšší, může se státi, že žena — poněvadž je neschopná se mu vyrovnati — věnuje mu celý a vroucí obdiv, adoraci a kult. Pak ale nejmenší chyba idolu otravuje srdce ženy. Je to, jako kdyby přesvědčil někdo svátého o bezpodstatnosti víry. I tu nese láska ženě muka. Bylo by tedy anathema Péladanovo ještě správnější, pointuje Ayme svůj rozbor, kdyby do něho zahrnul i ženu.

Jak třeba tedy žíti? Jinými slovy: „není dobře, aby žil člověk sám“, řeklo se již velmi dávno. Což znamená v řeči platonické: Je dobře, aby jedna část primitivního androgyna chtěla si stačiti sama? A dovede to vůbec? Má v sobě tolik síly, aby ze sebe doplnila druhou polovici, která byla od ní odříznuta? Mérodack dá se připustiti jen jako symbol. A sám Nébo prohlašuje se za „neplodného velikána.“ On sám praví Pavle: „Vyšší svět unavuje moji nedokonalost; stoupám tam sám, ale sestupuji ihned, kdežto s vámi bych se tam vznášel.“<sup>126</sup> Zajisté láska je nejčastěji nepřitelem intelektu. Ale je někdy — zřídka — jeho oddaným přítelem a skoro vždy matným soudruhem — nutná předem, abychom mohli doufati, dojíti štěstí. Ať je člověk jakýkoli a kdekoli, všude ovládá jej potřeba tohoto druhu, jako kdyby v něm vskutku hlásila a opakovala se mystická bolest nějakého zmrzačeného androgyna. Pro největší, jako pro paní de Staël, tohoto slavného androgyna, který strávil polovici života v hledání lásky a druhou v bolesti, že jí nenašel, „sláva bez lásky byla by jen slavný smutek štěstí.“

Péladan, který necouvne před kontradikcí, nám praví: „Celá budoucnost civilizace visí na rtech ženy slovanské. Bude mítí polibek intelektní?“<sup>127</sup> Pochyba platí jako přiznání. Potlačte Slovanstvo: bu-

---

<sup>125</sup> L'Initiationsentimentale, 209.

<sup>126</sup> A Coeur perdu, str. 80.

<sup>127</sup> A Coeur perdu (kontext), str. 15.

doucnost bude méně smutná a bude obsahovati více pravdy.<sup>128</sup> Všichni lidé — v úměrné vroucnosti svého intelektu — ženou se za tímto polibkem. A tento běh za láskou může zničit mnoho idejí, vylíti mnoho slz a krve — je to nutné — poněvadž je život, poněvadž v něm žije a třese se duše světa, medituje Ayme. Nad nedokonalostí řádu světového nemusíme se dle něho zastavovati. Byla známa Řekům, těm Řekům, kteří představovali si vesmír řízený bohy a bohy samy poddané dvěma bytostem bez mezí: Osudu a Lásce — ale oběma slepým. Teorie pesimismu mohou nám dle Péladana ukázati zlo, ale nemohou je nikdy potlačit. Nezbyvá tedy dle něho než rezignace. Platon dává nám naději, že potkáme v životě komplementárního androgyna a tak realizujeme Štěstí. Prakticky je naděje ta skoro prázdná. Ale ideálně nám zůstává. A co více potřebujeme? končí Ayme.

To jsou tedy Aymovy námitky proti teorii Péladanově. „Nicméně“, praví, „nelze dosti děkovati Péladanovi za vysokou rozkoš, snad mnohdy namáhavou, ale vždycky cennou, kterou skýtají jeho romány.“ Této tak poetické a tak filozofické teorii Platonově dává Péladan žítí v lidech moderních, v lidech z krve a kosti a dokazuje tak, jak obraznost, když se jí zlíbí, může býti nevyrovnatelnou pozorovatelkou. Ale tuto teorii rozšířil, doplnil, rozvinul a obohatil také nesmírně Péladan, hlavně zajímavými a sugestivními pozorováními vlastními. Platon podal hlavní a hrubé linie. Péladan mnoho detailů. Oživil ji tak a učinil z ní vlastní krásnou a novou dceru. Zbývá ještě, končí Ayme, ukázati, jakým bohatým, originálním a uměleckým rámem obklopil Péladan tyto krásné ideje. Umění jeho je snad příliš

---

<sup>128</sup> Podávám tuto politickou teorii Péladanovu doslovně z Aymea beze strachu, že by mohla koho u nás skandalizovat. Není také v podstatě nic než nenávisť každé aktivity, každého budoucího a teprve otevíraného procesu dějinného, jež má žítí svéží rasa slovanská — nenávisť, jakou cítí zvláště básník a myslitel ras starých a vyčerpaných — tedy předem básník „dekadence latinské“. Pesimismus jeho argumentuje přirozeně tak: Nebyly i rasy románské mladé? A kam vedla je dráha evoluce dějinné, tedy dráha síly plodné, Života a lásky — než k dnešní a blízké smrti. Stejně bude to i zde. Zničte tedy každou dějinnou — budoucnost.

partikulární, příliš dokonalé, snad i poněkud dekadentní, praví Ayme, ale také neobyčejně šťastné, jemné a pronikavé. Je třeba vzpomenout alespoň po výkladu jeho smělé a často hluboké psychologie impresí neobyčejně pronikavé jemnosti — popisů tvrdých nebo velikolepých v neobyčejném reliéfu — stran skutečné hudby, kde próza zpívá melodie lásky a hymny triumfu.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> V té příčině jsou již tituly některých kapitol význačné jako: Andantino, Lento, Arioso, Crescendo, Lamento, Larghetto atd.

## Zasláno

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

1. Hned na samém počátku článku (Čas, V. roč., str. 730, 1. sloupec) praví se, že symbolismus je plodem Paříže na konci tohoto století a kodexem jeho že je sbírka „Le Pèlerin passionné“ od Jeana Moréas. Moréas že je uznaným vůdcem symbolistů. To všecko je však nepravda. Hnutí symbolické není původu francouzského. Je známo, že velická část francouzských symbolistů není ani rodem francouzská – tak kupř. hned Moréas sám je Řek. A více: stojí pod přímým vlivem filozofie, metafyziky, estetiky, poetiky anglické a německé. Jmenovitě však není pravda, že „symbolisté prohlásili Jeana Moréas za svého vůdce a knížku jeho za evandélium“ (ibid). Správné je jedině, že v zimě před rokem, když Moréasova kniha vyšla, byla známým básníkem a kritikem Anatolem Francem sympaticky oceněna. Zejména vytknul A. France význam, nutnost, skutečnost a hotové již výsledky symbolické reformy. Bylo to oficiální uznání velké žurnalistiky, jež posud se chovala k hnutí lhostejně nebo odmítavě. Při hostině žurnalistů a literátů hned potom pořádané, pozdravilo Moréa několik mladých a více méně neznámých spisovatelů jeho cen a clu jako autora knihy, která první vybojovala před obecenstvem a kritikou uznání smíru, která strhla na sebe vítězství směru. Kniha sama není však arcidílem. Je to práce plná grácie sice, ale příliš drobná, pečlivá, archeologická a archaistická, bez vysokých linií filozofických a uměleckých. (To pravím sám za sebe po přečtení

knihy, kterou — soudě dle některých velmi charakteristických znaků — pisatel článku v čase ani v rukou neměl.) Za veledílo prohlásili knihu ne symbolisté, ale oficiální kritika Žurnalistická a mystifikovala tak (ne bez přičinění Moréa samotného) obecnost a mezi jinými, zdá se, i Čas. Aby bylo patrné, že z vlastního tábora proti Moréasově knize nejsilnější odpor vznikl, cituji zde autentickou Revue indépendante (juillet, str. 76): „Pokud se nás týče, lze snadno zjistiti, že všichni talentovaní lidé všech škol, stejně Zola a Huysmans jako Régnier a Gourmont (dva nejpozoruhodnější z mladších) odepřeli přiznati Moréasovi nejmenší autoritu a odkázali ho, kam náleží, jako autor hezkých manýrových věcí, jako básník salonu.“ Tak je tedy Čas informován! Každý, kdo zdaleka se o hnutí stará, ví, že praví mistři, původci nejnovějších fází symbolismu jsou Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé. Ti že stvořili ryzí veledíla, která jsou předmětem vědeckého kritického studia Hennequina, Wyzewy, Morice. K nim se odvolává nejmladší francouzská generace. Vůbec však nechápu, proč mobilizován francouzský symbolismus k debatám o moji Analýze a když měla rozebírána býti metoda mnou určitě formulovaná. Kde jsem prohlásil, že je konformní s vágními tezemi francouzské „školy“ symbolické? Mně zejména je symbolismus zjevem filozofickým a historickým a evoluci jeho v nejhrubějších liniích podal jsem v odstavci, jež Čas (jak vůbec málo loajálně učinil s oběma mými odpověďmi) vytrhnul z kontextu a položil doprostřed 1. sloupce, str. 731 (od slov: „symbolismus je ... až ke slovům ... syntetický symbolismus“). Na to poukázal jsem Čas: sem měl soustřediti svůj rozbor... na pole určité, vymezené, známé. Dante, Calderon, Goethe, Shelley, Vigny, Flaubert – ano, ti jsou jeho patriarchové, v nich jsou jeho prameny čisté, nezakalené efemerními polemikami, slávami, pomluvami a manifesty. Teorie různých francouzských symbolistů nejsou mými teoriemi. Ukazují na to jednou provždy a kategoricky. Je patrné však, že tím nijak ještě neodsuzují formule francouzského estetismu symbolického. (Odsuzovat a posuzovat vůbec zdá se mi sice velmi zábavným, ale dnes již trochu sešlým řemeslem: dnes běží o to, jak řekl Taine, konstatovat a vykládat.) Ale nepřijímám jich ani

za své: jsou, zdá se mi, posud příliš vágní a slabě zdůvodněny nebo formovány — vyznávám však také otevřeně, že nepronikl jsem je snad posud náležitě, že je tedy snad vina ve mně. Abych ale plně a jasně své vlastní stanovisko pověděl, vytýkám tu, že symbolismus není mi o sobě cílem, nýbrž jen prostředkem (zrovna jako naturalismus a zrovna tak omezeným) k ideálnímu syntetismu, jak ve studii „Synthetism v novém umění“ ukazují a rozebírám poměr symbolismu k tomuto umění neomezenému a úplnému. Je však zajímavé, že Čas tendenčně připíná mladý český „symbolismus“ přímo k francouzskému, kde posud nevyhraněný a příliš v sebe zavřený je předmětem boje a odporu — kdežto by stejným právem dal se ve spojení uvést s mladou anglickou poezií, kde jasné a živé vody jeho meditací, fikcí a intuic tekou volně, nikým nezdržovány, bez prázdných bojů kritiky jako něco zcela zřejmého a přirozeného. Patrně symbolický nebo snad lépe filozoficky syntetický je ráz celé moderní anglické poezie: i u starších Tennysona, Elizabeth Browningovy, Roberta Browninga, Swinburna, Whitmana, Morrisa, i u nových jako Mary Robinsonovy, Roden Noela, Wildea, Austina, Blindovy. Je v tom nevědomost nebo zlá vůle Času? — O jednotné, určité, pevné estetice dnešního francouzského symbolismu, abych se k němu vrátil, nelze však vůbec mluvit, poněvadž není školy symbolické s dogmaty, kodexy, manifesty. V tom je nový blud Času: mluví o škole symbolistů se stejnou určitostí a znalostí (jak se alespoň domnívá) jako o kterékoli krejčovské dílně. Jako škola symbolismus vůbec neexistuje, v tom je též jeden z podstatných rozdílů proti periodě naturalismu Zolova, který formoval uzavřenou a jedinečně pravověrnou církev. To dnes všude a obecně se uznává. Všichni: Mallarmé jako Verlaine, Rosny jako Morice prohlašují vždy a všude svoji neodvislost. Rod vykládá nemožnost utvořit dnes školu samými sociálními základy současné literatury: „rozdrobenosti talentů, idejí a zájmů“... slovem „aplikací zákonu diferenciacie na literaturu, která ztratila všechny své rysy kolektivní a produkuje jen díla stále individuálnější“. Bonnamour ironizuje literáty, „kteří reprezentují Školu jako voják armádu“, Morice souhlasně: „není více škol,

jsou jen projevy individuální“. Je pravda, že budou jisté společné, mentální, citové, psychické prvky a linie, společná atmosféra duševní, estetická, sociální – ale ta právě posud ještě není tak bezpečně vyšetřena, rozložena, formována. Je tak subtilní, jemná, řídká, že vzdorovala posud většině pokusů proniknouti a vystopovati její složení. Zde právě třeba intuice a lze říci asimilace kritické, o níž se Času nesnilo.

2. Hlavním pramenem k poznání francouzského symbolismu byla Času, jak sám přiznává, Huretova *Enquête sur l'évolution littéraire* (dovolují si však zase pochybovati, že přímým – prozrazuje se v několika typických chybách tiskových). Zde lze Čas jen litovati. Myslím, že Francouzi pověděly by p. Váňovy Kokrhy o literatuře české více než Čechu kniha Huretova o francouzské. Nikde nebylo pochyby o rázu této knihy: vážně vzal ji snad jediný Čas. (Vysvětlují si to loajálně tak, že pisatel článku v Času ji ani neviděl: ale jak komický cit budí potom zoufale patetický a nesrozumitelně prázdný jeho výkřik na str. 731, 1. odst., 2. třetina: „Kniha Huretova tě v mukách usmíří!“ a před tím: „Hlava brní, mozek bolí, rád bys opakoval, co jsi četl, marně,“) Huretova kniha dá se rozdělití ve dvě části: subjektivní kritické autorovo roztrídění literátů současných v 8 tříd a objektivní zápis interviewů. Obojí je stejně cenné. Opsati a dáti vytisknouti schéma těch 8 tříd, jako učinil Čas, předpokládá velmi chatrnou soudnost. Nic libovolnějšího a prázdnějšího nelze si představití. Kde je zde jednotné a pevné kritérium? Mínil se od třídy k třídě. Je to velmi zajímavý a pohodlný způsob systematiky. Jinde, pokud vím, nevšiml si jí žádný kritický list: u nás putuje z časopisu do časopisu. Že je tak patrně lichá, nevadí nikomu. O části interviewové a o dojmu, jaký vůbec kniha budila u lidí kritických, překládám zde jen z kompetentní *Revue indépendante* (naturalistické, ne symbolické): „Ku konci měsíce února komedie vybraného vkusu rozvinula četné akty v *Echo de Paris*. Mladý vaudevilista budoucnosti, p. Jules Huret, dal bít pro galerii dnešní autory pod formou interviewů. Není potřeba zde říci, jaké nejasnosti jsme viděli“. A k Huretovi šel Čas, jak přiznává sám, pro poučení. Kdybych chtěl zde býti ironickým, řekl



bych, že vypadá podle toho. A já přece udal Času poctivou a pravou adresu: řekl jsem a opakuji to znova, že vědecká estopsychologická teorie nového hnutí je složena v Sainte-Beuvu, Tainovi, Hennequino-vi nebo Bainovi, Parkerovi, Rentonu, speciální pak a konkretizované studium nejnovějších fází že najde se v Bourgetovi, Rodovi, Wyze-wovi, Moricovi. Všelicos poví i Lemaître. Pak nebude musit tolik nalézat fantazii jako v tomto článku: jsou prý i symbolisté, vykládá Čas na str. 731, 1. sloupec, 1. třetina, kteří chtějí jen boj na nůž proti próze, chtějí prý „poezii“, „potravu pro fantazii“, „chtějí se kochati jen slovy, rytmy, melodií“. Prosím, aby citoval Čas, kde to četl. Ta je prostá nepravda. Věc je právě naopak: symbolisté syntetizují verš a prózu, mísí je spolu, rozbíjejí každou mez a každý žánr, aby řeč, prostředky umělecké zbaveny těchto pout a této omezenosti došly nejvyššího možného stupně názorné výraznosti a účinnosti opakujice Tainovu již před více než dvaceti roky pověděnou větu: „Zdá se, že forma se ničí a mizí; odvažuji se říci, že v tom je veliký rys moderní poezie“. Odtud nenávisť Parnasistů: Leconta de Lisle, Menděsa, Coppée, kteří symbolismu vytýkají, že kazí klasický, sonorní a vypracovaný verš francouzský, jeho rytmus, jeho rýmy — že verš jejich je prózou. (Nerozhoduji tu, jsou-li výtky ty správné: ale jsou vždy charakteristické.) Všecko, co o tom předmětu pověděl Čas, je úplně lživé. Ta je holá ignorance, lživá fantazie. Jmenovitě také všude tam, kde má se buditi ve Čtenáři podezření, že symbolismus je formálně estetický či, jak se u nás rádo, ale celkem nesmyslně říká, „l'art pour l'art“: tak hned v témže odstavci (str. 731, 1. sloupec, ř. 14–18). Všichni estopsychologové hned od původu konstatovali a každému je patrné, že holý, konsekventní symbolismus sám o sobě, jako výsledek činnosti podstatně poznávací, byl by vlastně protiestetický (ovšem že tak by byl symbolismus v umění nemožnou kontradikcí). Vyložil jsem zde obšírně nejtýpčtější asi tendenci symbolismu, abych ukázal úplnou nekompetentnost Času v těchto otázkách — ač sám ve způsobu, jak si symbolisté francouzští vedou, v mnohém s nimi nesouhlasím. (Jen mimochodem pročítaje znova ty nejasné věty, plné nesprávných a vágních termínů a mlhavých meta-

for, těch 8 řádků [10.–18. 1. sloupce, str. 731], jsem překvapen a nedovedu si vyložit, jak shoduje se patrný despekt, jež projevuje tu Čas k umělecké formě, v níž vidí něco vedlejšího a bezpodstatného, s nejvyšším uznáním, které splácí prof. Masaryk ve Studiu děl básn. těžké a veledůležité formové práci třeba na str. 18. v prostředním odstavci, na str. 23. na samém konci aj. Vždyť esej prof. Masaryka je přece Času něco zcela autoritativního. Ale více: ukáži hned, že i na větách, jichž se proti mně dovolávají, prof. Masarykovi nerozuměli, že mu sami odporují. — Je těžko pochopiti tak zmatené pojmy, ale myslí-li tu Čas, že symbolisté hledají nějaké konvenční, všední, příjemné formy umělecké, ukázal jsem již, jak se mýlí: běží jim o formy nejvýše výrazné, nejsilněji a nejpůvodněji účinné. Co však „realisticky studenou“ prózou Čas rozumí, nepochopím asi nikdy. Tu je pravý a Čistý mysticismus. Či je také „realisticky teplá“ próza? Tak se píše v „kritickém“ článku! Nevím, je-li próza třeba p. Herrmannova realisticky „studená“ nebo „teplá“, vím jen, že není umělecky výrazná a příznačná, že není styl, že je to právě jen taková próza, třeba realisticky „studená“.) Ze všeho, co tu Čas o francouzském symbolismu pověděl, je jediné pravda, „že zavrhuje moderní, vědecký román, zavrhuje objektivní stanovisko realismu“ — poněvadž toto objektivní stanovisko je prostě iluzorní a klamné, poněvadž Zolou hlásaná formule „vnější pravdy“ je prostě kontradiktní, poněvadž spočívá na psychologickém bludu lidí nevědeckých, jemuž podléhá i Čas, jimž pojem postřehovaného, pozoruhodného, „pravdivého“ je absolutní a neměnný, kteří neznají, že nejprostší akt percepce zrakové není konstantou pro všechny lidi, že je to akt tak složitý jako rozumování a dle individualit percipujících tedy měnivý – jak jsem ukázal a z psychologie doložil zevrubněji ve studii „Synthetism v novém umění“. Ostatně odpírá realistickému, „vědeckému“ objektivismu velmi určitě a zcela patrně prof. Masaryk ve Studiu děl básn.; tak hned na str. 11. doslova: „Není-li umění napodobováním přírody, není podstatou jeho realismus. Dnes arcimnozí hlásají, že realismus je ta pravá esence umění, avšak neménším právem může se hlásati, že idealismus podstatou jest umění.“

Nám z toho, co jsme pověděli, asi takto věc se jeví: je-li umělecké poznání skutečně poznání světa, je-li postřehování bezprostřední nazírání, tvoření, pak je nerealistické právě tak, jako věda je nerealistická“. Na str. 33. na konci a jinde v též smysl píše.

3. Dle toho je tedy patrný alogismus, píše-li Čas na str. 730, 2. sloupec na konci a 731, 1. sloup, nahoře: „Realismus (naturalismus) dychtí po pravdě a užívá metody spíše vědecké, tj. analýzy. Symbolismus však metodou více syntetickou proniknouti chce k poznatkům metafyzickým.“

Symbolismus stejně jako naturalismus „dychtí po pravdě“. Rozdíl je jen ten, že symbolismus znaje podstatu, základ umění, tj. jeho vlastní způsob poznávací, který se diametrálně liší od poznání vědeckého a který je konkrétní fantazií či nazíravostí či intuicí (což všecko jsou synonyma), uznává, že nemohou předmětem jeho býti poznatky věd pozitivních v jich metodě empiricky indukční, nýbrž jedině (a to ještě nepřímou a jen obsahově) sny meditací metafyzických. Obecně se klade za zásluhu nového hnutí, že znova vymezilo a si uvědomilo základní tento rozdíl, a já jen ten rozdíl poznávací, tj. nazírání či intuic patrně mám na mysli a zřejmě ho vykládám ve výtržku z mé odpovědi na str. 763, 2. sloupec uprostřed, kde vytýkám a proti sobě stavím smysl rozumový, logický, historický, konvenční a subjektivní, dogmatický, intuitivní, smyslný a tento druhý za samu podstatu umění ukazují („dátí cítiti“ napsal jsem a podtrhnul). A hned v prvním listě (Čas, č. 39. str. 621., 2. sloup.), kde jsem doslova uvedl: „Slovům, která po dvě stě a více let, od Malherba k reformě romantické měla význam jen přísně abstraktní, snažili se básníci na počátku tohoto století, a po nich Flaubert a po něm jiní vrátiti význam smyslný a citový, který měla při zrození jazyka“. Tu otevřené vytýkám nutné nejvyšší zesubjektivnění, zkonkretizování řeči jako prostředku uměleckého poznání s plným důrazem jako snahu nejpodstatněji symbolickou. (A zcela se srovnávám v tom s prof. Masarykem: kupř. str. 30.: „Žádali bychom po básníku, aby ten ruch ukázal i ve slovech; musíť on tak mistrovati řeč, aby v ní samé bylo patrné, co se děje,“) A v té právě otázce po-

znamenal jsem, že by Čas poučila „nejedna věta“ ze Studia děl básnických. Čas v č. 48., str. 764, 1. sloupec napomíná mne, abych se nedovolával prof. Masaryka: svědčí prý proti mně, a cituje, jak se domnívá na dotvrzenou, tři věty z §3 o „poznání uměleckém“ (str. 8.), kde prof. Masaryk mluví o „nazírání“, o „konkrétní fantazii“ umělecké jako vlastním poznáváním uměleckým. Pak ale nerozumí Čas vůbec těmto slovům a smyslu, v jakém jich užívá zde prof. Masaryk, nezná jich význam. Chytá slova a ne pojmy. Nikde jsem neřekl, nemohl říci — tak odporuje to základním názorům symbolismu o umění — nejapnost, jakou mi Čas přisuzuje: že poznávání umělecké je mystickým nějakým, snad materializačně spiritickým zjevením se vidin uměleckých nebo něco podobného. Proti tomu svědčí již sám pojem symbolu. Kdy máme symbol? Vždycky, kdykoli pomocí hmotných obrazů, vyjadřujeme něco, co náleží světu ideovému. (Již Kant pověděl, že pokud představování je poznání, všechno naše poznání o Bohu je symbolické [Kritik der Urteilstkraft §59]. Objektivní realitu idejí, je patrné, že „nazírání“ nelze: kontradiktornost je tu přece zřejmá.) A symbol v tomto smyslu je dán, položen, obsažen v Goethově exaktní, smyslné fantazii. Je přece známo, že Goethovi tato smyslová fantazie je současně „zírání“ vnějška jako nitra předmětu, tj. žádá, aby básník od vnějška (prostředkem a v spojení obrazů hmotných) vedl nás ke středu, centru, ztajenému jádru. To je všem patrné: německá estetika, která tu přejímá pojmání Goethovo, nejednou ukazuje, že slovo „nazírání“, „anschauung“ není dosti vhodné, poněvadž vyjadřuje jednostranně jen vnější postřehování, a chtěla by místo slova toho raději užívat „intuice“, které obojí moment vystihuje. (Tak kupř. Schasler: „Upozorňuji, že nesmí se při výrazu ‚nazírání‘ jednostranně mysliti na činnost duševní k zevnějšku směřující, nýbrž, poněvadž v něm vnější a vnitřní jedno jest, že činnost jeho právě tak a stále zároveň k nitru se obrací. Snad odpovídal by tomuto pojmu lépe výraz ‚intuice‘, který po etymologickém významu totéž praví přesněji, poněvadž tu přízvuk se klade na směr k nitru). Obojí musí zároveň vystihnouti a tímto způsobem úplným, scelujícím, hotovým a právě proto výjimečným a novým

věc poznati. A toto poznání umělecké liší se stejně od induktivního poznání vědeckého, jako od psychofyzické percepcce zrakové.“ A stejně tak dovozuje a ukazuje prof. Masaryk. Lišit poznání umělecké: 1. od induktivního poznání vědeckého ve větech, které Čas iluzorně citoval proti mně z § 3 Studia děl básn., 2. od pouhé percepcce psychofyzické, která je aktem zrovna tak složitým a právě proto necelým a nejasným, odtahitým jako rozumování a při něm účastní se nejvyšší schopnosti, asociace idejí a paměť. To velmi subtilně prof. Masaryk řekl na str. 9: „Máme všichni paměť a řekl bych skoro: z uměleckého stanoviska je to neštěstím, že máme paměť — a tupí-li tedy krátkozraký, omezený a nevědomý p. pisatel v Času symbolismus, že zavrhuje a odklízí názor, poznatky skutečné a vynucuje na čtenáři, aby čta věci symbolické ztratil paměť (str. 764, 1. sloupec nahoře), a moje práce speciálně že činí vražedný útok na jeho paměť a na všechnu zkušenost, která s ním vyrostla“ (tamtéž ř. 12. a 13.) — je to závažné uznání symbolismu a jeho způsobu jako nejvlastněji uměleckého, a vindikuji ho zde jako přímý psychologický dokument ne pro svoji práci, ale pro symbolický způsob!

A v téže otázce (jak jsem ji před chvílí naznačil sub 2) výše na str. 13. Studia děl básnických: „Proto tak nesnadno je neumělci posuzovati dílo umělecké. Trochu toho porozumění máme všichni, každý by snad svedl nějakou básničku, a každý někdy je v náladě skutečně umělecké. Ale náležitě nikdo jiný nevystihne, co umělec v jistou dobu stvořil... Kdo tedy s prospěchem studovati chce dílo geniální, vyšinouti musí se na stanovisko umělcovo a z toho na ně hleděti, nikoli ze svého.“ A nejen dílo geniální, ale i každé umělecké.— Není tedy způsob poznávání uměleckého ani o sobě poznání rozumové, ani o sobě pocit smyslový či psychofyzický — oboje příliš složité, rozptýlné, abstraktní — ale třetího cosi: symbol syntetický, jednotný, celý, absolutní. (V příčině posledního termínu prof. Masaryk, str. 12: „Vědecké poznání proto pokračuje, geniální nepokračuje: Homér, Sofokles, Dante, Shakespeare, Goethe a všichni ti velikáni co poznali, to naprosto ustanovili pro všechny doby.“) To je smysl a význam exaktní, smyslné, konkrétní fantazie Goethovy. Čas,

jemuž slovo „konkrétní“ má smysl omezeně tendenční a přitom nejasný a prázdný — jak jsem ukázal, je mu právě jen slovem, heslem, a to nesprávně pochopeným — akcentoval (a jak falešně!) jediné slovo toto, ačkoli přízvuk leží stejně i na slově „fantazie“ — leží na obou, raději bych řekl v něčem třetím: v jednotě obou.

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

4. Ale patrně žádá tato exaktní fantazie, jak jsem již ukázal, aby básník vedl, jak se obvyčejné říká, dále, za podaný hmotný, lépe formovaný svět... aby vedl dále, než tam, kde se zdá, že končí tvar. Slovem, jak jsem pověděl, má proniknouti, vyjati, vyceliti nejvlastnější nitro věci: to je její cíl, Sama sebou směřuje k podstatě věci, tj. právě k tomu, k čemu sny metafyzické (ne věda pozitivní, ta nestará se o podstatu, prvou příčinu, jádro věcí). Povahou, základem se od sebe liší, cílem se stýkají. Zcela jako praví prof. Masaryk v § 12 „Filosofie a poesie“: „Umělec básník svým způsobem poznává svět neposkytuje nám věrný obraz skutečného světa objektivního, ale poznatky jeho jsouce zbarveny subjektivností jeho jsou ten materiál, ze kterého skládá svět svůj...“ „Protože básník a filozof (že filozofem rozumět i tu metafyzika, vykládá sám prof. Masaryk o něco níže) též mají veliký předmět poznání svému – celý svět a protože oba téhož výraziva užívají — řeči, a protože konečné oba odpovědět chtějí k týmž záhadám světovým, díla jejich velikou mají podobnost co do obsahu; ale básník liší se typičností svých idejí a formou slovesnou. Jest veliká příbuznost abstraktních, všeobecných pojmů filozofických a typů poetických umělých: Platonovy ideje i logickými i uměleckými jsou pojmy; a mnohá básnická díla chovají v sobě mnoho prózy vědecké, čímž přesné rozlišování poezie a prózy stává se velmi nesnadným.“ „A to již často řečeno bylo, že

metafyzikové obrazotvorněji jako poetové, vždyť prý filozofie není než románem myslitelů.“ Nic jiného netvrdím ani já, než že obsahem poezie staly se a ještě více stanou se metafyzické meditace. (Viz Čas, str. 764, 2. sloupec uprostřed.) Stanou se: poněvadž dnes, kdy moderní věda ukázala rozpor v metafyzice, která chce iluzorně objektivní cestou podávat něco, co je v podstatě subjektivní, dovede tu živou, bolestně živou potřebu dobírat se jádra a smyslu věcí s nejvyšší a skutečnou pravdivostí ukójiti – jedině básník-umělec.

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

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

Správně se poznamenalo, že symbolismus sblížuje umění s náboženstvím (a vědou, tj. metafyzikou).

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

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

A dále je z toho zřejmo, jaká nejasnost je, myslí-li Čas, „že symbolismus je mysticismem v umění, odrůdou mysticismu, jenž opět i ve vědě zdvihá hlavu“ (str. 764, 2. sloupec, ř. 19-21), mluví-li o symbolismu jako „nadpřirozeném daru větriti nadsmyslné taje v životě a v přírodě“ (str. 764, 1. sloupec, ř. 13. zdola) a dovolává-li se proti symbolismu – posudku du Prelovy filozofie a spiritismu!! To je mělkost myšlení, které není rovno. (V čem je mystická moje Analýza? Není ani zplna psychologická, základ je stále ještě psychofyzický resp. fyziologický. Podání percepce zrakových dirigováno Wundtovou Psychofyzikou. A nejdu za mez vystihování jich např. Goncourtem. Na jeho práce mohl bych prostě odkázati, poněvadž většinu Analýzy lze vyložiti formulí naturalistickou. Jen ve snaze uniknouti dokumentaci geografického i sociálního prostředí hleděl jsem se z ní vymknouti. Jak jsem si vědom, že konkrétně intuitivní základ uměleckého poznávání je jediné možný, ukazuje konkrétní psychologie-Analýzy.) Nebo spíše; je to průhledný manévř nejhrubšího zrna: svést i nemyslicí masy obecnstva prázdnými lehce polykanými a bezmyšlenkovitě opakovanými slovy. Moha ho zde jen odmítnout a stigmatizovat jako nemravnost a nepoctivost v uměleckém boji - diskutovat ho nelze.

6. Stejným prostředkem je Času slovo „šero“. Toto slovo je p. pisateli Času vůbec mystickou nějakou mocí, v churavém jeho mozku mění se každou chvíli v jinou nestvůru, evoluje v nejsmělejší a nejnesmyslnější metafory, fascinuje a opíjí ho úplně. Na str. 731,



1. sloupec, je symbolistům šero „vlastně požadavkem programu“ (rozuměj tomu, kdo dovedeš!), na téže straně, 2. sloupec, bylo by již jen vlastností jejich programu („oni trochu nejasnost svého programu uznávají“), ale na str. 764, 2. sloupec, plove Čas již v nejmělejších metaforách; zde je to již „šero blouznění“, do něhož chci zavléci literáty, ale ti „jasně myslící“ doufá p. pisatel Času, se mi nedají. Nevím, kdo mezi ty „jasně myslící“ náleží, ale p. autor článku Školy symbolistů jistě ne. Nepatří ani mezi myslící. Ukázal jsem již, jaký je fantasta a fabulista. Je však stejně veliký verbalista a imaginarista. Pojmy, které jsem skoro matematicky jasně podal v prvním listě (Čas, č. 39, str. [521], kde vykládám, jak rozumím poněkud vágní tezi: „krása je podmíněna šerem,“ rostou v jeho fantazii v nestvůry Apokalypsy. Jsem přesvědčen sice, že je snadnější operovati s pojmy teosofa Jakuba Boehme než kteréhokoli českého žurnalisty, ale tentokráte jsem přece překvapen. Co jsem napsal? Doslova toto: „... známá věta nového hnutí, nejčastěji, ne právě přesně vyjadřovaná tak, že ‚krása je podmíněna šerem,‘ jen znamená, že ke stvoření celého světa v umění jest se stříci určité uzavřenosti, jak psal již Flaubert, a že díla, která s rozkoší stále znova a znova pročítáme, jsou ta, která nevyjadřují ve formě rozvinuté myšlenky a city spisovatelovy, nýbrž je jen zpola naznačují a mlhou obalují, zůstávají čtenáři úlohu úplně si je stvořiti; to jsou díla, jež s úmyslnými opominutími, s nejistotou a kolísavou dvojsmyslností budí nové myšlenky, nové city, jež se mění podle různých duševních stavů, v nichž se čtenář nalézá; to jsou konečně díla, jež tvoří skoro mezi spisovatelem a čtenářem jistý druh sympatického spolupracovníctví.“ To je zcela jasné. Každému, V podstatě neřekl jsem také nic jiného, než prof. Masaryk na str. 33: „říci můžeme, že pochybují mnozí realisté, když např. jako Zola myslí, Že musí všechno vypsati, i ty nepěknosti, které si v představě docelí každý sám – ač stojí-li o to. Dílo umělecké obrazivosti jsouc tvořeno, obrazivost zároveň podněcujíc v pozorovateli nejvíce působí.“ A za to dělá Čas ze mne mága, mystika, spiritistu. Jsem mu asi „snivec“ a „nadpřirozený blouznivec“. Věřím prý v nějaká umělecká arcana (velmi kriticky

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

Tak Hennequin shrnuje v nejpresnější formě výsledky psychologických prací Bainových a Dumontových (Theorie scientifique de la sensibilité) vytýká právě tento sugestivní způsob výraznosti (narážku, alegorii, způsob neúplný a neurčitý jistých malířů, nekonečnou melodii Wagnerovu, neukončenost kompozice atd.) jako esteticky nejúčinnější a poezii vlastní na základě poznání psychologického: že, „jakož je potřebí více energie naléztí či vyhledati předmět pod

znakem nepřímým, než pod znakem přímým, poskytuje se tu porozumění příležitost užití více síly disponovatelné a důsledně cítiti více rozkoše“ (Dumont).

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

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

realizovány některé ze svých nejvzdálenějších snah a přijímajíc od ní zároveň blahodějně poučení prostoty a intenzivnosti.“ To dokazuje zjevně proti Času.

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

8. Co zbývá z článku „Škola symbolistů“? Velmi málo. Jen ještě několik nesprávností, kontradikcí a urážek. Všimnu si zde dvou prvních. Tak např. v otázce bohatosti řeči a prostředků připouští Čas na str. 764, sloupec 1., na konci, „že u básníků nalézáme pravou orgii slov a obrazů“ (běží zde předem o Danta - a jen mimochodem: v čem jsou jeho obrazy: světlo mlčí, hvězdy ztrácejí peří, směje se na mne slovem, nebe nemá ozvěny mojí myšlenkám atd., jimž přece prof. Masaryk na str. 30. „Studia“ splácí obdiv, „konkrétní“ v tom omezeně tendenčním a falešném smyslu, v jakém zná slovo to Čas? Ovšem jsou však nejvýše konkrétní, tj. intuitivní v mém smyslu!) Ale u mne je to něco jiného: práce má je „přecpána obrazy.“ Pravda, je v těch dvou slovech rozdíl, ale jen ten, že prvé vystihuje a maluje, druhé je triviální a prázdné. — Na str. 703, 2. sloupec, uznávám prý zčásti nejasnost svého programu — zatím mluvím jen o obsažnosti a plnosti prostředků uměleckých! — Na str. 763, 2. sloupec, praví Čas, že vybral právě ten výňatek z mé práce, „že přemítání o lásce jest všemu čtenářstvu předmětem přístupným a nejvíce srozumitelným“, což je psychologicky nepravdivé. Cit je známý, ale rozbor jeho není právě „přístupný“ a zejména ne „přístupnějším“ než rozbor kteréhokoliv jiného citu, tj. geneze jeho. Na str. 764, 1. sloupec, ř. 15 shora, nesmyslně položeno slovo „zároveň“. Nežádám, aby ty tři analogické symboly byly pojaty „zároveň“, což je nemožností (poezie je, jak každý ví, uměním časovým či sukcesivním), nýbrž -jako je také v mojí Analýze — postoupně, časově. — Na str. 764, 1. sloupec, praví Čas, že ze 64 spisovatelů Huretem interviewovaných „žádný

mu nerozuměl“, a před tím na str. 730 uvádí sám tři, kteří ho vykládají (Mallarmé, Maeterlinck, Moréas). Atd.

#### 9. Nakonec jen dvě poznámky subjektivní.

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

a vše, co jsem citoval z jeho Ethiky v prvním listě na konci odstavce v Čase otištěného (č. 39.).

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

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

V Praze, 3.–6. prosince 1891.

## Literární kapitoly

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

Panu Kvapilovi nelíbí se naše činnost, kritika „Literárních listů“. Ale tu již p. Kvapil vyjadřuje se příliš generelně. Píše všude: „moravská kritika“.<sup>130</sup> Tušili jsme hned, k jakým diplomatickým krokům<sup>131</sup> povede tato nejapná generalizace. Více než nejapná. Frivolní, poněvadž p. Kvapil zná příliš dobře literární kroniku posledních let. A více než frivolní, poněvadž p. Kvapil psal svoji urážlivou epištolu mala fide (se zlým úmyslem. *Pozn. red.*) Ale po tomto významu jeho článku nám zde nic není. Analyzujme tedy klidné dále. — Proč? Poněvadž prý literaturu bagatelizuje. Neuznává prý práci spisovatel-

---

<sup>130</sup> S jakým logickým kritériem užíváno v poslední době slov „moravský“ a „český“, snažil jsem se marně vyanalyzovati. Je např. Moravan, kdo se narodil na Moravě nebo tam žije nebo tiskne v listech, které tam vycházejí? Je to kritérium etnografické, sociální nebo snad psychologické? A jest vůbec reálné? Je pánům pojem „Moravan“ a pojem „Čech“ psychologická konstanta, aby z něho dělali literární kritérium? To jsou, jak patrně, ubohé alogismy. Otázka je daleko konfuznější než kdysi (tuším před pěti lety) v Čechách, kdy viselo ve vzduchu plno takových distinkcí: staří, mladí, nejmladší a starší, prostřední, šedivá, bezvlasá, bezvousá atd. generace. Tehdy dovolil jsem si navrhnouti, aby za základ těchto literárních kategorií vzaly se odvodní třídy a doby vojenské služby: linie a rezerva. Analogicky pozitivní návrh byl by dnes zase zcela na místě.

<sup>131</sup> Viz „Hlas národa“ z 27. května (dopis z Brna) a „Nivu“ z 1. června.

stva z Čech. Není prý nám „ničím jiným než sportem jednotlivců, fantomem blouznílků, břemenem, jež vleče národ na cestě za svým cílem.“ Slovem: ničíme (my, „tzv. zákopníci veřejného nebo literárního života“) prý přímo naši literaturu. (Odpusťte, že činím znova pauzu. Ale prosím p. Kvapila, aby dokázal, kdy a kde učiněny byly podobné výroky v „Literárních listech“. Aby je citoval. Jen jediný ať uvede. Jsou všechny prostě lživé. Mohu litovati jen časopis, který tak nízko cení veřejnou pravdu.) Kritika našeho listu je tedy přímo zhoubná. V Čechách zase kritiky vůbec není. Jen povrchní a nedostatečné referáty. Jedná se tedy o reformu literární kritiky. A tu jsme u pozitivních postulátů, u idejí, jak je formuje p. Kvapil o kritice, jejím úkolu, její organizaci. U otázky, jak známo, v posledních letech v cizině a nejnověji i v Čechách často a horlivě řešené. U otázky, ve které v nové době vidí se vůbec základní a kmenné prvky celé literární organizace. Zájem náš na článku p. Kvapilově je tedy dvojnásob ospravedlněn. Škoda, že je tak naprosto zklamán, zklamán četbou jeho článku.

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

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

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



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

To je po obtížném procesu interpretačním celá teorie p. Kvapilova. V prvních dvou bodech nebudu s ní zde polemizovati. To jsou groteskní banálnosti, dávno odbyté absurdnosti. Tím méně, poněvadž vím, že dnes již nejširší vrstvy obecnstva nemají tyto prehistorické názory, jaké bez zardění vykládá mladý český básník. Třetí je sice

neméně ubohý a směšný, v užších a odborných kruzích dávno pohřbený. Ale u většiny obecnstva je názor ten, zdá se mi, posud zakořeněn. A i mezi umělci — alespoň v Čechách — rozšířen. Zde klade se obyčejné jako otázka po poměru mezi kritikem a spisovatelem. Jak k sobě stojí umělec a kritik? To právě naskicuji.

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

Ukážu, že není tomu jinak ani v případě druhém. V případě kritiky umělecké, dojemové a subjektivní. Co říká každý kritik literární? Vždycky nejméně svoje dojmy, nejvíce svoje ideje. Ale vždycky také jen svoje a jen empirické. To jest: to podráždění, ten náraz, který

způsobí v něm umělecké dílo. Ten vám převede, popíše, vylicí, rozebere. To je všecko. Poněvadž já, kritik, mám tu a tu duševní konstituci, poněvadž jsem to a to četl, to a to žil, mám tu a tu senzibilitu, tu a tu sílu asociační, tu a tu sílu percepční, proto musím se stavěti k dílu tak, jak se stavím. Proč? Poněvadž dílo není jen několik archů potištěného papíru, ani několik ukázek rétoriky nebo poetiky, ale celý zhuštěný komplex psychického života svého autora, celý jeho organismus. Vlastně on sám. Kritik „chválí“. — Neznamená nic jiného, než že duše jeho je více méně konformní s duší autora. A „haní“. Poněvadž je diformní. Je přece patrné: kritik projevuje právě tak svoji individualitu v kritice, jako básník v básni. Dílo spisovatele, kniha, spisovatel sám je mu nakonec zase lhostejný. Je mu jen motivem, jen nárazem, který uvede v pohyb jeho duševní organizaci — ale o její projevy běží mu v první řadě. Hledá sebe. Nese v sobě svět představ, dojmů, vizí, idejí, zkušeností, svět svých dispozicí původních a nabytých. Běží mu o to, aby našel předmět, na němž by rozlil svoji sílu, terén, kde by se mohla produkovat. Potřebuje předmětu, jenž by jej determinoval, k němuž by se mohl postavit. A to jest umělecké dílo. To determinuje kritika, právě jako básníka determinuje zase celé jeho okolí od pohledu na krajinu, causerie se ženou, percepce citu až k analýze duševních stavů, sociálních manifestací, kosmických hypotéz. Vzpomeňte, že dnes již tato výslednice determinismu básníkovy značnou měrou není přímá, direktní, bezprostřední, nýbrž že dnes nutně jest více méně asociovaná, vypracovaná, odkázaná jemu vitálními, psychickými, uměleckými procesy kolika tisíciletí. Uvažte z druhé strany zase, že u kritika dnes je tato determinace širší a ne omezená jen na pouhé kritizované dílo, na jediný a izolovaný produkt, nýbrž že vidí nutně za ním celou řadu podobnějších, bližších, určitějších forem, složek a prvků, jindy a v jiných sloučeninách analyzovaných, zkoumaných, poznáných; že dnes může kritik zcela snadno pouhým receptivním studiem nahromaděných pokladů minulých kultur uměleckých vsáti, složit, zpracovati v sobě bohatší zásoby psychických vizí a apercepací, než dovede samostatným a bezprostředním názorem celá legie pro-

středních umělců; že konečně asimilační schopnost (kterou je podmíněna tato obrovská absorbce) může nutně vyvésti z této přijaté látky originální kombinace, nové útvary mentálního života, intenzivnější a hlubší objevy, než k jakým dojde devadesát procent normálních umělců „činností pozitivní“. A pochopíte jasně, že kritik žije právě tak jako básník nejen život intelektuální a abstraktní, ale senzitivní, organický a tvůrčí. A že i on jej převádí umělecky konkrétními formami (ve smyslu psychologickém), že i on píše svůj autobiografický román, sentimentální i intelektuální — ve svých kritikách. A dále, že dílo jeho může býti stejně (a po případě i silněji a plněji) psychologicky a umělecky bohaté, zajímavé a nové jako románové nebo lyrické svazky jeho „obětí“. Že třeba sebrané práce Lemaïtrovy rovnají se jistě Rabussonovi, Bourgetovy Eseje Stendhalovi, Sainte-Beuvovy Pondělky Mussetovým komediím, Tainovy studie sociální psychologie Zolovým Rougon-Macquartům, Hennequinovy analýzy forem Flaubertově románové archeologii. A dále ještě, že někteří kritikové napsali nejdelikátnější studie o knihách — mrtvě narozených, podobni básníkům, které vzruší zjevy nejmenší, samá riens pro mozky těžké a olověné. Eseje plné gracie o knihách poloprázdných. Tu je jasně viděti, čím je takovému kritikovi autor. Je viděti, jak je směšné říci, že kritik žije z autorova tuku. Opak je správnější, jako vůbec můj paradox o čtenáři, který se bojí po kritice číst knihu — aby se nedisgustoval, má zde svoji psychologickou a empirickou bázi. Jak neoprávněný je postulát, aby kritik byl sluhou autora, sloužil jeho oslavě, dá se snadno dedukovati. Náзор tento, relativně správný v dobách starých, v dobách literatur zakládaných, tvořících se, evoluujících, je naprosto ireálný dnes, ve věku velikých a dovršených kultur uměleckých, hotových a zavřených procesů. Dnes ve věku historickém, asociačním a diletantním. Ten tvoří a podporuje — nelze to popřít — poměry právě opačné, jak zde bezprostřední dokázáno a výrazným příkladem doloženo. Jako jindy děkovala kritika svůj zájem knize, uměleckému produktu, tak dnes dobrá půle knih děkuje svůj význam kritice. Kritik nebere z nich, ale dává do nich — ze svého.

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

A resumuji.

Poměr kritika a umělce je prostě a jedinečně ten: determinují se. A což je stejné a v tomto termínu jako užší v širším obsažené: vylučují se.<sup>132</sup> Jsou si zcela lhostejní. Jednomu není dnes nic po druhém, Žádný neslouží žádnému. Ať autor píše, co chce, není nic po tom kritikovi. Nebude jej varovat ani opravovat. Bude jen konstatovat. A opačně: ať kritik píše, co chce, není nic po tom autorovi.

Determinují se.

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

Ale není v ničem jiném, opakuji. V Žádné pedagogické misi: ani vychovávat autory, ani radit obecnstvu při knihkupeckých objednávkách. Kritika není penzionátem pro autory. Nemůže jím být, poněvadž uznává vcelku Zolovu tezi: Talent je podmíněn temperamentem, a temperament ukládá přednosti jako vady. Proto veliký autor nedá se vychovat (a jeho velikost je také v tom, že nedá se vychovat, že vzdoruje každému pedagogickému umění). Jen prostřední spisovatelé mu podléhají; ale záleží málo na tom, jsou-li horší nebo lepší prostřední. – Ale více: třeba nejsou a nebudou, zdá se, hned tak skončeny spory o volném a bezvědomém, o účelovém a instinktivním, o daném a nabytém v umělecké duši, je dnes ale-

---

<sup>132</sup> Spinoza: *Omnis determinatio est negatio*. (Každé vymezení je popřením. In: *Moudrost věků, Členská knihnice nakladatelství svoboda, Praha: 1988. Pozn. red.*)

spoň jedno jisto: učití a vychovati nemohou slova, ale jen tvrdá fakta holého a reálného života.

A stejně je tomu s obecenstvem. Dnes víme, že mezi ním stejně jako mezi autory je jedna část organizací svojí nutně romantická, jako druhá idealistická, jako třetí konečně realistická. První nutně čte, chápe, miluje romantiky, druhá idealisty, třetí realisty. A více: Že ani romantikové nejsou stejnorodí, ale že je celá stupnice odstínů a barev mezi romantickým čtenářstvím právě jako romantickým spisovatelstvím. A stejně u obou tříd ostatních. Nemůžeme býti jejich knihkupeckými kolportéry, poněvadž bychom musili dříve znáti vyšetřiti, odhadnouti duševní ráz každého z nich zvlášť. Poněvadž každá generalizace v tomto směru, poněvadž podobné kolektivní pojmy jako „čtenářstvo“, „obecenstvo“, „lid“ atd. jsou chimérní. Poněvadž není jedno čtenářstvo, jedno obecenstvo, jeden lid. Je složeno z řady nejrůznějších lidí, individuálních a personálních. Poněvadž slova „čtenáři našeho listu“ je vágní a tmavá představa, je gesto do prázdna.

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

A ještě jednou tedy. Boj autorů s kritikou (pokud nevede se o abstraktní principy a umělecké teorie ve formách přísné a zavřené logiky,<sup>133</sup> nýbrž o dílo živé, konkrétní a individuální) je směšný. Ty všechny repliky a plaidoyers jsou zbytečné a rétorické hračky. Svědčí jen o rozumové nevyspělosti. Stejně jako o nízkém mravním niveau podobných spisovatelů. Kdo z nich vzpomene, že dílo jeho jest jen zřízený experiment, nutný a nesvobodný, cele a mlčky podmíněný produkt podmínek, jež on sám nepoložil — ten nepomyslí na „obranu“. Ale i toho, kdo nedovede chutnati tento trochu trpký plod, kdo nedovede zejména vystoupiti tak vysoko, aby po něm kdykoli sáhnul — dovede utišit jiný lék, jiný paliativ. Mám na mysli (po hořejším výkladu) samozřejmý axiom: Kritika kritizuje kritizujícího stejně jako kritizovaného.

---

<sup>133</sup> Pak je to ovšem teoretická diskuze dvou systémů nebo metod kritických.

A pro domo. (Důvěrně. *Pozn. red.*) Nepracujeme tedy pro autory. Nepracujeme ani pro obecenstvo. Ale jen pro sebe. Kritika — správně literární psychologie — je samostatný umělecký žánr. Stojíme na svých vlastních. Pracujeme jako všichni umělci, ať filozofové, ať básníci, podle slov, jichž užil Goethe k charakteristice celého svého díla — „höchst selbstsüchtig.“ (Nanejvýš egoisticky. *Pozn. red.*)

S kritickou „teorií“ p. Kvapilovou jsem tedy hotov. A již ani slova víc o ní. Nezasloužila si od původu vlastně nic jiného než — milosrdné mlčení. Et passons. (Pokročme. *Pozn. red.*)

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

Dám je zde.

Ukázal jsem již, co napsal p. Kvapil v „Literárních kapitolách“. Sotizy a nesmysly. Nestarali bychom se o ně tolik, kdyby byly signovány výhradně jeho jménem. Pochopili bychom, omluvili, odpustili — a šli dál. Ale p. Kvapil dekretuje se s velikou emfásí za mandátáře českých literátů, předem mladších literátů z Prahy. Mluví jejich jménem, čtete podtržené věty jako: „Dovoluji si tu mluvit jménem celé a poctivé práce literární.“ Slova jako: poctivá činnost, uznaná práce, skutečný literát, literární diplom a dokonce doktorský grad vracejí se významné často pod jeho pérem. Ale ani to nevadí samo o sobě. Pro persona je mi sice literát, který vykřikuje do světa alespoň jednou za měsíc: „pracuju, poctivě pracuju, podívejte se, jak poctivě pracuju“ ... odporný, a je-li to 24letý člověk jako pan Jaroslav Kvapil i — podezřelý. Víím také ze soukromých informací, že pan Kvapil neměl k reprezentačnímu projevu jménem českých literátů žádného zmocnění. Znáím k tomu také příliš dobře mínění literárních kruhů pražských o p. Kvapilovi. Víím, jak o něm myslí generace povrhlíká, páni od 25 do 35. Ale ke všemu tomu stačilo by se odvrátiti stranou.

Ale nemravné jest a musí se přímo stigmatizovati, když p. Kvapil vystupuje formálně, reprezentativně a autoritativně tam, kde mu nestačí myšlenky, pravda a logika. Že pózuje a anathematizuje, kde by měl dokazovati. Deklamuje, kde má mysliti. A že je to mladý umělec, který hraje tuto tragikomickou úlohu lépe než nejomezenější a nejstarší literární byrokrat nebo žurnalista.

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

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

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

Ale dost. Nemluvil bych o podobných věcech, kdyby přímo k nim nevyzýval málo distingovaný tón p. Kvapilova fejetonu. A ten nutil k této poznámce, ačkoliv tyto věci jsou pro nás bez významu.



Záleží velmi málo na tom, co o kom soudí slavný výbor „Máje“. A konstatuji tedy jen pravdu a vím, že velmi malichernou pravdu, když opakují: p. Kvapil je literární nonvaleur. Ale přece pravdu.

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

Vyložil jsem již grotesknost a byzantinismus situace. Je patrné: ať je výsledek analýzy uměleckého významu p. Kvapilova, kterou tu podnikám, jakýkoli, není tím změněn, posunut, odčiněn v ničem důkaz o jeho naprosté myšlenkové impotenci, jež jsem podal na začátku svého článku v rozboru jeho fejetonu. Tam, ukázal jsem, řekl p. Kvapil řadu ubohých alogismů a triviálních fantazií. Na tom se nedá nic změnit. Ty zůstanou nesmysly, kdyby je řekl, podepsal nebo ověřil třeba Lamartine nebo Hugo. Ale běží jen o to, že to nebyl v konkrétním případě žádný Lamartine ani Hugo, který je řekl. Populární názor českých fejetonistů a zralejších kojných dovoluje u nás ještě dnes básníkům jistou dozi slaboduchosti, snad jako neklamný příznak srdeční měkkosti a lyrické vodnatelnosti. Odpouští jim ji alespoň dost benevolentní. Neprocesuje s nimi proto. Soudí: X je veliký básník. Může být proto hlupák. Proč ne? Ať. Vždyť je zato veliký básník. Tímto jinak velmi šťastným, zdravým a neškodným (bohužel však – lituji, že bouřím jeho partyzány z domněle bezpečného klidu – dnes v cizině velmi ohroženým a do pohádkového ovzduší poetických ammenstuben zatlačeným) názorem je nadšen, rozumí se samo sebou, náš mladý český lyrik. Jako vůbec každou archeologickou raritou. Cela vasans dire. (To je samozřejmé. *Pozn.*

*red.*) Ale víc. Jak je špatný logik, obrátil závěr. A rozumuje. Jsem – řekněme špatný logik. Ergo: jsem dobrý básník. Jen tak vykládám si alespoň pevnou jistotu, s jakou všude vystupuje.

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

Nemá temperament. Všecko, co posud vydal, nemá žádný společný základ, žádnou senzitivní bázi, ten stejný rytmus zpívající a stříkající krve. Jsou to vybledlé a studené pastiches – i těch několik nejlepších jeho kusů.

A resumuji: Všecko, co můžeme dnes p. Kvapilovi přiznat, je jen to: Z daných, hotových a přejatých nuancí sentimentálních a verbálních podařilo se mu komponovati dvě, tři nové variace, kombi-

novati dvě, tři nové představy, harmonovati dva, tři nové vzorce. To je všecko. V těchto nejužších a nejspeciálnějších mezích je celý jeho význam.

Tedy: parafrázista, virtuóz, aranžér. To všecko je s větší menší obratnosti p. Kvapil. (Správněji: byl jednu chvíli. Poněvadž od Růžového keře zpívá nejbanálnější a nejvulgárnější tremola, imituje vysáté kopie, rozředí cukrovanou vodu jako např. v Tiché lásce. Dnes není již ani dekoratér. Nemá, myslím, již uměleckých pretensí, které měl před třemi roky. Je to dnes salonní básník v témže smyslu, jako jsou salonní kouzelníci. Salonní poezie jako je salonní magie. Salonní papoušek — velmi krotký a velmi vypelichaný a hrozně již unavený, který vykřikuje ze sna nesrozumitelná slova). Parafrázista, virtuóz, aranžér, člověk, který měl jednu chvíli (asi čtrnáct dní nebo měsíc v životě) trpělivé ruce, ale nikdy žádné srdce a žádnou hlavu. Virtuóz. Snad. (A ani ten by nebyl bez hříčků.) Ale umělec, básník, myslitel, teoretik, estét, psycholog, metafyzik, sociolog? Nic. Naprosto nic. Myšlenky, ideje, vize, dedukce, komprehense, ostré percepce nebo těžké asociace, reálné analýzy nebo symbolické fikce? Žádné. Naprosto žádné. Ani pozitivní ani transcendentní. Nic. A nejen žádné myšlenky, ale také žádná krev. Ani žádná verva. Ani žádná emoce. Ani prudká invence. — To není umělec. To není básník. Dejte mu všechna jiná epiteta. Jen ne ta dvě. Ta mu nepatří.

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

A tedy: p. Kvapil jest i umělecký nonvaleur.

Et passons. (A jděme dál. Pozn. red.)

Pan Jaroslav Kvapil nezachoval sice v „Literárních kapitolách“ ani papežský ceremoniář, ani dvorskou etiketu Ludvíka XIV. Ba ani obvyklé tradice šermířské zdvořilosti. Ale proti anonymnímu dopisovateli z Brna do „Hlasu národa“ (z 27. května) jest ještě celý kavalír. Tento pán polemizuje poněkud rázněji. Nemá sice, co by řekl.

Konstatoval jen, že do „Liter. listů“ nepíší jen Moravané, nýbrž také lidé z Čech, speciálně z Prahy. Mohl také navrhnouti k bezpečnější kontrole, aby každý, autor poslal s prací současně křestní list. Nám, kteří jsme směšnou distinkci „moravská kritika“ nekreovali (nevytvořili. *Pozn. red.*), jsou podobné piruety konfúzních a slabých mozků nejméně zábavné. My neznáme rozdíl mezi kritikou moravskou a českou, mezi pražskou a venkovskou, mezi denní a měsíční, mezi referátem tištěným na Japonu nebo obyčejném novinářském hadru. A nelišíme mezí literáty českými a moravskými, hubenými a tlustými, starými a mladými, kuřáky a nekuřáky, kneippiány a anti-kneippiány. Známe jen jedno kritérium každé, práce: dobrá a špatná. A tedy i kritiky. Je-li dobrá, mohl ji napsat člověk třeba z New Yorku. A tak je náhodou pravda, že dnes snad většina (ne všichni) přispěvatelů „Lit. l.“ jsou Češi, jako včera to byli Moravané a jako to mohou být třeba zase zítra. Fakt ten jsme nikde nepopřeli a je, doufám, i v Praze známý. Že jej p. dopisovatel konstatoval, není nic neobyčejného. Učinili jsme a učinili bychom tak zajisté sami i bez jeho prevence. Ale k tomu stačila jedna dvě věty. K tomu stačila urbánní forma. Ale p. pisatel vyplnil dva, tři odstavce tónem, z něhož jen jednu ukázkou: „Pan prof. Dlouhý dopouští se té chyby, že dovoluje, aby zakuklenci, za nimiž se skrývají *nezralí hoši*,<sup>134</sup> hráli si na ‚moravský areopag literární‘“. Tedy zakuklenci! Proč? Poněvadž signují šiframi? Jaká malichernost! Jaká lapálie! Obsah recenze není nic. Všecko je jméno, podpis, marka. Teorie, ideje, charakterizace, genetický proces — k smíchu! Na tom nezáleží. Jen marka a zas marka! Tedy zakuklenci. Připusťme tu banální logiku. Ale pak, táži se, co je p. dopisovatel? Nepodepsal se ani šifrou. Tma před ním, tma za ním. A přece list jeho je zcela osobní a citový. Velmi intimní. Není jako kritika více méně objektivní expozé uměleckého nebo psychologického problému. Jeho dopis obsahuje řadu slov, za nímž má jako čestný muž státí vždy a všude. Není záležitostí literární, ale ryze soukromou, jak ukazuje dostatečně citovaný úryvek. Pod takovým

---

<sup>134</sup> Podtrhuje sám p. dopisovatel.

článkem melo státi nejen plné jméno, ale i byt. Celá carte de visite. Aby uražení mohli sjednati si dostiučinění různé dle toho, jak pojmají záležitost: jako čestnou nebo nečestnou. Zatím nevíme o p. dopisovateli nic. Jen „Niva“ z 1. června kvalifikuje jej zcela neurčité epitetem, které nepřímou a málo pochlebně ilustruje i její vlastní mravní názor: „známý vážený žurnalista“. Vážený žurnalista! V Čechách a na Madagaskaru je možné všechno. Ale přece s jistým rozdílem: na Madagaskaru by jistě po svém dopisu přestal býti „váženým“. U nás je pravdě podobno, že zůstane jím i dál.

Respektuji příliš práci svých kolegů, pp. *Λ* a *JV*, než abych je hájil proti takovým útokům. To, co nyní uvedu, nemá také sloužiti k jejich obraně. Není nic osobního a subjektivního. Jest objektivní dokument. Je přímý, třeba negativní příspěvek k charakteristice naší mladší generace spisovatelské, té generace, jejíž několik členů vrhlo se na naši činnost způsobem — tak delikátním. Srovnáte a dojdete pravdy snadno úsudkem a contrario. Je to list p. J. V. Sládka, datovaný v Praze 2. ledna 1892, v němž dává děkovat i p. *Λ* za posudek svých „Starosvětských písniček“ a „Směsky“ uveřejněný v 1. a 2. čísle „Lit. listů“ — jež mám na mysli. Mohu citovati dopis ten bez porušení nejsubtilnější diskrétnosti, poněvadž je veřejný, zaslaný redakci „Lit. listů“ a ne p. *Λ*, který není p. Sládkovi ničím, než maskou a šifrou. Poněvadž je veřejné svědectví. Literární dokument ... „Psal bych panu *Λ* přímo, ale neznám jeho adresy a proto Vás prosím, až budete míti k tomu příležitost, abyste mu laskavě vyřídili můj dík za skutečně velkou a svědomitou práci, kterou si s těmito drobnostmi dal. Přiznání, že mu některé k srdci promluvíly, těší mne nejvíce. To byl vlastně jejich účel ... atd.“

Stačí jen upozornit: ještě, že recenze p. *Λ* není naprosto hymnická, jak se čtenáři naší pamatují, — a je tu celý rozdíl mezi generací starou, širokou, přístupnou, otevřenou a neosobní a novou omezenou, malichernou, prázdňovou a nevědomou — našimi odpůrci.

A jděme dál.

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

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

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

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

Nemáme programu.

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

A přece, jak efektní věc je takový program! Jak snadná a příjemná věc! V neurčitých a prázdných větách shrne se všechno, co chcete. Alfa a omega všeho. Velmi pěkný vynález. A larmoyantní nebo dojaté nebo nadšením zuřivé obecenstvo chytá se znamenitě, jak dokazuje knihkupecká praxe. Škoda, že nemáme programu. A více: že jako kritický list ho ani mítí nemůžeme. Poněvadž všechno regimentování do určitých škol, do všech výlučných systémů a priori je v moderní kritice směšná, ubohá a dávno odbytá nemožnost, poněvadž pro nás — kritiky — bylo by něco podobného logická sebevražda.

Nejsme ani realisté, ani idealisté, ani symbolisté. Jsme kritikové. Lépe a jasněji: jsme literární psychologové. Studujeme a vykládáme v procesu příčinné geneze hotové a zavřené periody sociálních a historických jevů uměleckých (třeba klasicismu) stejně pasivně a objektivně, ale ovšem také stejně sympaticky a komprehensivně

jako živou ještě formaci nových a dnešních útvarů mentální psychologie literární (třeba symbolismu).

Ještě jednou tedy: nejsme ani realisté, ani idealisté, ani symbolisté. Nemůžeme, nesmíme jimi být. Anebo, líbí-li se, jsme všechno. Tak totiž: kritizují-li realistu, jsem nutně pro tento moment realista. A kritizují-li idealistu, idealista. A když romantika, romantik. A doufám, že pochopí nyní „Niva“ tento primitivní axiom literární psychologie a snad i prostý důsledek jeho: že totiž ten, kdo dnes píše historii romantismu, nemusí proto „hlásati“ romantismus jako jiný, kdo píše psychologii nebo metafyziku symbolismu, symbolismus.<sup>135</sup>

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

---

<sup>135</sup> Zde užší poznámku, skoro pro domo. „Liter. listy.. „nehlásaly“ a nehlásají žádný symbolismus (ten by hlásaly nejméně). Ne, jen jej vykládají a demonstrují. Zrovna jako jen vykládaly a vykládají realismus. A to jest jejich povinnost. Nehlásají vůbec nic. Prorocství literární pověrnosti zrovna jako budoucího kalhotového střihu ponechávají rády jistému pražskému kronikáři. Již dávno nevedla vůbec omezenost duševního obzoru českých literárních kruhů k směšnějším banálnostem, konfúznějším sotizám a nepodařenějším fabrikátům „humoru“ a „satiry“ (viz třeba elaboráty „Švandy dudáka“) než v uvedené aféře. Je škoda, že, „Čas“ do nedávna plnil se zvláštní horlivostí (alespoň vůči některým lidem) funkci polního hlídače slušnějšího alespoň policejně předepsaného vkusu naší žurnalistiky, právě v poslední době podezřele rád zaspává.

psychického života literárního — světového i domácího. Poněvadž v této podtržené větě je vlastní esencekritiky, a ta vylučuje přímo všechny „směry“. Všechn apriorismus, všechnu tendenci a tedy všechnu jednostrannost a omezenost. To jest její jádro. Nic víc, nic mén. A také celý veliký význam literární psychologie pro naši dobu, pro moderní dobu. Neboť obě stojí na stejném základě, na stejných principech. Moderní filozofie, na niž odkazují zde „Nivu“, poučí i ji, doufám, že jen v takové činnosti, objektivní a receptivní, jest největší služba, již můžeme prokázati svému věku a svým vrstevníkům. Pro „Nivu“ bude míti ovšem vždycky jednu smrtelnou vadu: nepřipouští jeden a „určitý směr“. Nemůže se s ní praporečkovat. A hodí se také zcela mizerně k literárním programům a svoláním k českému nebo moravskému čtenářstvu.

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

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



A epilogem vracím se k začátku.

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

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

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

Povím bez skrupulí jeho příčinu. Je to v zájmu p. Beneše samého. Lituji, že se v poněkud extrémně a byzantinsky požívané benevolenci redakční kolegiality obětuje s tak lehkou nonšalancí celé řadě více méně určitých podezření, které se zvednou u všech, kdo četli recenzi jeho „Rodiny Kavanovy“ v našem listě z 16. května. Romantických macchiavelistů, kteří věří ještě dnes a věří ještě dnes v strašidlo pomsty — i v literatuře a i v české literatuře, je posud dost. Směji se sice pro persona podobným heroickým a dramatickým aktům z lepších dob středověkého feudalismu. Pouhá přípustnost něčeho podobného je pro mne groteskou, dnes, kdy se vedou již jen inkoustové války v žurnálech. Jaký nesmysl. Pomsta! Jaká shakespearovská motivace — blešího štípnutí! Ale jsou lidé, kteří i ve špinavé kapce české literatury rozeznávají celý složitý mechanismus zahraničně politiky velmocí prvního řádu. Já sám pro persona byl jsem pro ně sice vždycky příliš slabého zraku. Byly mně příliš mikroskopické. Ale jistě procento tzv. přátel literatury věnuje jejich pravidelně iluzorním kombinacím a jejich, jsem přesvědčen i reálnému nexu stejně svědomitý a snad vážněji míněný a méně

fingovaný interes, než široké obecenstvo taktickým fintám naší politiky. A tu se mi zdá, že k mravním předsudkům těchto ubožáků měl býti p. Beneš milosrdnější. Poněvadž dá se dosti pravděpodobně souditi, že tito špinaví krtkové znají sotva Renana a dovedou tedy sotva jako já pochopit a oceniti stoickou, zásadní, jistou, pevnou, vysokou a nad malichernost všedních ohledů v až k transcendenci povznesenou intransigenci morálky p. Benešovy, jaké jistě žádala tato choulostivá situace. Ta situace, které by se děsil každý laxní kazuista: dáti vytisknouti ve vlastním časopise nejprudší útok na list, který před pěti dny nebyl dosti zdvořilý k vaší knize.

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

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

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

V Praze 6. června 1892.

## Zásláno

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

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

A tak tedy:

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

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

3. Můj slovník je prý zbytečně cizí. — (Jen mimochodem: od kdy ohání se p. Kvapil puristickou ferulí [holí. *Pozn. red.*]? Patrné ne dlouho, poněvadž je posud velmi neobratný. Klepe se sám v nejapné a malicherné horlivosti přes prsty, když se rozpráhne po jiném. Jako se mu stalo se mnou. Dává mně lekci o čistotě jazyka v jazyce trochu nečistém: „jeho lexikon je přecpán zbytečně — cizími výrazy“. Je tedy puristická observance p. Kvapilova poněkud laxní, jak ukazuje příklad.) Užívám cizích slov. Ano. A ve dvojím směru. Jednou jako technických výrazů, poněvadž nemám chuti množiti bábel české terminologie filozofické a poněvadž chci, aby mi bylo rozumět. Po druhé jako nuance stylové, jako uměleckého tónu a barvy, hotové a celé výraznosti psychické, vlastního a individuálního znaku, jak jsem vyložil ve svém „syntetizmu“. A tu jsou všechny pseudopuristické protesty p. Kvapilovy stejně směšné jako banální a dětské. Napsal jsem: pseudopuristické. Poněvadž ukazují právě naprosté nepochopení jazyka a jeho významu. Poněvadž ráz, původnost, bohatství, hodnota jazyka nejsou složeny ve slovníku. Ten je poslední, nahodilý, měnný, obchodní, vnější. Hodnota jazyka je ve vnitřní jeho architektuře, v jemnosti, subtilnosti nebo pevnosti, vtíravosti a pružnosti jeho intuice, slovem v jeho dynamice logické a psychické. Tedy spíše ve tvarosloví a hlavně ve skladbě. Ale nejméně, opakuju, ve slovníku. Ten je výsledek obchodního, hospodářského, politického, kulturního — sociálního postavení národa. Ale ne jeho Psychy. Polština např. má silně cizí slovník. A přece je krásná, bohatá, celá, ryzí, svoje a typická. Slovník podléhá vlivům vnějším: je prostředkem a ne cílem. Je ryze účelový. Tedy v umění podrobený projevům temperamentu, tj. integrálnímu převodu duševní dispozice.

4. Můj referát je prý extrém. O díle tak „docela obyčejného významu“ nemá prý se tolik psát — zvláště ne do literárního listu (jaká šibřinková logika!) — Mohl bych odpovědět prostě: literární psychologie nezná díla „obyčejného“ a „neobyčejného“ významu. Nezná díla „veliká“ a „malá“. Pro ni mají všechna stejný význam. Vyjímá ze všech stejně duševní organizaci jejích autora. (A o to šlo také mně.) Mohl bych uvést kritiky, kteří napsali neplodnější eseje o nejhu-

benějších knihách. Mohl bych ukázati, že Braunova práce je normální typ menší vlastenecké dějepisné povídky české. Mohl bych namítnouti, že jsem konstruoval na svém referátu psychologický výklad žánru tak čistě estetického (alespoň dle běžného mínění) jako je historický román. Ale nač? Pan Kvapil by mně asi nerozuměl. Bylo by mu to „abstraktní“. Tedy plastičtěji. V příkladu. V parabole.

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

V Praze 27. června 1892.

## Zasláno

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

Ignorance p. Roháčkova nemá vůbec sobě rovné. Může s ní jen rivalizovat klid, s jakou ji projevuje. Kolik slov řekl v naší při, tolik nesmyslů, neznalostí nebo mělkostí. Např. hned tvrdí-li, že není na světě časopisu, kde by se na jednu otázku nazíralo různě a nesouhlasně. (V konkrétním případě běželo o realismus.) Tu mohu jen litovat úzký duševní obzor p. Roháčkův. Podle toho musím soudit,

že neměl v ruce žádné moderní revue. Pan Roháček by žasnul, kdyby znal s jakou šířkou ducha, s jakou liberálností, neodvístostí a pozitivností řízeny jsou třeba první vědecké revue anglické a francouzské. Tam vyskytují se mnohdy ne dva, ale několik odporujících si názorů o jedné a téže otázce vedle sebe. Pan Roháček nečetl podle toho nikdy, abych jmenoval publikace bližší, ani *Revue philosophique* nebo *Contemporaine* ani libérale nebo indépendante. Ale to všechno má hlubší základy. Musil bych zde vykládat o formaci dnešního duševního proudění, o nazírání historickém a relativistním, genetickém a evolutivním, o eklekticismu a spíše renanovském diletantismu — o samé podstatě moderního poznávání a usuzování. O tom všem nemá p. Roháček pojmu. Nemá smyslu pro vlastní esenci moderního ducha, Nemohu si myslit člověka absolutnějšího, nevědomějšího, méně comprehensivního, omezenějšího. A tento člověk vydává se za moderního a realistního! A tento člověk chce vést i nejmladší moravskou generaci! Bude-li tam kdy nějaká a má-li kdy něco znamenat, nemůže jít za ním. Poněvadž vésti nemůže nikdy jméno nebo osoba — ale jen a jen myšlenky. A těch p. Roháček nemá.

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

V Praze 15. srpna 1892.

**1893**



## Antonín Klášterský: Droby života

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

Proberu klidně číslo za číslem, jak leží v knize. Prosím, aby mne čtenář s ní v ruce sledoval. První číslo, „Z hlubin“ je konvenční „Unkenlied“ německého romantismu. A hned potřebujete základní a konstitutivní schéma, jediné schéma skoro celé autorovy filozofie, psychologie, umění: hledání podobností a paralely mezi vnějším a vnitřním. Je to poezie porovnávací a vykládací — místo percepční, přímé, názorové. Ale nevadilo by ještě. Je celá řada básníků moderních, básníků meditativních, správněji: filozoficky deskriptivních a didaktních, kteří se dají redukovati na toto schéma. Sully Prudhomme např. ve Francii. (Jen v tomto směru byla správná a měla smysl poznámka v „Lumíru“. Ale dala se, musila se nutně rozšířiti na celou poezii p. Klášterského, abstraktní, schematickou, fikční, paralelní. Omezuje-li ji Lumír jen na „Pavučinu“, řekl vnější a nezduvodněnou podobnost, slabou reminiscenci, šedivou narážku ale ne zákon a pravidlo analytické a demonstrativní. Přišel k zrnku jako slepý kuře. Neznal smyslu slov, která napsal jako barevnou a pate-

tickou frází.) Umělecká a básnická tato metoda je nejméně. O tom není a nebylo sporu nikdy. Ale může býti svojí myšlenkovou a ideovou hodnotou i v poezii plodná, bohatá, zajímavá. Jako příklad viz téhož Prudhomma. (Citoval bych — po předchozí a úvodní analýze — po metodickém výkladu i René Ghila. Ale nechci se exponovat zde proto, že by krátká skica moje vyrostla na široký traktát — a jistě bezúčelný pro lidi, kteří na tohoto autora hledí brejlemi boulevardních žurnalistů.) Ale předpokládá jedno: hloubku a originální invenci filozofické inspirace. Je-li tato poezie v podstatě srovnávací, řetězená, logická, deduktivní, je patrné, že rozhoduje všecko hloubka srovnání a analogie — obsah její. Analogie je nejsnadnější, nejpříjemnější, nejpohodlnější způsob vniknutí a reflektování každého předmětu a poměru, každého objektivizování psychického dojmu, názoru, konceptu, citu, rozumování. Podobné je si všecko. Dítě najde podobnost, příbuznost, shodnost všude. Člověk dospělý málokde. Analogie a paralelismy klesají, čím více roste postřeh přímý, poznání přímé, ať názorem a intuicí v umění, ať analýzou ve vědě. Dovede-li někdo jako Sully Prudhomme nebo Blindová nebo Robinsonova analogii mezi fyzickým s psychickým podali ideje Darwinovy a Spencerovy, delikátnost filozofie spiritualistní, grandióznost etiky a biologie evoluční — je to veliký čin poetický — třeba byl více založen v poli logismu než mechanismu — třeba pohyboval se na samé mezi dialektiky a vize — více složený svým závažím ke kráse pojmů, k logickému a spekulativnímu kouzlu rozumového a deduktivního, než nazíraného a evokovaného, podmaňujícího a dojemového. Ale kdo jako p. Klášterský srovnává a analogizuje k jedinému a vulgárnímu cíli všedních a čítankových sentencí; — kdo vidí a odráží si v přírodě a objektivní hře fenomenově malý a krotký, falešný a apriorní román, hru, skladbu intimní; — kdo subjektivizuje, moralizuje, dogmatizuje, strojí účelově a úmyslně mechanismus teleologický a falešní cílový: — ten jest autor didaktický, strojený a fikční a ne organický, naturální a emoční. Je to pojetí umění čistě mechanické a konstruktivní, manufakturní, abych užil termínu Spencerova. To bylo resumé mé zběžné demonstrace na zmíněném

místě Literárních listů. Skoro celá přítomná kniha je tu, aby je potvrdila a podepřela vzdor fraziománii a dialektice v „Lumíru“ z 20. listopadu 1892.

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

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

Pan Klášterský došel v těchto básních k nejnepříjemnější a nejfalešnější mánii interpretační všeho reálného. Omezují-li se největší umělci na laskavou a grandiózně pasivní, virtuálně dynamickou, světlou a bohatou restauraci všeho živého a fyzického, pan Klášterský naopak svět jevů a sil buď ignoruje nebo mrzačí a ostříhuje do formiček a schémat, kterých potřebuje a které si vyrobil napřed k jistému, velice směšnému a titěrnému cíli. Je básník konceptů, básník kompozice a interpretace, parafráze a alegorie. Není nejmenšího zjevu, aby nepokoušel kombinační fantazii p. Klášterského. Autor zhasíná si např. lampu večer a hned už generalizuje světlo vůbec

a metaforicky i „světlo rozumu“. Odtud všude umělá, falešná, nesmyslně zvědavá a prázdná metafyzika, stejně snadno vzbuzená a pobouřená jako utišená a ukonejšená nejbanálnější frází, „nejpovrchnější sentencí“. Jeho reflexe o lásce, smrti, životě atd. jsou moudrost více než školácká. Jsou to koncepty, parafráze, hra se slovy. Může se snad zdát hluboká lidem prázdným a domněle hloubavým. Přispívá k tomu i melancholický a chudokrevný jejich tón, který se snadno dovede brát za reflektivní a filozofující – ve skutečnosti je však, myslím, jen organickým důsledkem autorových podmínek fyziologických a biologických. V realitě je to stejně prázdná a iluzorní „filozofie“ jako veliké a plnokrevné fráze Hugovy, z něhož se posud dělá u nás myslitel, kdežto ve skutečnosti byl frazioman, jak ukázali Zola, Rod, Hennequin.<sup>136</sup>

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

Neupírám, že vedle těchto čísel, která jsem zde analyzoval, najdou se v knize kusy čistší a umělečtější, básně citové a vyrovnané – v případech, kde tato snaha a vloha srovnávající a analogizující našla šťastný terén, kde harmonie reality a snu, předmětu a interpretace měla shodu přirozenou a objektivní. Takových čísel harmo-

---

<sup>136</sup> „Je-li jaký titul, jež Hugo usurpoval, je to titul myslitele.“ (Emile Hennequin, *Quelques écrivains français.*)

nických a melodických, citových a meditativních najde se i v této knize několik jako byly v hojnější míře v prvních knihách. Ale šablonovitost, suchá a pohodlná snadnost inspirace a problému je pravidlem. Je to kniha rutiny, třeba básník nebyl formální virtuóz. Rutiny ve smyslu psychologním, a to je nejhorší. Jsem poslední, kdo chce p. Klášterského a jeho umění snižovat. Mám příliš vysoký názor o kritice, abych jí k něčemu takovému zneužíval. Všecky tyto poznámky mají jen jeden cíl: determinovati umění p. Klášterského. Že stalo se tak v termínech negativních, není mojí vinou.<sup>137</sup> Je to nutností formace logické a dialektní. Analýza moje je – jako každá analýza kritická po mém soudu – nutně jen kvalitativní. Kvantitativní v dnešním stádiu kritiky podati nelze: měřiti a vážiti autory je dosud činností vtipné a čiperné fantazie pořadatelů různých antologií (i českých a – moderních). Citoval-li „Lumír“ v recenzi o p. Klášterského „Drobtech“ několik géníů (silně různorodých a s patrným protekčním systémem vybíraných), byl to špatný šibřinkový vtip. Neměřil a nesrovnával jsem ve svých recenzích nikdy nikoho s nikým. Mám příliš jasné vědomí individuálního v duševním světě, abych jej chtěl redukovati na dubový metr normálního pravítka. Podobného dětinství dopouštěl se v poslední době velmi často „Lumír“. Ze slečny Jesenské udělal tuším – Barrett-Browningovou. Z Machara nedávno Lermontova. Měl by se snad vypsát konkurz na několik neobsazených dosud géníů.

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

---

<sup>137</sup> „Omnis determinatio est negatio“. Spinoza. Každé vymezení je popřením. *Pozn. red.*

co se dá dosti určitě zahrnouti slabou emotivností, neimpresivností. Jeho umění je bez sugesce, je bez nálady. Jeho umění není pronikavé. Není bezprostřední, tvůrčí, původní.

P. Klášterský je nejmenší originál v mladší poezii. Řada jeho vzorů je veliká. Z Coppéa vzal smysl k lidem malým a zlomeným osudům a dráhám. Z Huga humanitarismus. Z p. Sládka smysl poezie charakterní a organické — obraznosti určité a stručné — rázové a jednotně a jednostranně primitivní — dispozice zavřené a konstitutivní, jak převládá v poezii anglické. Z p. F. X. Svobody kromě toho smysl intuitivní, smysl prostředí a krajiny (třeba napodobil tyto strany nešťastně a nepodařeně). Z p. Vrchlického — zvláště v přítomné knize — vlohu dialektní a problémovou. To všecko najde se kombinováno, zpracováno, zpodobeno v jeho poezii, která je podstatně poezií konceptu a kompozice, poezií přejatou a srovnanou, upravenou a mechanizovanou.

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

29. XI. 1892.

## Grazia Pierantoni-Manciniová: Lydie

Lydia jménem křestním a občanským Liperanova, rozená Corsiova, choť lombardského advokáta, spoluvlastnice vily Roselliny, v naší novele v stáří, tuším, 24 let, narozená v... rychle, kde? Začínám, jako bych diktoval rubriku statistického protokolu. Ale nemohu za to. Lydia je skutečně jedna z nejpořádnějších, nejuhlazenějších, nejmravnějších, nejbezúhonnějších a nejbezvýznamnějších rodinných nebo občanských novel, kterými nejrůznější „familiendichter“ — německé slovo má pravý bleibtreuovsky hlodavý přízvuk — v sukních i kalhotách, ve verši i v próze, na velínu i novinářské slámě zaplavují literární trh domácí i cizí. Rodinný život je této specii (tomuto druhu. *Pozn. red.*) literárních slepců privilegované pařeníště nejdelikátnějších, nejpoetičtějších a nejnemožnějších problémů nějakého tajemného a podkopnického sportu, kterému přezdívali obyčejné v dojemné nechápavosti „intimní psychologie“. Hodina jest jim samá limonádová nebo cukrová nebo destilovaná voda. Jejich sentimentální a beraní tupohlavost exaltuje se ráda k psychologickým halucinacím. Položí si šachové úlohy, které řeší v průhledné a do poslední nitě vysáté šabloně se známými a do omrzení opakovanými triky, jež uhadujete vždycky o třicet stran napřed a při nichž kysá vám zlomyslný smích na zkřivených rtech: — po každé uhádli. Zejména do nových domácností, do novomanželského roku nasazují se současně a s touž neodvislou a nezmarnou dotěrností jako nejobtížnější specie jistého domácího hmyzu do novomanželských postelí. Všude čenichají intimní a delikátní romány, subtilní procesy, dojemné scény — zvláště když táhne k osudné anniversaire — k hádané a tušené „radostné události“, stydlivému přiznání atd. Tento celý banální a opotřebovaný aparát žene do hry i Lydie. Ne-li identický, tedy příbuzný a rovný v nasládlé a falešné sentimentálnosti. Není vůbec v tradování citů v moderní literatuře denaturovanějších, zkaženějších, nepochopenějších než ty dva primitivní, organické a základní celé společnosti: cit rodiny a vlasti. Smysl pro ně schází

snad celé moderní literatuře úplně. Právě proto, že jsou organické, nahé a esenciální, ztratil pro ně dráždivost moderní člověk — jako pro vzduch, který dýchá, pro krev, která žene se jeho žilami, pro teplo, které hoří v jeho těle. Staré společnosti cítily je jako svěží, nové a vědomé, staré literatury vyjádřily je jako plné, hotové a živé. Dnes přešly již skoro docela z vědomého, určitého a omezeného v tu bezvědomou, danou a mlčky presumovanou bázi života, nepoznanou a netušenou celými tisíci živých, probořily se v to temné a němé dno, k němuž dovede se probrati jen několik nejtěžších sond: z celé moderní literatury snad jen Tolstoj a ještě Walt Whitman. Co podávají ostatní je lživá galvanizace citových mrtvol, prázdné a nudné tirády, rétorické deklamace diktované snad omezeně mravními (ale většinou — nač zapírat? — neomezeně nemravnými) motivy, něco naprosto hnusného, vynuceného, uhlazeného a dekorovaného, co čpí pílí a dobrou vůli jako potem a shnilou, reakcionářskou krví.

Není třeba ukázati na vředy na domácím těle. Žádný národ na světě není postižen takovým uměleckým morem: literatura „rodinná“ a „vlastenecká“ má svůj rovný domicil v Čechách jako skutečné provincii Německa. Není třeba jmenovati nikoho. Každý pozná i potmě. Ale obecenstvo je při takových autorech. Chleba a potlesk rozdává jen jim. „Familiendichterei“ je dnes také podle toho jedno z nejrozšířenějších a nejvýnosnějších průmyslových odvětví literární výroby. Laciná fabrikace a čilá spotřeba zabezpečují ji stále posud nezmarný život. Tzv. veřejná mravnost jako tzv. veřejná nemravnost pečují o její vzrůst: veřejná mravnost, že takovou literaturu čte, a veřejná nemravnost, že ji — píše. Policie, stát, škola, akademie vypisují ještě dosud prémie na nejčistší a nejdodemnější rodinné romány jako zemědělské sekce na nejvyvinutější exempláře slavné rasy jistých savců domácího chovu. A „Lydie“ je masitý exemplář. Divím se, že přiměřeně ke svému ctnostnému tuku nebyla posud odměněna zaslouženou medailí od některého z bezpočetných italských příznivců ušlechtilé a krotké lektury.

Kdo je Lydie, abych říznul do středu otázky. Ani ne schéma. Ani ne autorčin ideál – subjektivní její fantazie. Lydie jsou všechny vlast-



nosti, ctnosti, pomysly a domysly, které kdy četla nebo slyšela autorka, shrnuté z banální školské psychologické učebnice, smetené z ní a nakupené v bezvýznamnou, bezbarvou a nereliéfní masu. Ovšem jen všecky vlastnosti krásné, dobré a harmonické. Není symbol ničeho, poněvadž je bez ideje. Je to jen dřevěná loutka, hranatá panna, polepená všemi možnými barevnými hadříky. Lydie je nejen finančně dobře postavená, ale i andělsky krásná a dobrá. Nezná špatného pudu. Je bez prachu. Má nejen novou vilu, ale i nejšlechetnější duši. Nejdokonalejší povahu. Je věrná, ctnostná, oddaná, skromná, trpělivá. Výtečná matka a pořád přitom podrážděná milenka. Všimá si domácnosti, pilně plete a dobře vaří. A přitom ani stopy po nějaké banálnosti nebo všednosti. Je nejen citlivá a zaslzená, ale také rozumná, vzdělaná, pozitivní. Je to zázrak — ta paní advokátová Lydie Liperanová. Horší zázrak než všecky princezny Hoffmannovy. Poněvadž ty jsou poetické a delikátní stíny, které každý cítí a pojímá jako stíny a mentální sny, subjektivní a náladové: — kdežto o Lydii namlouvá nám autorka přitom, že šla po blátivých cestách a večerí šunku nebo sýra. „Lydie byla ženou a věděla, že jméno to znamená ctnost, práci, skromnost, lásku a mateřství; neodmítala, nevzdalovala se však nikterak toho, co s pojmy těmi bezprostředně (sic!) nesouviselo. Nevykročila ze školy vědění ani tehdy, když vstupovala do školy života. Četla poučné knihy, obírala se událostmi časovými, vědeckými výzkumy, atd. Litanie ctností Lydiiných zaujala autorce celé dvě strany. (65 a 66.) Dvě výborné strany! Demonstrují znamenitě, jaká nemá a nesmí být psychologie v románě — nehledě ani k tomu, že jest objektivně naprosto falešná a iluzorní. Ale sám způsob tradování, umělecká metoda jest absurdnost. To je škatulkový výpočet, to je mechanická reprodukce geometrických vzorečků, to je hra skládacích karet — ale neživot a ne umění. Primitivní poznání života, sám jeho základ — tok, masivnost, pohyb a změna — tu chybí naprosto. A tímto inventárním tónem, bez každé nuance, bez každého skutečného a ostrého řezu do temného psychického dna běží prázdná a iluzorně schematická „psychologie“ této knihy až do konce! Je zajímavé, že právě

ženy dopouštějí se nejtěžších hříchů v tomto směru v umění. Neznalost a namnoze nemožnost proniknouti organismus lidský do samého dna jsou tu patrně příčinami. Čtete dvě nebo tři takovéto „psychologní“ práce ze Sandovy školy a podepíšete všechny Zolovy kletby na psychologii v románě. Nechápu, proč překládati takové knihy. Musí-li se sem již importovati ženská beletrie italská, proč nepřekládá se Neera nebo alespoň Matilda Serao. Jsem sice jimi tuze slabě nadšen (zvláště druhou), ale stojí každým způsobem vysoko nad přítomnou autorkou.

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

„Lydie“, opakují, nestála za překlad. Neotvírá v ničem nové obzory, necharakterizuje ani v uměleckém, ani v sociálním směru ráz moderní italské literatury, nemá vůbec národní marku, naopak náleží mezi nejkosmopolitičtější bas bleu-literaturu (literaturu pro ženy s intelektuálními ambicemi. *Pozn. red.*).

Smutný problém — tato překladatelská otázka. Nechci opakovati staré výčitky, které se dají správně zahrnouti nesystematičností, bezorganismem překladatelské činnosti. Kladu přímou otázku, kde je

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

Bylo by snadno naplniti několik sloupců výpočtem, co nám v překladech všecko schází. Postaviti překladatelský program. Ale bylo by to také asi úplně zbytečné. Zůstal by tištěným archem papíru. Není, kdo by mu dovedl dát život, půdu, realizaci. Kdo by slovem organizoval toto pole literární. (O důležitosti jeho není snad třeba vykládat.) Umělecká beseda, které by to — jak se řeklo již přede mnou — slušelo nejlépe, spí a bude spáti dál. „Máj“ stará se jen o hmotné otázky spisovatelské. A o „Svatoboru“ mluvit, je škoda času.

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

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

## Román sociální

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

Ideál aristokratický tohoto umění je tu patrný. Výběr a idealizace, láska k celosti a jednolitosti, pevnosti a určitosti, které se protiví přímo bohaté rozdělenosti a různosti života — musí tvořiti podstatné rysy tohoto umění. Spolu však plyne z těchto poznámek etický smysl a cíl klasicismu: tím že představuje jen charakter v tom, co má nejtvrdšího, nejrovnějšího, abstraktního a zjednodušeného, má zře-

jmě etika tohoto umění cíl pedagogický a racionální — výchovový, rozumový — chce a hledí probuditi v čtenáři a diváku tyto mohutné vlohy a snahy, ukládá mu cíl určitý a těžký, budí v něm vlastnosti a touhy nejvyšší, rozum, sebezapření a předem vůli, víru a spolehnutí na sebe.

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

Všeobecné znaky a rozdíly dají se shrnouti v rysech a čárách nejhrubších asi tak: Nové umění jako nová věda přenáší zájem z jedince

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

Tím také omezen předmět těchto poznámek: román sociální, tj. román lidový, démotický, jak se dá také dobře opsati. Ne socialistní, kterýmž jménem rozuměti bych chtěl román s tendencí, s programem sociálním, bez ohledu na jeho ráz umělecký a filozofický, a kam by tedy se dala zahrnouti díla nejrozumnějšího rázu od „Utopie“ až po „Slavné zločiny“ a „Tajemství Pařížská“.

Úzký vztah moderního tohoto umění s vědou nastíněn právě nyní. Román cítí nejjasněji speciálně živost a pravdivost tohoto styku. Poněvadž jeho předmětem je v první řadě člověk a to člověk jako rod, jako hromada, skupina, celek, slovem člověk ve společnosti, běží nejprve o to, ukázati názor vědy na člověka společenského, na cesty, jakými věda studium člověka hledala a hledá. Pro román má přirozeně nejvyšší zájem psychologie, ať pojímáme „duši“ jakkoli,

neboť i fyziologie a psychologie primitivnější, psychologie matematická a fyzická zahrnuje se v nových dobách tímto ohebným výrazem. Běží tedy nastíniti, pokud stará se věda o psychologii hromad lidských, o psychologii lidu a národu.

Stará psychologie otázky ty prostě neznala a nekladla. Starala se o abstraktního jedince, o člověka dospělého. I filozofie skotská i ještě James Mill v Anglii, i německá. Herbart působí v letech dvacátých revoluci tím, že položí psychologii meze, vymezí pole, které jest jí vlastní podnes. Prohlášením, že látkou psychologie je „vnitřní postřeh, styk s jinými lidmi všech stavů kultury, pozorování vychovatele i státníka, vypravování cestovatelů, dějepisců, básníků a moralistů, zkušenosti nabyté od šílených, nemocných i zvířat.“ Psychologii otevřena tu veliká krajina. A uveden svět umělecký v živý a vědomý styk s vědeckým, svět činný s meditativním, pozornost vědecká a názor básnický. Ve vědě pak jsou podtržena slova klíčem k tzv. etnopsychologii, psychologii národové, Völkerpsychologie, jak říkají Němci, psychologii lidové, jak by asi znělo nejspíšeji. Z Herbarta mají původ první bádání o této psychologii složité, do níž není vneseno posud mnoho světla a ještě méně kladných výsledků, kde většinou vědec je nucen hledati, nalézati a tušiti více fantazií, intuicí, názorem než exaktností, zkušeností, mírou. Herbart sám, který viděl a objal první tento široký obzor, nevstročil nikdy na toto pole. On tvoří psychologii abstraktní a matematickou. Jeho rozumný a suchý kalkul nepřeje těmto málo určitým úkolům. Jsou to jeho žáci Waitz, Lazarus, Sleithal, Delbrück, Gerland, Bastian, kteří založí svůj „Zeitschrift“ a kteří sestředí se na tomto poli. Všichni spíše ducha uměleckého, poeticky svěžího a nazíravého než exaktně určitého. Proto je vadou jejich prací jistá nepevnost, málo určité vědomí metody. Také málo určitých výsledků, málo formulovaných zákonů. Jejich práce jsou většinou dialektické eseje, jak je najdete v nejčistší a literárně bezvadné formě v Lazarusově „Životě duše“ — mají větší cenu estetickou a dialektickou než přísně vědeckou. Ale právě proto měly vliv v obecnostvo, připravily půdu pro těžké umělecké dílo, předcházely je, zjednávaly mu pochopení, znechutily vážnějšímu



obecenstvu témata čistě fantazie a holé kombinace dějů a jevů hmotného světa, témata čistě romantická. Práce tyto byly vědecké i umělecké. Byly plodné na jemná pozorování, originální hlediska, pečlivé výklady pojmů základních. Popsaly určitěji, než učinil Herbert pole nové této konkrétní psychologie mas. Vyložily poměr její k dějepisu, mytologii, filologii, biologii, sociologii. Ukázaly skutečnou realitu pojmu psychologie lidové, která se určitě a základně liší od psychologie jedince. Znázornily i širšímu obecenstvu, že studium jednotlivce liší se svým pojmem od studia jistého celku, jisté skupiny národní, rodiny, kmene, klanu, obce, rasy, tak jako studium jednoho stromu od studia celého lesa. V případě prvním náleží studium botanice, v druhém zvláštnímu umění lesnímu, které ovšem předpokládá znalost prvního, jako všecko speciální a zvláštní znalost obecného. Rozdíl mezi jedincem a bytostí sociální, pověděly tyto práce, je překvapující, bije do očí a zaráží. Španělé sami o sobě jako individua, uvádí tuším Steinthal za příklad, jsou pravidelně šlechtitní a dobří. Jako národ mají dějiny krvavé a ukrutné ve výboji i rozvoji vnitřním.

Výklad tohoto zjevu, jak jej podávají Lazarus a Steinthal, nazývající jej duchem lidovým a představující i pojmající jej jako nějakou vše pronikající monádu — je podstatně metafyzický, pro nás bez bližšího zájmu. Pozornosti zaslouží jen, že ducha národního či lidového Lazarus omezuje na střední a průměrné vrstvy národní. Ty jen jsou ale dle něho nositelem tohoto ducha: vyloučení jsou tedy předem géniové, kteří by dle Lazarusa nezobrazovali a nezrcadlili rasu, nýbrž jako charakter a individua se od ní odlučovali. Dějiny tak nahrazeny by byly srovnávací psychologií mas, směřující k původům a cílům zařízení společenských a vlastností duševních, které je položily a předpokládají. Staly by se dějinami vědeckými. Stačí zde ještě připomenouti, že vlastní práce i na tomto poli pokračuje od základů a trpělivých drobných otázek, o něž se dělí dnes řada bádání speciálních, a že význam a užitek těchto filozofických generalizací našlo předem umění a hlavně kritika literární ať Sainte-Beuvova, ať Schmidtova nebo Brandesova. Pro moderní umění, pro širší a hlubší

pojetí úkolu spisovatelského mají svoji hodnotu a cenu. Byly známy Sainte-Beuvovi a zčásti i Flaubertovi. Položily linie vyšším cílům v umění. Připravily na ně zčásti i elitu obecnstva.

Zatím Anglie a Francie podaly práce kladnější, méně všeobecné a rétorické, zato jednotné metodou a určité výsledky. Mám na mysli trpělivá a podrobná studia sociologů Lubbocka, Mac Lennana, Giraud-Teubona, Tylora, Spencera, Sumner Mainea, Morgana. Těmi a jinými učiněno mnoho pro transformistní poznání člověka po stránce tělesné a duševní, a vlna nesená šířila se dále i na literaturu a umění. Zákony vývoje a trvalosti dědičné zkoušeny na nejširších masách. Jejich přírodnický, fyziologický, antropologický ráz bil každému do očí. Zola a Flaubert znají je a zajímají se o ně. Rosny studuje je podrobně a vykládá správně a pečlivě. Místo subjektivního postupu, snadného, ale málo spolehlivého a silně náhodného proniknutí, uvádí se v Zolově románě a v jeho umělecké teorii těžký systém, určitá a vypracovaná metoda, hotový a určitý návod. Pozorování vlastního nitra, z kterého výhradně žila psychologie stará a poznávání docelením, zamítnuté naprosto Augustem Comtem, je zamítáno stejně fanaticky Zolou. Zola zná jen poznání objektivní, pozorování jiných a raději ještě experiment fyziologický, kterým chce nahraditi všecko, co spisovatel má poznati, nazíratí a představovali z vnějšího světa. Přehlíží tu naprosto, že vědecká psychologie moderní, třeba omezovala subjektivní analýzu, přece na ní trvá a ji přijímá. Přehlíží, co napsal John Stuart Mill v knize „August Comte a pozitivismus“, kde vyvrátil neporozumění a blud požadavku Comteova prostě již tím, že kdo neumí pozorovati sebe, nedovede pozorovati ani jiné. Psychologie není podle toho věda naprosté určitosti a exaktnosti, nemůže, jak praví Mill, předvídati a předpovídati, jak jisté individuum bude myslet, cítit, jednat během svého života — jako předpovídá hvězdárství perturbace, nýbrž jen (Logika VI., 3. kap.) přibližně a pravděpodobné odhadovati celek života, linie veliké i hrubé, kde přesné určení podrobností odpadá. Co je pouze pravděpodobné, pokud mluvíme o jedinci, libovolně z mas vybraném, stává se jistým, když předmětem rozboru je cha-

rakter masy. Tento význam psychologie, vědecká její hodnota a cena, zcela vhodná jako spojovací žebřík mezi uměním a vědou — tak dlouho a marně hledaný bod dotyku — ušlo Zolovi naprosto, alespoň v teorii. Stojí tu na stanovisku ortodoxně comteovském a pozitivním, žádá objektivnost a experiment i pro umění. Není mu známo, že sám Spencer v principech psychologie věnuje značnou část subjektivnímu rozboru idejí, že jeho logickou oprávněnost uznává. Že i pozitivisté nejprísnější observance, Francouz Littré a Angličan Lewes vzdali se názoru a pojetí svého mistra a zakladatele.

Tím pochopitelnější je, že Zola musil z tohoto svého stanoviska přehlédnouti praktické důsledky, po mém soudu zvláště důležité pro román sociální, které vytěžil ze svého názoru na psychologii sám Stuart Mill a které pod jménem etologie formoval ve své Logice (5. kapitola VI. knihy). Etologie není nic jiného než praktické umění charakteru, umění založené na všeobecných zákonech psychologie. Psychologie podle Stuarta Milla zajímá se nejobecnějšími zákony lidského ducha, obsahuje velikolepé a proto čistě teoretické generalizace. Proto může určití jen zvláštní odvozené umění druh charakteru a jeho různost. Umění to předpokládá znalost zákonů všeobecných, psychologických, jest však jich praktickým užitím. Tomuto umění nebo této praktické vědě přikládá Stuart Mill název etologie. Pokládá ji za praktický užitek psychologie, která je čistě teoretická, za výtěžek její pro běžný život, výchovu, státnictví, politiku, umění. Podle něho objímá stejně charaktery národní a kolektivní jako individuální. Za metodu neklade jí ani experimentaci, která je v naší kultuře nemožná, ani pozorování, které by bylo nespolehlivé a hrubé, poněvadž se odnáší k velikým a hrubým skupinám — nýbrž metodu deduktivní, tj. tu, která vychází od všeobecných zákonů o charakteru, odvozuje na základě jich určitý konkrétní případ a verifikuje jej pak zkušeností, tj. vyšetří, odpovídá-li skutečnost předběžnému odhadu a údají.

Jak patrnó, sblízuje se takto etologie a doplňuje s psychologií lidovou; není než šíře vyslovený její princip. Význam nabývá tu tedy právě to, co je v psychologii nepřesného a tedy nevědeckého, neboť

v mase, v bohatosti a konkrétní složitosti jejich zjevů běží vždy o přibližný odhad. Toto stanovisko, tato metoda, jak patrně, je právě v umění, v románu, sociálním vlastní a nejužitečnější. Práce Balzacovy jako Tolstého ukazují, že jen postupem tímto je možné proniknutí individua i masy v živém a měnném jich styku, v souvislosti s prostředím. Zamítnutí psychologie, správněji etologie a tedy názoru a odhadu (dedukce a hypotézy) v umění vedlo nutně k jistému metafyzickému pojmání a ustrojení zásad uměleckých, jak došel k tomu Zola — ne v dílech svých, která jsou zázračná právě svojí bohatou nazíravostí, nýbrž ve svých teoriích, ve svých esejích a studiích programových.

Naprosté zanedbání a úplné přehlédnutí stránky duševní a podrobného vyličení duše jednotlivcovy vedlo by a vedlo skutečně i v jiném směru v románu sociálním k jednostrannému, povrchnímu, do jisté míry i nepřirozenému vystihnutí člověka. Totiž v otázce duševního ustrojení člověka, jeho duševní hybnosti a činnosti, a předem vyvrcholení této činnosti duševní — v jejím bodě konečném, nejdůležitějším, nejsložitějším — ve vůli. Je známo, že právě tato otázka jest nejspletitější, nejnejasnější, nejhůře chápáná a řešená v moderní filozofii. Je to bojiště, na kterém srážely se všechny školy, směry a názory. A snad právě proto jako každé bojiště jest pokryté hustými mraky kouře, který překáží rozhledu. Otázka svobody nebo nucenosti vůle lidské! Nikde nezpůsobila metafyzika takové spousty jako právě zde. Od Stoiků, od sv. Augustina přes Aria celým středověkem a přes Calvina a Luthera do moderního vzduchu a světa k Hegelovi a Bucklovi — kolik srážek, sporů, neproniknutelných uzlů slov a pojmů! Není divu, že moderní evolutivní umění brzy se vehnalo na tuto nejasnou a nedůtklivou půdu, roztrhanou zápasy minulosti. Zde bude také jeho zkušební kámen nové filozofie, předem psychologie. Zde záleží ukázati šířku a přesnost v pojmání člověka. A jako bylo hluboce vnitřní a pojmovou nutností, když Spencer zamítnul stejně spiritualismus jako materialismus — obojí řešení mělká, povrchní, všední a neužitečná — stejně je vnitřním a základním projevem nové filozofie i nového umění naprosté za-

mítnutí obou fanatiků: svobodné vůle i nucené a odvislé — důkaz to, že sama otázka leží jen ve slovech, že je hrou falešných a vtípně proti sobě položených, čiperně složených frází, že jak ji kladla a chtěla řešiti metafyzika, je samou podstatou svojí klam a přelud.

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

J. Stuart Mill položil otázku svobody vůle resp. její nucenosti, osudnosti (fatality) hlavně ve svojí Logice (v VI. kn., 2. kap.) a v knize Vyšetřování filozofie sira Williama Hamiltona (*An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*) v kap. 25. zamítá obojí, poněvadž soudí jako celá exaktní škola anglická, že otázka sama je falešná a bez smyslu. Co tvrdí fatalisté? Vůle má příčinu svoji jako všechno, tj. má své pohnutky. Proto je určená, proto je nucená. Proto bychom mohli, kdybychom znali všechny její motivy a všechny vlivy, předpovídati ji přímo. Chyba je dle Milla, že fatalisté nerozumějí pojmu příčiny. Příčina není spojena s účinkem nutně, nýbrž příčina je jen neměnný, určitý, bezpodmíněný sled dvou faktů. Fatalisté jsou v té příčině mystiky: věří v tajemný vztah mezi chtěním a jeho příčinami, vztah nutný. Ale slovo nutnost je tu užito naprosto falešně. Ono zavírá více než pouhý sled příčiny a účinku, zavírá pojem záporný: nemožnost odporovati. Položte, tvrdí Mill, místo nepřesného výrazu „nutnost“ jiný, kupř. „příčinnost“ — řekněte: vůle je příčinná — a spor je odstraněn, poněvadž vše je tu jasné. Tímto nepřiměřeným pojmem, nutností, zneužívají fatalisté úplně skutečnost, která dokazuje „vliv, jež člověk má a kterým může působiti na utváření, rozvoj svého charakteru“ — charakteru, který jest příčinou vůle. Proto také podle Stuarta Milla charakter jako příčina vůle musí býti předmětem výchovy, péče, podpory každého jednotlivce. Každý jednatel musí hleděti, aby se uvedl do takového stavu, aby mohl

říditi vůli, tj. říditi její příčiny.<sup>138</sup> (Nedá se ovšem zapírat, že teorie tato celou otázku v poslední příčině jen odkládá a posunuje. Neboť hned klade si jistě každý následující otázku: Kde vzíti příčinu, podmínku – aby se mohl člověk uvést a dostat do stavu, kde by pak dovedl... atd.? Předpokládá tedy Mill jistou danou činnost, skoro „vrozenou schopnost“, jaká je skutečně na fyziologické základně všech jevů i projevů vůle, jak ukazuje Bain v knize *Emotions and Will*.)

Alexandr Bain v právě citovaném díle chová se k otázce svobody a nucenosti vůle v podstatě totožně jako Mill. Odmítá a ironizuje celou při jako nevědeckou, jako rejdiště metafyziky, jako umělý a falešný problém, který je ve skutečnosti jen hračkou. Slova „svoboda“ a „nutnost“ jsou metafory, básnické obrazy, ale žádné kladné pojmy. Stejným právem, vlastně neprávem, mohl by se někdo ptát, je-li vůle „plynová“ nebo „hmotná“, je-li „bohatá“ nebo „chudá“ atd. Slovo „svoboda“ je naprosto nevhodné, zrovna jako slovo „nutnost“, které by se podle Baina vůbec mělo vyloučiti z vědeckého slovníku a na jehož místě mělo by se užívatí slov s přesným smyslem, jako stejnorodost, sled, bezpodmíněnost. Tím předešlo by se podobným nesmyslným asociacím, k jakým slova „nutnost“ nebo „svoboda“ přímo svádějí. Celá otázka může se také pochopiti jen jako historická. Vyskytuje se, ukazuje Bain, ponejprv u Stoiků a později u Filona a není než metaforou známého výroku o člověku svobodném a otrokovi: člověk ctnostný zván svobodným, člověk neřestný otrokem. Jen metaforou, jen přenesením z pojmu ctnost na pojem vůle mohou vůbec veškeré tyto prázdné otázky a spory býti vyloženy a rozuměny. Pravda je jen prostě ta, že řada projevů vůle je upravena, řízena jistým zákonem, pravidlem, řádem stejnorodosti: po minulosti předvídáme budoucí chování určitého jednotlivce. Odkud to? Tak. Předpokládáme pravidelnost ve vlivu motivů smyslných na základ samé vůle, na jádro charakteru, na zmíněnou již

---

<sup>138</sup> Rozumí se tu tedy přirozená a úmyslná činnost, která slyje anglicky self-determination, určení sama sebe, určení, jež z vlastního „já“ vychází.

živost a hybnost duševní činnosti. Proto také self-determination, sebeurčení není nic jiného než základ mého vlastního já, jeho odpor a protitlak motivům smyslným — odpor celého souhrnu, celého součtu citů, myšlenek, idejí, vznětů, chtění minulých a prožitých spojený s celou bytostí tělesnou, základem a položením fyziologickým a vitálním v dané chvíli nárazu. Tedy sebeurčení není žádná ukrytá duševní „schopnost“, tajemná entita, nýbrž jen stav vnitřní, součtový dojem konečný, Svoboda volby, jak přirozeno, tato konvenční fráze, ztrácí tu úplně smysl. Mezi různými motivy, pohnutkami není žádné svobody volby. Mezi nimi je jen boj, zápas. Ženou mne k činu současně a zmateně — silnější zvítězí, slabší podlehnou. „Svoboda volby“ je táž metafora, táž fráze jako „svoboda“ vůle nebo „nucenost“, „osudnost“ její.

V podstatě stejně vyslovují se Angličan J. D. Morell (v 6. části svého *Introduction to Mental Philosophy on the Inductive Method*) a Němec Wundt (v 2. díle svých *Vorlesungen uber die Menschen und Tierseele*, předn. 55). První zejména smiřuje stejně stoupence „svobodné“ jako „nucené“ vůle. Dovojuje, že celý spor je pouhé nedorozumění — následkem špatné formulace celé otázky. Deterministé mají pravdu, že každý čin je řízen zákonem, pravidlem, že pohnutka je příčinou vůle, že rozhodnutí se děje převahou pohnutek silnějších. Chybují jen v tom, že motiv je jim jen vnější okolností, kdežto dle psychologické pravdy je motiv vnitřní stav duševní, který jednak závisí od vnějších okolností nezměnitelných a položených mimo dosah našeho „já“ — jednak je ale také výsledkem naší osobnosti, našeho charakteru, naší individuality, přirozené a nakupené činnosti a hybnosti, spontánnosti duševní i fyziologické. V tom mají tedy zase podle Morella pravdu zastánci „svobodné vůle“, že rozhodujeme, volíme jistý záměr, jistý čin, jistou snahu — tj. rozhoduje celá naše osobnost, nakupená životem i výchovou, vypracovaná, podporovaná nebo utlumená energie, životnost, aktivnost při tomto nárazu světa, okolností, faktů vnějších a objektivních. Ve Wundtovi podána plasticky a přehledně celá otázka, a vedena ke konečným závěrům, převedena zčásti i na pole sociální, do statistiky, která je

podstatně vědou o lidské hromadě, mase — kde nabývá zvláštního velice intenzivního zájmu pro předmět naší analýzy, pro umění sociální.

Je jisto, shrnuje Wundt, že vůle je podmíněna příčinou, o které vsak nemusí subjekt vůle, totiž jednající člověk, mít vědomí, které nemusí znát. („Příčina“, vykládá však Wundt, není totožná s „omezením“, překážkou — a v ztotožňování těchto pojmů „příčiny“ a „přinucení“ nebo „omezení“ záleží chyba fatalistů.) Ale je naprosto mylné popírat tuto příčinu proto, že ji neznáme — může být neznámá, nevidomá. Otevřete statistiku, morální statistiku, třeba Quételetovu slavnou studii „O člověku a rozvoji jeho schopností či esej sociální fyziky“, a co čtete? Fakta sociální, činy dobré nebo zlé udávají se podivuhodnou pravidelností. Ale co jsou tato sociální fakta — zločiny, sňatky, sebevraždy? Přece nic jiného než projevy vůle individuální — jedinců žijících, cítících, trpících. Je pravda, pravidelnost v projevu těchto faktů sociálních není absolutní, naprostá. Jsou větší menší odklony a nepravidelnosti — ale i ty dají se vyložit — dají se svést na poruchy světa vnějšího, fyzického nebo společenského (kupř. pohromy živelné, epidemie, války). Pravda ta je tedy překvapující, vidí se zjevně účinek příčin patrně ukrytých. Otázka, zdá se na prvý pohled, je tedy rozřešena ve prospěch deterministů, fatalistů (jak se populárně a novinářsky, ale málo přesně formuje), ve prospěch „vůle nucené“. Ve skutečnosti tomu tak není. Sám autor zmíněné knihy „fyziky sociální“ Lambert A. J. Quételet odmítnul ve svých *Lettres à S. A. le due de Saxe-Cobourg* r. 1846 všechny důsledky metafyzické. Zákonitost vidí jen ve zjevech hromadných, v masách lidských, neboť jen ty byly předmětem jeho studia a pozorování. O vlivu zákonů těch na jedince rozhodovati nechce a nemůže; upírá jim výslovně každý vliv donucující, každé pouto vlivu tajemného a osudného. Pozdější odpůrci vyslovili se s daleko větší určitostí proti každé podobné teorii „nutnosti v činech zdánlivě svobodných“, jak hned dovedím. Poráželi ji z vlastního pole statistického, odporovali jí jako myšlení nepřesnému a fantastickému, které odporuje samé podstatě statistiky, jež je výlučně



a jediné vědou o lidské mase. A zcela důvodně. Statistik právě tím, že má za předmět studia lidskou hromadu, vylučuje a zanedbává příčiny, jež se dotýkají jednotlivce. Statistik může, ba musí je zanedbat. Nikoliv ale psycholog, který studuje jedince v celé a nekonečné podrobné jeho rozmanitosti a zvláštnosti, v celé bohaté složitosti a šířce detailů ryze a výlučně osobních. A kromě takovýchto příčin přirozených a sociálních, všeobecných existují a působí příčiny individuální a zvláštní. To dokazuje ostatně statistika sama, čím více sestupuje do podrobností, do detailů. Zjišťuje, že fakta sociální, činy sociální, kupř. zločiny kolísají dle příčin osobních jako kupř. věku, jmění, zdraví pachatelů. Statistik nevystihuje tedy nikdy člověka celého, nýbrž jen jednu jeho část, část hrubší, konstantnější, všeobecnější — to, co má společného s dobou a společností, s okolím, prostředím, kmenem národním — to, co má v sobě typického slovem. Vedle těchto příčin vnějších a všeobecných, objektivních a opakovaných působí v činu, ve vůli zejména každého jedince příčiny vnitřní, osobní, vlastní a zvláštní — podstatně bezvědomé a utajené — které se zahrnují tímto často opakovaným, ale málokdy chápáným slovem: charakter. Charakter je vlastní, bezprostřední a věčně černé jádro vůle. Před charakterem zaráží se každá analýza. Je to střed, tmavý bod lidské bytosti. Charakter je jediné ve vůli, co se nedá vyložit, objasnit, poznati příčinností. Teprve vedle charakteru a na charakter působí motivy vnější, objektivní, jež se dají zahrnouti v síť příčinné souvislosti, jež lze poznati a vyšetřiti — jež jsou slovem vědomé. O charakteru nemůže věda přesná a zkušební pověděti nic určitého. Nemůže zodpověděti zejména všetečnou otázku, je-li toto nejvlastnější jádro osobnosti samo podrobeno příčinnému nexu celého ostatního světa či nic. Nedá se odpověděti, že charakter je plodem okolí, plodem prostředí jako každý jev v přírodě. Neboť, jak kriticky poznamenává Wundt, výchova a určení samo předpokládají již charakter, který je determinuje. „Bere se tedy za účinek, co je částečně příčinou.“ Tento bod, tento střed osoby, charakter, je v poslední příčině nedostupný. Jsou možny dvě hypotézy o povaze tohoto činitele podstatně individuálního: jedna,

kteřá pokládá tento charakter v kařké osobě za samostatný produkt zvláštního stvoření — hypotéza abstraktní a statická — druhá, která v něm vidí produkt generací minulých — odkaz a vypracovaný resultát podmínek jim vlastních — hypotéza evoluční, rozvojová, genetická. V tomto druhém případě byl by to problém dědičnosti, který by otázku naši mohl obsáhnouti.

Jaký je výsledek našich analýz tedy? Pozitivní prostě ten, že úplné potlačení psychologie v umění sociálním, naprosté zneuznání individuálního, tj. charakteru — všeho, co tvoří poslední a tmavý střed lidské bytosti, co jí vtiskuje základní plán a rýsuje jakousi vnitřní její kostru — úplné pohlcení celého ustrojení lidské duše živly statistickými, sociálními, opakovanými, objektivními a vnějšími, slovem pojmání jedince pouze jako typu — není úplným, přesným, správným, celým a vědeckým vystižením člověka. Zanedbání jeho tmavého a neurčitého, podstatně bezvědomého jádra, samého instinktivního a utajeného dna jeho bytosti — charakteru slovem — vede nutně za sebou pojetí a utváření člověka jednostranné a tendenční — které stojí právě protivně k umění sociálnímu a rozvojovému, jež chce a musí vystihovati člověka celého.

Bylo [pověděno], že Zolova série sociálních románů, rodina Rougon-Macquart není než uměleckým a konkrétním zpodobením, výkladem, demonstrací známé Tainovy věty: „Ctnost a neřest jsou stejně produktem jako cukr a vitriol“. Bylo ukázáno na stanovisko nového sociálního románu francouzského, převážnou většinou deterministní a typické či statistické, předem nejdokonalejšího a nejcelejšího dosud výtvoru jeho — Flaubertova „Sentimentálního vychování“. Potomstvo Flaubertovo i Zolovo v mladším uměleckém pokolení francouzském přijalo úplně a do posledních důsledků zásady determinismu, dědičnosti, typičnosti, statistické opakovanosti.

Zpodobuje se v tomto mladém románě skoro výlučně, jak známo, člověk degenerovaný, člověk, jehož jádro individuální, charakter, je slabé a špatně živené a jenž tedy dovede slabě jen a bezvýsledně odporovati vlivům vnějším, asimilující snaze prostředí i společnosti,

jenž bezmocně vydán je za kořist silám obecným, statistickým, typizačním. Tento názor na duševní i společenské utváření člověka není ostatně osamocený a omezený jen na umění. Názory analogní, pojímání v podstatě stejné projevuje se kupř. s větší, menší rozhodností a určitostí v moderním dějepise ať Bucklově, nebo Taineově, a zčásti i v předchůdcích jeho Thierrym a Guizotovi. Tu všude patrna snaha omeziti nebo vyloučiti vliv individua, vůle jedinečné a charakterní, soustřediti a položiti zájem do opakované a stejnorodé masy, do vlivů typických a statistických. Psychologie, která má za předmět studia jedince, jeho znaky ryze osobní a výjimečné, jemu vlastní, ustupuje vždy patrněji sociálním vědám, statistice, „demologii“, jak chce významně nazývati statistiku E. Engel<sup>139</sup> jako vědu o lidských hromadách. V ní neběží o jedince, nýbrž o rodiny, rody, větve, klany, národy, státy — o třídy a skupiny stejného zaměstnání, věku, pohlaví, tělesného ústroje — o zvláště rozdělené, popsané, pozorované, studované hromady sociální, antropologické, národní, dějinné. Statistika dle pojetí tohoto, které jí ukládá proniknutí stavu a rozvoje i přeměny společenského života lidského, není než fyziologií společnosti a tvoří tak tedy přechod od věd sociálních a dějinných k přírodním, jak ocenil již Engel. Lze tedy všeobecněji vysloviti pravidlo zjevu zde pozorovaného tak, že psychologie jako věda speciální a subjektivní má se nahraditi a zastoupiti vědou objektivnější, obecnější — fyziologií. Postup souběžný tedy ve vědě i v umění, který velmi určitě ukazuje na působení jedněch a týchž příčin v oboru rozdílných polí. Vědomí souběžnosti této je velmi citelně probuzeno u moderních teoretiků románu nebo dramatu sociálního, ať slují Flaubert, Bleibtreu, Zola nebo Ibsen a Strindberg nebo konečně Taine a Guyau. Ti všichni čerpají rádi své argumenty ze zbrojnice vědecké zpravidla tím raději, čím méně jsou kladnými adepty, odbornými a cechovými učenici. Nezbyvá tedy než přenést otázku na pole vědecké, na samotnou půdu statistiky. Vyšetřiti její povahu, cíl, pro-

---

<sup>139</sup> „Methode der Volkszählungen“. Do r. 1882 správce pruského statistického úřadu.

středky, postavení v hierarchii věd. Objasniti jak statistikové sami o dosahu a významu svojí vědy soudí. Vymeziti hranice, které jí přisuzují, přirozenou a pojmovou její mez, kterou pokládají právě vzdělavatelé a odborníci statističtí za překročitelnou jen pod trestem ztráty exaktnosti a skutečné vědeckosti.

Statistika vyvinula se z potřeb ryze praktických, z úkolů potřeby správy státní. Nebyla jako jiné vědy původně ničím jiným než hbitostí, obratností, uměním. V tomto obmezeném postavení trvá zejména po celé osmnácté století. Ať čistě omezena jen na pouhý obor tzv. pamětihodných předmětů státních („Staatsmerkwürdigkeiten“), na ryze praktický a všeobecně shrnující výpočet a součet „věcí, jež dotýkají se pozoruhodným stupněm blaha státu tím, že jej buď podporují, nebo ruší“<sup>140</sup>, jak pojímá a vyměřuje ji Gottfried Achenwall (1719–1772) – ať obrácená k pozorování pravidelných změn ve vzrůstu a hynutí obyvatelstva, k zákonům lidského života a pohybu obyvatelstva, kam vedl ji Jan Petr Süßmilch<sup>141</sup> (1707 až 1767) – ať statistika státní, nebo lidnatosti – zůstává v podstatě suchou a málo plodnou praxí, bez vědomého a promyšleného cíle svého významu vědeckého, svojí hodnoty teoretické a metodické. Velikou zásluhu o ní v tomto směru – o její filozofické ocenění, hlubší vystižení její ceny vědecké a logické – dobude si v létech třicátých našeho století Lambert A. J. Quételet (1796–1874). Od něho datuje se vlastně vyšetřování vědecké hodnoty statistiky, jejího smyslu logického, významu fakt a zákonů jí konstatovaných. Celý filozofický, psychologický mravní problém položila jeho kniha *Sur l'homme et le développement de ses facultés ou essai de physique sociale*<sup>142</sup>, která nese datum 1835. Neřešila jej ovšem konečně, ale formulovala jej. Proti mělkému a snadnému, naprosto prázdnému a strážlivě bezduchému pojímání „státní statistiky“ prohloubila předmět, obje-

---

<sup>140</sup> Ze studie Achenwallovy „Příprava k státní vědě evropských říší“ 1748.

<sup>141</sup> „Pozorování o božském řádu v proměnách lidského pokolení, z narození, smrti, zplození jeho dokázaná“ 1741.

<sup>142</sup> „O Člověku a rozvoji jeho schopnosti či pokus fyziky sociální“.

vila jeho dalekosáhlý význam, jeho záhadný dosah způsobem směrodatným a čisté filozofickým. Celé další teoretické ustrojení statistiky, ocenění její hodnoty a jejího smyslu spočívají na jejích základech, musí s ní nutně počítati, třeba jí nepřijímaly. Ne jedna, ale celý řetěz nejtěžších, nejbolestnějších otázek, otázek zaříznutých celou řadou nožů a hran do lidského ducha — palčivých a žádajících chtivé odpovědi — položena a rozebírána tu ponejprv s překvapující určitostí. Je naprostou nutností, rozebrati zevrubněji obsah její a její ideje a závěry — aby mohly býti pochopeny následující úvahy.

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

První námitka projeví se tu snadno. Vždyť tento průměrný člověk je fikce, jako každé průměrné číslo vůbec, neboť není než výslednicí jednotlivých čísel a dat určitých. Je abstrakcí, v které konkrétní poměry, skutečné útvary jen matematicky, ideálně, obrazně jsou obsaženy. Průměrná výška jistého pohoří je tolik a tolik. Počet ten nedává přece usuzovati o jednotlivých horách, o jejich výšce. Je zajisté možno, že v pohoří, jehož průměrná výška dá se označiti číslem 10, může býti po případě jednotlivá hora vyšší než v pohoří s průměrnou výškou 12 nebo 15 — tak totiž, že se zvedá neobyčejně

prudce, nepoměrně vysoko nad svoje náhodou zvláště nízké okolí. Ale fakt tento v průměru naprosto zmizí. Argumentace tato je s logického hlediště docela dobře možná a přípustná.

Vyvrátil ji však šťastně Quételet zákonem velice jemným a správným, zákonem, jež nazývá<sup>143</sup> „zákonem náhodné příčiny“. Dovedil totiž, že odchylky, kolísání kolem průměru, jsou pravidelné kolem průměru jako kolem středu harmonicky rozložené, že dají se vystihnouti matematickou formou, že z průměru dají se tedy odvoditi s jistotou apriorní, bez vyšetření zkušebního a v každém případě zvláště podniknutého. Pod jednou však podmínkou, že totiž jednotliviny, z nichž odvozen je průměr, tvoří jednotný, organický útvar celkový, že náleží prostředí jednomu a jednotnému, že nejsou vyrvány náhodně z různých celků a jednot. Tedy příklad, jež jsem výše volil, a jenž s hlediště čistě myšlenkového, logického je možný — je tu vyvrácen. Nemůže se stát, abychom průměrem byli podvedeni tak, jak jsem konstruoval. Ovšem předpokládaje, že měli jsme na mysli pozorovati a pak odvoditi míru z geologických celků horských, ze stejnorodých a přirozených útvarů a jednot, z jednot srovnalých a srovnání schopných.

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

Ale tento „průměrný člověk“ jest jiný v každé době dějinné, v každém kulturním období. Je-li průměr jiný, musím předpokládat,

---

<sup>143</sup> V předmluvě ke svému „Systému sociálnímu a zákonech, které jim vládnou“ (r. 1848). — Kromě těchto dvou knih (Sociální fyziky a Sociálního systému) přiléhá k studované otázce jeho „List o teorii pravděpodobnosti, užití na vědy morální a politické“ (1846). Quételet, původně profesor matematiky a hvězdárny bruselské, vydal r. 1829 „Statistická bádání o království Nizozemském“, věnoval své síly odtud výlučně vědám sociálním a moralistním, statistice a demografii. O organizaci statistické činnosti v Belgii získal si velikých zásluh jako správce tohoto odboru v ministerstvu.

že se změnily prvky, z nichž se odvozuje, z nichž se skládá. Ukazuje to tedy k měnivosti sociálního těla, společenské jednoty. Ukazuje to, že působí ve studovaném a měřeném těle společenském síla, rozvoj, život. Quételetovi je život sociálního těla analogní se životem lidského jednotlivce: liší mládí, mužný věk, stáří a chce ustrojiti podle toho celou fyziologii těl společenských. Jsou určité zákony tohoto rozvoje. Tyto zákony představoval však Quételet jako pouhé projevy mechanismu sociálního. Zejména všechny činy vůle individuální chce svést na projevy síly společenské, hromadné, kolektivní. Odtud závěry jeho „Sociální fyziky“, že všechen rozvoj jednotlivce není nic než projev síly společenské, odrazem velikého rozvoje časového a společenského, zrcadlením a reflexí jeho. Že společnost tvoří génie i zločince. A další důsledky, že není viny individuální, nýbrž jen společenské. Zločinec, jednatel totíž, že jest jen půdou, náhodným a o sobě bezvýznamným materiálem, na němž se tato společenská síla projeví, z něhož tvoří a na němž zjevuje svoji stopu a svoji existenci. Vrah, zloděj nejsou než nástrojem společnosti, plodem svojí doby a svého okolí.

Těmito závěry postavil se skutečně Quételet na metafyzickou půdu, na půdu nepřesného a nedokazatelného. Je to zcela patrná chyba v argumentaci, Quételet — a v tom je žákem a pokračovatelem Condorceta — užije zcela správně a plodně matematického měření na poměry a jevy společenské — ale v důsledcích, které z cifer stejných nebo opakujících se chce vésti, padá v neexaktnost. I když mravní svět člověka se dá měřit, tj. když dá se hodnotou abstraktní a objektivní vyjádřiti, nedá se přece z míry, z výsledků měření nic usuzovati na příčinnost, jejímiž důsledky měřené projevy jsou. Když stejné účiny se vrací, dokazuje to jen, že trvají stejné příčiny, ale příčiny ty nejsou tím již vysvětleny — příčina neleží zejména v pouhé opakovanosti jevu — v hypotéze nějaké síly tvůrčí a stálé, která je tu neviditelnou rukou za scénou — principálovou rukou, která trhá loutkovými figurami. Výklad takový je snadný a prázdný, čistě domyslný. Tvoří a bájí sílu, nějakou tajemnou moc tam, kde přestává naše poznání a kde je jen zcela přirozeně a normálně pro nás tma.

Mezi ciframi, které vyjadřují účinky sil mravních, a mezi příčinou jejich není žádného vztahu evidentního, patrného, prokazatelného, který by se dal vysloviti etickým zákonem nebo formulí. Chyba usuzování Quételeta je v tom, že kauzální nexus, vztah příčinný nebyl pojat Quételem v celé závažné a řekl bych zodpovědné příkrasti.

Ostatně Quételet sám v jiných pracích a v jiné souvislosti nepřímou uznal, co hypotetického a nedokazatelného pronesl v některých absolutních větách svojí Fysiky sociální. Uvedl jsem již, že fatalistické důsledky svojí teorie v listu k vévodovi Saxo-Coburgskému přímo odmítnul. Jinde ve svém „Sociálním systému“ zavrhuje každou absolutnost vztahu mezi mravními projevy a silami a pohyby, jež je vyvolávají. Jemu, tvrdí, běží jen o relaci, o poměrovost a podmíněnost, na které by souvislost tato státi mohla. „Postupujme jako fyzik, který pro jevy elektrické může podati také jen hodnoty relativní a je tedy nucen příčiny z jejich účinnů posuzovati.“ Nevíme stejně, čím vzniká jev mravní jako jev elektrický. Vidíme jen účinek a právě a jedině tento účinek chceme odhadnouti. Zvláštní a nevyložitelnou byla by nám i jeho péče, aby přes tuto svojí teorii uhájil svobodu vůle individuální. Učinil několik pokusů, které stojí částečně i v odporu s teorií jeho v „sociální fyzice“. Všimnu si zde jen dvou, zvláště charakteristických.

V „Systému sociálním“ pokládáti chce svobodu za příčinu vedlejší a proměnnou,<sup>144</sup> s kterou statistik nemůže počítati, poněvadž stejně jako fyzik vylučuje vlivy vedlejší a hromadí jen největší a nejhrubší materiál zkušební. Statistik ji tedy zanedbává a objevuje jen zákony společnosti vlastní, kterými společnost trvá a žije, zákony trvalé, konstantní. Vůle individuální, všecko člověku jako jedinci vlastní, je v neustálém styku a boji s jediným živým tělem, vůlí a vůbec ustrojením společnosti. Tato ho obklopuje a prostupuje tím určitěji, že vůle a vůbec jeho duševní a tělesné ustrojení není než podílem, stejnorodým zlomkem ustrojení hromadného, národního. Svoboda mů-

---

<sup>144</sup> On praví „náhodnou“.



že tedy záležeti jen ve výminečných případech, kdy jednotlivec z tohoto obklopujícího jej a dusícího vlivu prostředí, okolí, národa, kultury se osvobodí.

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

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

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

Druhý výklad, jakým uniknouti chtěl Quételet „fatalismu“ a zachovati pro jednotlivce „svobodu vůle“, je vyložen o něco dále (str. 90 a n.) v témže „Systému sociálním“. Quételet podřadí tu vůli pod svůj zákon harmonických a pravidelných chvějů kolem průměru. I vůle doznává větších menších odklonů od průměru jako všechny jiné „vlastností“ člověka. Ale i tyto odklony — i vůle sama — je podrobena zákonu „nahodilé příčiny“ — i ona je příčinná. Ano,

dovozuje Quételet, odklony její jsou pravidelnější, harmoničtější, než všech ostatních sil. Poněvadž vůle je rozumem řízená. Quételet v „Systému“ na str. 96. vyvozuje doslova takto: „Svobodná“ vůle neruší nikterak zázračnou pravidelnost jevů, naopak brání tu každé nepravidelnosti tím, že vztyčuje meze, v nichž se projevují zvláštnosti a obměny různých našich náklonností... Ať je v jakémkoli postavení mudřec, vzdálí se jen málo od středního stavu, na nějž věří, že je nutno se omeziti. Jen u lidí, kteří proudů vášní svých zcela se poddají, najdete ty nezprostředkované přechody, věrné obrazy všech vnějších příčin, které na ně působí. Tak tedy je svobodná vůle ku prospěchu pravidelnému vývoji společenských událostí a nestaví je.<sup>145</sup> Národ, který by složen byl ze samých mudrců, vykazoval by každoročně největší pravidelnost, s jakou by se tytéž skutečnosti vracely.

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

Teorie Quételetova o sociální fyzice nebo mechanice získala řadu stoupenců. Z Angličanů jsou to předem hvězdář Herschell a dějepisec Buckle. Z Němců národní hospodář Ad. Warner. V Itálii celá plodná škola statistiků populačních. Odpůrců bylo ovšem více, kteří napadli teorii z nejrůznějších hledišť. Celkový výsledek těchto diskuzí jest dnes patrný. Nutně padlo z teorie Quételetovy všecko, co bylo v ní hypotetické a metafyzické, co značí ztrátu exaktnosti a přesnosti soudu myšlenky. Zůstalo, co mělo hodnotu předem iniciativy: hlubší nazírání na metodu vědy statistické, na její cíl

---

<sup>145</sup> Velice blízký tomuto názoru je i Němec Knapp v „Nových názorech o morální statistice“, v nichž se staví jinak proti teorii Quételetově.

a podstatu. Reakce provedla se právě od statistiků. A ať jak chce různě klade se dnes a vyměřuje se dnes účel a metoda statistiky, ať vidí se v ní věda reálná nebo (správně) ryze metodická, ať omezuje se na určité předměty (státní správu nebo pravidelnost fyziologickou a mravní v lidovém životě), ať rozšiřuje se na poznání společenských hromad jich popisem, výčtem, porovnáním, závěry jako demologie nebo demografie, ať konečně vidí se v ní (zcela důvodně) všeobecné rozšíření logiky, jeden její způsob — všude je patrné, že poznání cíle a podstaty statistické vědy vedlo za sebou jistou tendenci dobrovolně se omezující a skromnější. Postaveno jako pevná hráz poznání, že statistika jest poznání předmětu nejběžnější, nejpoivrchnější, nejnedostatečnější — poznání z nouze, kdy všechny jiné prostředky a cesty jsou nemožné, nákladné nebo selžou — poznání nejformálnější slovem. Statistika je nejprimitivnější popis hromadných celku složitých, kde vniknutí do nich, jich rozklad a vyšetření zvláštní, individuální, analytické je nemožné. Průměr je jen formule idealizační a zevšeobecňující. Hodnota a cena její jest čistě popisná a empirická, nikdy kauzální a nutkající — pokud není prozkoumána povaha, jednotnost a celková stálost prvků, z nichž je odvozen průměr. Příčinnost nutno dokazovati ne z pravidla, z průměru, z opakovosti, ale právě naopak z odchylek, z odklonů, z kolísání. Idea nutnosti ztratila všechn smysl. Zákony poznati statistikou se nedají. To lze jen analýzou individuálního. Ale tam přestává již také statistika, která tedy samým pojmem svým zůstává vědou o mase, vědou hromady. Poněvadž statistika má smysl a přináší užitek jen tam, kde masu nelze rozložit v jednotlivce, hromadu v části, které by byly samy o sobě předmětem analýzy a poznání přesného a obsahového — kdežto statistické jich poznání je čistě hromadné, tj. ideální a formové (v součtu nebo průměru jednotliviny zanikají a jen počtově ožívají).

V těchto bodech je dnes docílena shoda i při nejrozumnějším jinak pojmání statistických úkolů a prací. Uvedu-li některé zástupce statistiky demologické, kteří vidí cíl statistiky jako vědy (odlišené od metody) na vyšetřování všech charakteristických projevů lidského života, který se hraje na určité dané zeměpisné ploše, Gustava May-

ra („Zákonnost v životě společenském“) nebo Engela — všude stejný názor. Totiž ten: statistika pozoruje národový život ve všech vztazích, zobrazí jej počtářsky, ustrojí příčinnou jeho souvislost a závislost. Jest fyzikou nebo fyziologií společnosti — nezajímá se ale v ničem o individuum, o jedince. Neposuzuje a nevyšetřuje vztah jeho k mase, vzájemnost tohoto poměru. Omezuje se na celky společenské, na hromady společenské, od rodiny až po stát. A stejně v té příčině stojí strana, která vidí v statistice jen vědu metodovou, tj. takovou, která nemá určitého a omezeného předmětu svého bádání a která tedy stejně s prospěchem může počítati zrna písku na břehu řeky<sup>146</sup> jako obyvatelstvo měst a zemí. I ti vidí v ní metodické pozorování masy, celých skupin individuí — ať tyto skupiny, tyto hromady jsou okresy, města, třídy, nemocní určitou chorobou, hvězdy určité velikosti. A statistikové logičtí právě s důrazem dovozují — souhlasně s ostatními — že celý zájem poznávací, celá myšlenková hodnota statistické práce je podmíněna nemožností poznati jednotlivce analyticky a induktivně — a tedy nutností spokojiti se poznáním jeho v mase, poznáním podstatně pouze typickým, formovým, číslovým a vnějším.

Z posavadních rozborů vystupuje již jedno zcela určitě. Totiž nutnost uznati vedle vlivu hromadného, napodobujícího, rozmnožujícího a opakujícího i vliv jedinečný, tvůrčí, iniciativní. Vedle sil dědičnosti, sil počítaných, množených, typických — působí princip individuální variace, změny a postupu spontánního. Tento princip je to, který působí různost v hromadě, který odlišuje pokolení, přerývá dědičnost. Ten je to, který budí nové ideje — ideje, které bouří nejprve masy, které je pak ochočují a nakonec v nich se vtělují a realizují. Vedle masy stojí jedinci, individuality, které jsou nad masou nebo vedle ní — kteří ji buď vedou, nebo s ní zápasí. Vedle

---

<sup>146</sup> Příklad tento uvedl Rümelin a nemá dnes již nic paradoxního. Jak alespoň tvrdí Meitzen počítají se, vyšetřuje-li se půda, dle velikosti a tvaru zrna písečná velice přesně.

typů žijí charaktery, individuality. Ano víc: oba principy více méně vzájemně jsou realizovány v každé živé bytosti — v každém člověku. Každý člověk složen jest jako ze dvou bytostí: z jedné, která je výlučným jeho majetkem — neznámého původu — a která se nedá svést na vliv společenský, na útočný a podmaňující, drtící a připodobňující jeho vliv — a z druhé, která je souborem stop nárazů a tlaku, jaké se vtiskují okolím do každého živého a tmavého jádra individuálního.

Tyto dva principy, jak ukázal francouzský sociolog Gabriel Tarde a po jeho stopách Hennequin<sup>147</sup> — princip tvůrčí, plodný, iniciativní, individuální a princip opakovanosti, rozmnožení, výkonu, princip hromadný — jsou původem celého společenského života, jimi, jejich součinností je teprve položen, jimi je dán a ustrojen. První má ráz a vlastnosti analogní, živlu mužského — má jeho iniciativnost, prudkost, útočnost — tvoří génie, vůdce, tvůrce, původce — druhý ženského — napodobí, rozšiřuje, ztělesňuje, realizuje ideje a nárazy — je vlastní podrobné a poslušné mase, která provádí myšlenky a plány svých vůdců.

Odtud je v sociálním románu — v umění, jež je obrazem a reprodukcí společnosti — rozdělenost mezi oba tyto živly přímo nutná. Stejně jako vyskytuje se při každé reformě společenské — stejně jako potká se s ní každý, koho zajímá ustrojení společnosti, pokusy a plány přetvoření tohoto ustrojení. Mezi socialisty leží tu rozdělenost na kolektivisty (méně správně říká se jim též socialisté v užším smyslu) individualisty („anarchisty“ jinak). A analogicky v sociálním románu, kde jedni autoři — předem Stendhal a Ibsen — líčí proroky, reformátory, tvůrce, vůdce nebo revoltující génie a talenty: — všecko bytosti jedinečné, hluboce odlišené od masy a společenské hromady<sup>148</sup> — v nárazu a zápasu s ní — a druzí, předem

---

<sup>147</sup> Ve „Vědecké kritice“, 185 a n.

<sup>148</sup> Odtud aristokratické pojetí těchto autorů, vlastní i filozofům jako Renanovi a Nietzschemu — člověka šlechtického, člověka vybraného, „diletanta“ nebo „Racemmensche“.

Flaubert v „Sentimentálním výchování“ a skoro všude Zola jedince bez všeho vlastně svého a charakterně tmavého, pouhý produkt své doby, svého prostředí, svojí kultury — prosáklé a vyvětrané jedním a společným vzduchem — pouhá zrcadla, pasivní a odrážející měnivou hru vnějšího světa, objektivního a zapjatého v skupinách sloučených, sociálních.

Sociální román bude tedy plodem umění, názorů, podstatně složených, vzájemných. Nemá jiného cíle než vystihnout celého člověka. Ale člověk ten právě jako předmět umění je podstatně podmíněn sympatií (součinností a vzájemností citovou) tedy sdružeností, sociabilitou v psychologickém smyslu, jak ukázal přesvědčivě Guyau (v „Umění z hlediště [z hlediska. Pozn. red.] sociologického“). Nejde ukázat člověka bez společnosti, neboť pak nebude to vůbec člověk — sociabilita, společenskost a sdruženost je jeho pojmovým středem. „To, co bylo jen jedinečné a nevyjadřovalo nic typického, nedovedlo by stvořiti trvalý zájem. Umění, které na konec hledá, aby vzbudilo účast s jedinci, které nám představuje, obrací se tedy k sociálním stranám naší bytosti; musí nám tedy představovat i svoje osoby ze stran sociálních“.<sup>149</sup> Tento román sociální, toto umění sociální nesmí se však pojímati v těch úzkých mezích, jak učinila část naturalistů a realistů, totiž jediné jako kolektivní, jako zobrazující výlučně jedince, jako podrobeného společnosti, jako bytost pasivní a degenerovanou, ubohou oběť jejího osudného vlivu. Opačný názor má stejné právo, stejnou důležitost. Ano, nepoměrně větší, uváží-li se, že umění sociální je podstatně umění vývojové, tedy umění pohybu, změny, toku, činnosti — což všechno právě předpokládá spontánnost a hybnost a nikoli pasivnost, trpnou poddanost. Ideální román sociální, vzor jeho, bylo by, jak poznamenal Hennequin, dílo, které by objalo oba prvky, obě síly základní a plodné, oba motory společenského života: individuaci, iniciativnost, spontánnost, obnovivost — i trpnost, opakovanost, napodobenost. I reky, vůdce, génie, vynálezce — i dav, hromady, lid, nemocné a degenerované. V konečném odhadu vý-

---

<sup>149</sup> Guyau. L'art au point de vue sociologique (1889), str. 68.

znamu E. Zoly<sup>150</sup> vytkl cenu a budoucnost románu lidového („demotického“) v tomto smyslu: „Pojal první (Zola), aniž by ji na neštěstí realizoval, velikou ideu, že román nemá být studií individuální, ale zajisté celkovým pohledem, kde by tekla dav, kde by se rozestřela celá doba, a který by decentralizovaný a neomezený objal celý národ v jistém čase a celou obec. Ti, kdož po Zolovi převezmou úkol pokračovati v moderním románu, musí vyjít od tohoto velikého spisovatele širšího než vyššího, ale který ustrojil jednou pro vždy základy budoucích děl.“ Vedle některých jiných, pokračuje Hennequin, jsou Rougon-Macquart „předky příštího lidového románu, kde budou mozky a těla, lid i vůdcové, kleslí i géniové, těla i nervy, krev i myšlenky.“ Nejdokonalejší vzor tohoto celého sociálního románu vidí zejména v Tolstého „Vojně a míru“ — vzor umění evolutivního a společenského. „Kdyby v něm bylo více spravedlnosti než lásky,<sup>151</sup> byl by to model budoucí epopeje lidstva.“ Balzac a Flaubert dají se v té příčině postavit do stejné linie s Tolstým.

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

Umění sociální bude tedy, jak plyne z předešlých analýz, podstatně vzájemné a poměrové. Půjde v něm o vyrovnání, smíření, splynutí individualismu i kolektivismu, typu i charakteru. Toto vyrovnání, přeměna jsou právě realizací sociálního umění – jeho cílem a snahou. Je otázka, jak k němu dojít umělecky? Odpověď na to byla dána již také vědcem naprosto nestranným a kompetentním M. Guyauem: spojením umění symbolického s reálným. „Veliké typy stvořené dramatickými autory a romanopisci prvního řádu a jež by se daly nazvat velikými individualitami uměleckého města, jsou zároveň hluboce

---

<sup>150</sup> Ecrivains français, 103.

<sup>151</sup> Je patrné a neobvykle zajímavé, jak blízko stýká se tu objektivní teorie umělecká a vědecká s tendencí, jakou žádají právě „stranicky“ po románu socialisté. Stejně se vyslovuje totiž jak známo, nejlepší z nich, Američan Henry George v „Pokroku a chudobě“.

reálné a přece symbolické. Spojení těchto dvou předností děkují svoji důležitost v literárních dějinách. Je veliký počet charakterových studií, chycených ze života, dokonale pravdivých, které nemají přece nikdy značného vlivu v literatuře. Proč? Poněvadž jsou jen zlomky reálné, které nemají nic symbolického, které nejsou živým výrazem nějaké ideje všeobecné a tím samým plnější reality. Nestačí namalovati nám individuum, je nám třeba vymalovati individualitu skutečně význačnou, tj. sestřediti v jedné bytosti rysy, které panují v jisté době, v jisté zemi, konečně v celé skupině jiných bytostí. Osoby, stvořené Shakespearem, jsou současně symbolické jako reálné; nejedna z nich, jako Hamlet, je především symbolická, a Hamlet zavírá přece ještě dosti lidské reality, aby každý z nás dovedl v něm nalézt něco svého.“

V té příčině bylo by mnoho ještě vykládat. Ale poněvadž těžiště analýzy padlo by z pole sociálního v psychologně umělecké, musí zde stačit tento (jinak velice určitý) *passus* (pasáž, výtah, rozklad. *Pozn. red.*) z Guyaua.



## J. P. Jakobsen: Niels Lyhne

Není již nejmenší pochyby o tom, že boj o ducha realistního, pozitivního, moderního — vedený u nás v posledních letech s nejrůznějšími schopnostmi k nejrůznějším cílům, v nejrůznějších metodách, z nejrůznějších názorů — je dnes již plodný několika šťastnými, užitečnými a širokými důsledky. Nejpatrnější a nejkladnější bude — po mém soudu — fakt, že obecnstvu a zčásti i spisovatelům ukázal širší a nové duševní obzory, že odkryl jim široké, bohaté země, dosud přikryté studenými a hustými mlhami. Fakt, že současně s debatami, hádkami, spory, studiem a rozborů teoretickými, s výklady estetiky a psychologie šly ukázky konkrétní — překlady z literatur poloneznámých nebo posud nepochopených a špatně vykládaných (jako kupř. moderní francouzská). Realismus skutečně zdá se, že vede za sebou potopu překladů. Mám mnoho námitek proti těmto překladům v kolika směrech. (Ať uvedu jen některé: překládá se bez výběru a fragmentárně — je zcela spuštěn se zřetele genetický a historický rozvoj literatury a umění — zajisté nejdůležitější moment — takže se nám dnes jeví jednotlivá díla jako osamocená a existující pro sebe, vyrvaná z řetězu a příčinné spojitosti, z řetězů všeobecnějších a myšlenkových proudění, typických útvarů života kolektivního v určitých prostředích — překládá se jen beletrie a zanedbává zcela literatura vědecká, kritická a publicistická, a tím nutně se porušuje názor vzájemného a recipročního vývoje, vlivu, souvislosti, kterými na sebe tyto obory a sféry působily — překlady samy konečně nejsou většinou vyloženy, jich pochopení není obecnstvu zprostředkováno úvodními studiemi, eseji ať cizích analytů nebo našich domácích literárních historiků — a kde jsou takovéto úvody, jsou většinou nezpůsobivé a nepodařené k této pedagogické úloze.) Ale nicméně uznávám rád i tak mnoho dobrého, všechno, co mohou a mají vykonati pro budoucí objektivní a široké naše obecnstvo. Neboť v tom jest jejich smysl: mají nám vychovati, připravit obecnstvo vzdělané, široké, vnímavé, obecnstvo uměleckého citu, vkusu, chuti — obecnstvo nadšené

a kritické zároveň. Mají nám stvořiti první a základní podmínku každé literatury — kyprou a laskavou půdu — vnímavé obecenstvo — kterého posud nemáme a bez něhož naše literatura zůstává pořád iluzí a fikcí — ale není organickým, pojmovým a hospodářským celkem. Není pochyby, že obecenstvo takové pak přirozeným výběrem dovede nalézt umění sobě adekvátní — jemu odpovídající, je vyjadřující stylově i psychicky — touž asonancí přirozenou a mlčky nutnou, jakou jistě půdy dovedou živiti, snést a přijati jen jisté a určité rostliny.

Překlady prózové a realistní nejsou zajisté první a jediné v naší literatuře. Je pravda. Předcházely před nimi jinak dokonalé, umělecké a systematické práce Jaroslava Vrchlického — jeho překladatelská činnost z literatur románských, romantických a parnasistních. Ale zvláštní zjev — toto čisté a ryzí dílo nevniklo, zdá se, hluboko do obecenstva. Zůstalo, myslím, obecenstvu nejasné; zůstalo nepochopené, myslím, prostě z důvodu malé podobnosti poměrů společenských, kulturních mezi prostředími, jež vyjadřují tyto literatury, a prostředím naším. Neboť je jisto, že obecenstvo zůstává z počátku necitelným ke krásám technickým a ryze odborným, ryze uměleckým jistého díla. První, co je zaujme a upoutá, je podobnost kultury, podobnost sociální a psychologická. Teprve tímto klíčem dovede si postupně a v delší výchově otevřít i krásy individuální, samoúčelné a vnitřní. A tento klíč právě scházel při všech krásných překladech, které byly buď plody umění čistého a technického, nebo kultur odlehklých a psychologii nepochopených a příliš subtilních a jemných pro široké třídy. Romantismus, jako názor světový, nemohl býti chápán v Čechách, kde scházel mu každý kulturní a sociální základ. Že nebylo rozuměno filozofii Leonta de Lisle nebo Alfreda de Vigny, má důvod v abstraktní a těžké jejich složitosti, neboť nebylo a není tomu jinak ani ve Francii, kde zůstávají pořád autory řídké elity. Všecko, co dovedly tyto překlady, bylo, že naklonily si a přivedly k sobě mladší básnickou generaci, že by byly asi stvořily časem umění po svém vlastním vzoru, kdyby dnes nebyl vliv jich i mezi umělci přerušen z valné části proudy realistními a sociálními. Stvořily by — opakují — umění snad nové a skutečně vysoké (není

o tom pochyby), ale umění osudné — bez obecnstva nebo s obecnstvem nejužším, nejomezenějším. Stvořily by tedy, abych mluvil přesně, snad umění, ale nikdy literaturu, která je zjevem a útvarem sociálním a hospodářským. A to proto, že umění toto, vzory tyto byly samy sebou podstatně nesocialistní. Že nebylo vůbec reálných momentů v naší kultuře a politice, které mohly vésti k obdobnému a příbuznému pojmání, cítění a představování.

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

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

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

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

Kdo je Niels Lyhne? Autor neřekne mnoho o jeho společenském postavení, o jeho sociální klasifikaci. Zato tím větší péči věnoval jeho nitru. Je to povaha složitá a nepevná, necelá, příliš senzitivní. Po otci podědí ducha analytického, střízlivého a brzy prohlédavého, po matce idealismus a lépe iluzionismus, nenasyčenost ve vlastních, do vnějšího světa projektovaných citech, ztělesňovaných dojmech. V něm vězí touha napravit a nahraditi vnější svět světem vnitřním. Tato vlastnost je tedy neobyčejná duševní bohatost, veliké vnitřní duševní teplo, slovem: mohutný a neustálý vznět. Vlastnost, kterou v celé výlučnosti představuje ve světové literatuře Cervantesův Don Quijote. Jenomže u Nielse Lyhna není projekce vnitřního vznětu ve svět zevnější tak přímá, rovnočará a prudká jako u Don Quijota. Z různých důvodů: Předně u Nielse Lyhna je tento hotový iluzionismus, tato otevřená snadnost neustále opravována druhou, v něm stejně organicky zachycenou schopností: analytičností, prozíravostí,

střízlivostí — dědictvím po otci. Niels Lyhne nadchne se v životě několika vzněty, bude chtít uskutečnit několik vidin, ale nikdy ne s tou prudkostí jako Don Quijote. Jej opravuje neustále jeho skrytá skepse, jeho silný smysl pro skutečnost. Kdežto Don Quijote nikdy nevystřízliví, věří do smrti, že svět činů a svět citů a snů se kryjí — je Niels Lyhne velmi snadno zkrocen skutečností — jeho zebe pravda velmi časně — a velmi časně upustí od svého ohně a svého vznětu. Je-li Don Quijote absolutní vůle, jest Nielse Lyhne vůle poměrně chorobná.<sup>152</sup> Je to proto, že Niels Lyhne — při celé vroucnosti vnitřního a mravního napětí — je hloubavý. Jeho pohřbení v sebe je samoučelné, staví vnitřní a bohatou hru pro sebe, pro svoji zálibu, bez vlastní potřeby realizační. Tato soustředěnost, tato samoučelná vnitřní schopnost je vlastní německým rasám, a Niels Lyhne podává jediné a vzácné doklady této vnitřní a subjektivní hry, všech těch obrazů, které si duše staví sama pro sebe, bez opravdové, ale zato tím více vznícené touhy po realizaci. Některé ne popisy, ani analýzy, ale intuice, této po všech předmětech vnějšího nazírání jako rozlité, všechno jako pronikající duševní schopnosti, jsou v knize Jakobse — nově podány tak, že mohou stát vedle některých stran básníka — intuitivisty po výtce — P. B. Shelleyho. Je tedy po té stránce Lyhne spíše Hamletem, tím typem vůle zlomené, kde vnitřní bohatý život, jasná a podrobná vědomost každého vnějšího stavu ničí všechno rozhodnutí a každý čin — kde sen a myšlenka zabíjí čin. Celá beznadějnost, hořké a jasné vědomí, že je marno vyjít ze svého já — k němuž na posledních stranách dochází Lyhne, má svými otrávenými akcenty skutečně mnoho blízkého s některými stranami velikých analytů zlomené vůle a zlomené personality: s Turgeněvem (v Otcích

---

<sup>152</sup> „Niels Lyhne byl ovládán jakousi přílišnou rozvážlivostí, která jej až ochromovala, pocházejíc z instinktivní nechuti k nějaké odvaze, kteráž opět měla původ v polojasném vědomí nedostatku samostatné individuality“ (103). A dále na str. 104; „Lidé takového druhu (totiž lidé celí, bezvědomí, instinktivní) připadali mu jako kentauři, jezdec a kůň, jediná postać, myšlenka a skok jeden ráz; on však rozdělen byl zřejmě na jezdce a komoně, myšlenka a skok dvě zcela různých věcí.“

a dětech, Rudinu a hlavně Novině), pak ze starších s Goethem<sup>153</sup> a částečně i Sénancourem<sup>154</sup> a Gérardem de Nerval<sup>155</sup> – z nových pak hlavně s Edouardem Rodem, s jeho stejně spiritualistickým a v jistých vztazích i symbolickým románem *Běh za smrtí*.

Ale Jakobsen je příliš široký, než aby podal výlučnou patologii vůle, na jakou omezili se ve svých dílech právě jmenovaní mistři. Jak jsem již nastínil, není tato malomocnost vůle v Lyhnovi úplná. Dříve projde Lyhne bolestnou dráhou podniků – velikomyslných, ale špatně pochopených, nezdařených, propluje odyseu dobrodružství ideje a citu v nepřátelském, reálném, tj. objektivním světě a životě – během ní teprve vzroste jeho bolestná, střízlivá a smutná jistota, která se formuje v posledních stranách knihy. Tento proces, proces bolestně živý a konkrétní, dává Lyhnovi právě jeho originalitu v několika směrech. Práce, které jsem dříve uvedl, mají jeden význačný znak: jsou příliš – abych řekl – schematické, tj. příliš ochotné vésti a dokazovati jistou tezi – která je položena do jejich reků do jisté míry a priori – alespoň chycena tak silně, že nedá se reálným kontaktem setřítí. Jejich rekové zavírají před životem oči, než jej začnou žítí. Jsou koncentrováni na svoje nitro hned od počátku, věnují skutečnosti pozornost malou nebo nejmenší. Je to také kritikou již konstatovaný fakt, že umělci schopní k vystihování stavů duševních jsou méně naklonění, méně způsobilí popsati svět vnější, svět barev a plastiky.<sup>156</sup> Jejich sloh pavučinový chytá dobře duševní stavy, ale je neschopný chytiti hořící barvy, vzpírající se a nahromaděné masy. Zcela jinak je tomu u Jakobsena. Niels Lyhne vývojovým postupem projde bojem svých dvou protivných duševních pólů: miluje postupně Edele, paní Boyeovou, Fennimore a Gerdu – všechno bytosti individuální a vyličené (třeba stručně) s celou bohatostí a kontrastností tvorů živých. Tento boj, který je jinde více méně typický

---

<sup>153</sup> Werther.

<sup>154</sup> Obermann.

<sup>155</sup> *Le Rêve et la Vie*.

<sup>156</sup> Srovnejte třeba jen Bourgeta v jeho románech.

a schematický, je tu různý, všude jinak odstíněný, jinak pozorovaný. To je svrchovaně významné. Romanopisci psychologové vynikají právě naopak jistou více méně alegorizující, řekl bych, tendencí — zevšeobecňují příliš — a kromě pro reka mají nejčastěji slabý smysl pro charaktery vedlejší, pro obklopující je lidi a svět, které nedovedou pravidelně podati hotově a úhrnně<sup>157</sup>, nedovedou podati v úhrnné celosti hru života, její vztah poměrový — tření, dotyk, nárazy a hluk života. Naprosto již nedovedou a nechtějí ani převést sociální prostředí — poněvadž starají se skoro jediné a výlučně o bytost vnitřní, o to, co má každý člověk jako svůj vlastní majetek psychologický a co má tedy hluboce ukryto a ztajeno v sobě, co neprojevuje a neodhaluje ve svém styku společenském a národním. Tím vším liší se od naturalistů, kteří jsou sociální, objektivní a popisní (kromě předního a nejobecnějšího znaku, že naturalisté jsou fyziologičtí, kdežto psychologové — psychičtí). Tím vším bojují také v poslední době proti nim: na poli psychologie provedla se nejprve reakce proti naturalismu ve Francii. V poměru, v jakém klesal Zola, stoupal Bourget.

Nic z toho v Nielsu Lyhnovi. Byl jsem překvapen při četbě této práce, jak básník tak hluboce vnitřní, intuitivní a psychický jako Jakobsen dovedl býti zároveň tak otevřený světu vnějšímu v tom, co má nejprudšího a nejbezprostřednějšího v pocitech. Je úžasná čivost jeho nervů, vůně, barvy, tóny lehají na jeho duši a dráždí ji, otřásají jí plně a zvučně. Smysl pro vzduch, pro jeho pohyby, teplo, záchvěvy, pro reflexe barev a hry stínů je u něho charakteristický, Čistě dojemový a náladový. A více: tento v podstatě intuitivní básník je jeden z nejlepších, nejjemnějších pozorovatelů, které znám. Dříve než vymaluje (lépe a přesněji bylo by: vyvolá) subjektivní hru duševního světa, popíše individuum celé objektivně a fyzicky po jeho těle: barvu jeho pleti, vlasů, každou charakteristickou kost, každý hrb na jeho lebce, každé trhané nebo lámané gesto, pohyby prstů a rukou, tempo a chůzi nohou, barvu, lom, průzračnost, světlo

---

<sup>157</sup> Všecko to lze studovati zejména dobře na románech Bourgetových.

a teplo oka, chvění chřípí — a to s takovou bezpečnou a klidnou plností, že každý čtenář uhaduje a tuší hned na první raz exaktní a dokumentární základ této malby.<sup>158</sup> Ale ani to není všechno: tento psycholog nejen že podal evolutivní<sup>159</sup> a úžasně bohatý život duše, se vši jeho šířkou a plností, ve všech jeho narážkách na realitu, v útoku na jiné bytosti živé a teplé, na jejich duševní a nervové proudy — nejen že dále vztýčil živé, individuální, celé a složité okolí,<sup>160</sup> on konstruoval nebo spíše naznačil ještě v obrysech a prvních liniích, ale přesto s dostatečnou určitostí i sociální a národní prostředí svého románu. V románě na místech vzdálenějších a odlehlejších čtete poznámky vedlejší a jako stranou pohozené, ale přece charakteristické, dostatečně určité narážky, z kterých si dovedete složit, z nichž cítíte jako lem vzdáleného a obklopujícího kraje, jako ovzduší všude pronikající to malé, zavřené a snivé Dánsko, — s očima posud stočenýma k romaneskní obloze — Dánsko Oehlen-schlägru — Dánsko, které pokládalo romantickou a sentimentální formu za národní ctnost, Dánsko pastorální, cudné a nevědomé, kterým letěly teprve první nepochopené a dosud neužitečné a bezúčelné jiskry jako Niels Lyhne — Dánsko z let šedesátých. To je zcela patrně vyznačený terén děje. A více: ty všechny osoby — celý proud jejich krve, celý sklad jejich citů, celé teplo jejich myšlenek teče a převádí se do nich z půdy sociální. Mají i jistý smysl širší — nejen svůj vlastní individuální, samozřejmý a omezený: jsou do jisté míry

---

<sup>158</sup> S jakou složitou a hotovou plností podány jsou i osoby plánu druhého a třetího, ukazují syté, šťastné a nové postavy vychovatele Biguma a malíře Erika.

<sup>159</sup> Názor pronesený v jisté české kritice, že Niels Lyhne „řeší problém“, je naprosto nesprávný a falešný. V Nielsu Lyhnovi není teze, jako v něm není schémata.

<sup>160</sup> Jakobsen byl skutečně exaktní a vědecky pracující přírodopysk a fyziolog. Tím se dá také vyložit jeho vroucí zájem pro svět vnější, svět forem a jeho pozorovací činnost, která vedle jeho psychické intuice přímo překvapí každého psychologicky vzdělaného kritika. Tím vykládá se dále také podrobný zájem, jaký věnuje v románě teorii dědičnosti, jak pečlivě kreslí po stránce tělesné i duševní předky Lyhnovy, rod otců i matčin, jak pečlivě analyzuje je v jednotlivých členech. (Str. 10-14.) Pozitivním výsledkem jeho činnosti v tomto oboru jest jeho výborný překlad Darwina do dánštiny.



národními typy, typy psychologie lidové. Symbolizují v jistých směrech jistá stádia národního ducha.

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

Niels Lyhne vyšel u nás v J. Pospíšilové Bibliotéce překladů vynikajících děl cizojazyčných, v podniku mladém, ale svěžím, s uměleckým a čistým cílem, s programem širokým, liberálním, eklektickým. Posud pěstovala Bibliotéka výlučně jen krásné písemnictví. Splacen v ní konečně dluh naší literatury dvěma géniům moderního románu: Eliotové a Zolovi. Vedle nich vydány v ní knihy tak bohaté a zajímavé jako přítomný román Jakobsenův nebo Atlantis Verdaguerova. Ale sbírka nechce se omeziti jen na beletrii. Čtu s radostí na obálce svého exempláře nejlepší záměr: chce podati časem také kritické a literárně psychologické eseje a studie. Myšlenka znamenitá!

Co platno podávat našemu obecnstvu cizí veledíla umělecká, když je nedovede chápat, nedovede vycítit, neví, jak má na ně hledět, co má v nich vnímat. A od české současné kritiky se tomu nepříučí. V tom se nedá pochybovat. Potřebuje skutečně eseje a zase eseje. I kdyby nebylo této úlohy vychovatelské, cena a význam těchto prací je absolutní, ryzí. Jsou to samostatná umělecká arcidíla. Jaké obzory musil by otevřít u nás překlad Carlyla! A z Francie Taina nebo Hennequina. A jakou vnímavost uměleckou musili by probudit Bourget nebo Lemaître, Barrès nebo Dujardin! Zde je půda – panenská dosud a nedotknutá.

## Jan Váňa: Úvahy a povahy

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

Pan Váňa je publicistická individualita. Zabral se do podrobného studia dvou národů, v přítomnosti i dějinném rozvoji, po stránce vědecké i umělecké — dvou národů vnitřních a psychických katexochén — Angličanů a Rusů. Odtud má jeho ideový svět žádoucí psychologickou jednotu a harmonii. Odtud ta jistá a hluboce vrytá linie

jeho publicistické dráhy. Temperamentu a vloze p. Váňově odpovídala právě tato psychologická škála: jejím hranolem láme a rozkládá se všecko měkce, snadně, zesíleně. Dá se dokázat tímto způsobem, že p. Váňa vložil do svých „kompilací“ více duševní jednoty a celosti, více vnitřního lomu, typického úhlu zorného než celá řada současných českých autorů do svých „originálů“. Realismus, socialismus, otázka náboženská (o níž ani ve vybraných vrstvách není posud mnoho slechu) prošly meditativní čočkou Váňovou dříve, než jejich paprsky byly schytány a odrazeny nebo rozstříknuty jinými. Fakt ten konstatovati je činem prosté literární spravedlnosti. Vedle toho je zase faktem, že nebyl to p. Váňa, který zjednal těmto otázkám zájem širších mas. Okol ten při veškeré vloze nebyl p. Váňovi souzen. Či vinou, nemohu tu sice rozhodovati definitivně, ale každým způsobem leží větší, ne-li celá tíha závaží v naší nedostatečné národní, tj. sociální organizaci, v nedostatku pevného místa a cíle, přiměřeného úkoje, srovnalého užití každého talentu. Postavení p. Váňovo k české hierarchii politické, literární, novinářské, je známo. Demarkoval je v těchto listech precizně H. G. Schauer již r. 1891. v čísle z 1. srpna. Napsal do slova: „Valná část viny tohoto úplného a soustavného ignorování literární osobnosti p. Váňovy leží v těch, kdož mají v rukou vedení našich věcí literárních. To je vina a hřích na literatuře, o tom nemůže býti nejmenší pochybnosti. Ostatně tato pštrosí politika dá se prováděti jen na nějaký čas, a budoucnost rehabilituje leckterou nyní zneužívanou osobnost.“ Celá neodvislost charakteru, liberalismus v pravém anglickém smyslu učinily skutečně v bídné české literární louži z p. Váni refraktéra (odbojníka, buřiče. *Pozn. red.*). Přispěl k tomu značně jeho modus reformátorský, ryze útočný a bojovný, vedle jisté záliby výlučně a jednostranně vášnivě proselytující (obracející na víru. *Pozn. red.*) a předem jeho humor, blízký a krevní příbuzný anglického. Plný šťáv a prudkého střiku, stejného na papíře jako v hovoru. Neboť p. Váňa je causeur (vtipný vypravěč. *Pozn. red.*) a jaký! Každá věta je náraz oceli. Jiskří, svítí, pálí. O jeho výbojně a šťastně vervě běhají v pražské literární společnosti hotové legendy. Hlavně tyto vítězné a bodavé causeries

zabíjejí prý p. Váni. Slepíčí a zarousaná nedůtklivost postižených veličin je, jak známo, nesmiřitelná. Sebrané v knížce skandalizovaly tyto hranaté a barokní, ale chtivě a hladově plné a bezpečné rány a útoky punčochářskou počestností českého Olympu. Nechci zde psát apologii „Kokrh“. Chci jen poznamenati, že jejich tón byl celkem špatně chápán a chutnán. Jsme spíše zvyklí na francouzský esprit, na jeho galanterní hru lesklými dýkami, na pikantní tanec jeho ukrytých jehel. Anglické zboží je naprosto jiné, jak známo. Trvá delší dobu, než se zvykne této silné stravě, těm těžkým a plným ranám anglického boxu. Humor p. Váni je silně anglického plemene. Groteskní, drastický, barbarský. Míchá a smete veliké s malým, nízké s vysokým, biblické verše s žargonem ulice. To není sprcha, to je krupobití.

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

ším bodě je nemluvný. Nicméně je to vysoká práce. Zejména romantismus chycen tu celým hrdlem.

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

10. ledna 1893.

## Jaroslav Vrchlický: Trojí políbení

Nová práce p. Jaroslava Vrchlického je genezí, jak upozorňuje autor v „úvodním slově“, jedna ze starších. „Národní divadlo“, čtu tam, „získalo již před lety – za účelem jedné hry slavnostní, s které později sešlo – tuto dramatickou báseň a jelikož má k ní plné právo, sehrává ji právě. Děje se tak proti intencím mým, neboť nedělám si dnes více žádných iluzí o osudech poezie na prknech divadla moderního vůbec.“ Básník vtisknul sám práci svojí kritickou marku zcela určitě a definitivně: „Trojí políbení“ je skutečně delikátní a graciézní proverb jako jej psali mimo jiné básníci z milosti boží Alfred de Musset nebo (v konkrétním případě trochu bližší žánrem našemu dramatickému autoru) Théodore de Banville. Má dikci čistou, hudební a sytou, bohatou v paralelních liniích poetické techniky. Dikci, která (jako všechny skoro poezie p. Vrchlického z periody starší) jest asociovaná, apercipovaná, analogní a opakovaná v radách variací a paralel. Potud neřekl nám p. š. z „Národních listů“ nic nového. Upozornil jsem na tento schematický ráz poezie pana Vrchlického v těchto listech en passant (mimoходом. *Pozn. red.*) při vedlejších a nepohodlných příležitostech již několikrát.<sup>161</sup> Nová jest otázka, jaký smysl, cíl, užitek, vhodnost má technika ta v díle dramatickém. Otázka ta se kladla, pokud vím, jinde. Odpovědi shodovaly se, tuším, také až úžasně určitě: poezie (alespoň v této formě) nemá dramatického účinu. K této kategorické větě, přiznávám se, budí se ve mně při podrobnější analýze silná skepse. Chci zde skicovat některé momenty tohoto skeptického procesu – bez pretenzí, že výsledky jsou kladné a konečné nebo neměnné. Otázky estetické, jsem přesvědčen, nedají se řešiti dialektikou, nýbrž jen empirií, která v tomto případě je méně než imaginární: z obecnstva, z jeho vlašného potlesku nedá se nic soudit. Naše obecnstvo nemá svou psychologii, své tradice, svoji výchovu jako obecnstvo jiné. Není

---

<sup>161</sup> Třeba v recenzi o p. Xaveru Dvořákovi, Lit. I, 1892, str. 265, 1. odst.

k tomu dosti vyvinuté, široké, odlišné, vědomé. Není divadelní statistiky, která je sama o sobě ostatně, upozorňuji mimochodem, nejnebezpečnější prostředek interpretační.

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

Co plyne z toho pro náš případ? Výběr slov. Výběr života tělesného. Výběr života duševního. Nejvyšší omezenost dramatické provincie v duševním světě. Z celého duševního království — širého jako sibiřské stepi — vykrojí se ostrý a úzký pruh. Budou to typy neurvalé, prudké, primitivní, konstitutivní — typy instinktivní, po-



ložené na samém sociálním dně — které se budou jediné moci dramaticky představit. Lidé hrubých a prudkých pudů, lidé zpívající a volně stříkající krve. Lidé, u nichž každý vnitřní podnět sám sebou, plně, neztenčeně, útočně přeměňuje se v čin, pohyb, útok, rána, gesto. Lidé, jaké podává útočná, čistá a svěží práce Jullienova „La mer“, svět námořníků, svět pohyblivý, hrubý, primitivní, nesložený a nerozdělený ve svém životě, v jeho podnětech i projevech. Práce podobné mohou být a budou asi umělecky bohaté a intenzivní (jako zmíněné drama Jullienovo), vypjaté v tragice organické, základní a konstitutivní, určité a typické — čím jsou užší a omezenější. Ale psychologicky nevyčerpají nikdy přítomná stádia kulturní, stádia moderního života duševního. Proč? Poněvadž rozbíjejí se o vlastní a základní jeho ráz. Moderní život duševní má významný a nejdůležitější znak právě ve svojí složitosti, ukrytosti, utajenosti. U moderního člověka — následek rozvoje sociálních podmínek — nepřevádějí se vnitřní impulzy, vnitřní stavy, snahy, city v zevnější činy, vůle, děje. Naopak. Právě nejzajímavější, nejosobnější část jeho „já“ zůstává věčně skryta. Moderní rozvoj sociální uniformoval, upravil a omezil úžasně obor vnějšího, obor činu, fyzického života, sociální dynamiky. Celá individualita člověka je pohřbena v něm samém. Nekonečné peripetie snů, citů, vizí hrají se bez gest, bez výkřiků, bez ran. Nejzajímavější dramata jsou dnes nemá. Hrají se „v duši“. Rozpor vnitřního a vnějšího „snu“ a „činu“ je dnes základní a hotový. Normální „dramatikové“, kteří zneuznávají tuto pozitivní pravdu a fingují agilnost nebo aktovou pohnutost, hybnost fyzickou a sociální, píší a musejí nutně stvořiti díla nudná, falešná a bez zájmu. Jsou všichni bez rozdílu bídní umělci, banální interpreti života a společnosti, doby a duše. To cítí živě každý mladý talent. Všichni lidé s uměleckými aspiracemi, ať parnasisté, naturalisté nebo symbolisté, pohrdají dnes divadlem. „Divadlo nepatří do umění“, pověděl Goncourt, a každý umělec podepisuje po něm. To, co chce normální technika, banální virtuoza, schematická pohyblivost — všechno, co protežuje normální nebo žurnalistní kritika — je samým svým pojmem, svojí podstatou, svým cílem ubohé, předhis-

torické, neorganické době i umění, výjimečné, řemeslné, abstraktní a sportové. Má-li umění za předmět člověka, jeho život, měnný pohyb, základ a dno jeho duševní krve — je to jen lyrika, je to jen román. Ty dovedou a mohou sondovat němé a ukryté. Nemůže to (nebo může to jen necele a neúplně) drama. Drama, jak rozumějí mu divadelní ředitelé a režiséři, biletáři a náповědové, dramaturgové, novináři a — drahé obecnstvo.

Z těchto rozborů jde patrně jedno najevo. Všichni umělci a básníci každého směru — utíkají z divadla. Nejsou to jen romantikové, jak by se zdálo z předmluvy p. Vrchlického. Jsou to i naturalisté. Ti všichni nevěří v „poezii“ na jevišti. (Zcela důsledně: poezii. Poněvadž ani naturalismus není nic jiného než forma poezie. Bude-li se stále klásti naturalismus proti poezii, jako se u nás obecně dosud děje, nedojde se k vědeckému a psycholognímu poznání jeho nikdy. Náзор o naturalismu jako „pravdě“ a *contrario* snu a „poezie“ má dnes v cizině již jen několik ubohých novinářů). To jest: nevěří v umění a psychický jeho ráz. Ti, mezi nimi, kteří chtějí reformy, jdou dnes v podstatě dvojí cestou: jedni cestou Jullienovou (více méně určitě, s většími menšími nuancemi), cestou, která se dosti nedůvodně a nelogicky znamená jako naturalistní. Druzí metodou podstatně symbolickou. Reprezentováni předem Maeterlinckem. Uvažují tak: není podstatného rozdílu mezi vnějším a vnitřním. Co je vnější? Jen promítnutím, projekcí vnitřního. Jisté nejintenzivnější vnitřní stavy promítají se samy sebou. Prudkost a vroucnost jejich je taková, že se objektivizují samy sebou. Že se ztělesňují. Ovšem jsou to stavy krajní a konečné. Exaltace, halucinace, vize například. Tyto stavy jsou vnější, sdílné, přenositelné. Tma, šero, hrůza jsou nejmohtnější, nejsilnější emoce. Jich podstatný a základní iluzionismus je podmínkou sympatie vnitřní a psychické, procesu analogního a souvislého v duši divákově, který tedy tu sám skládá a doceluje, opětuje a tvoří. Bude tedy v našem umění podán vnitřní proces duševní prostředky vnějšími a analogními, které jej kryjí organicky a naturálně. Potud je všechno správné. Vada jest jen v tom, že toto umění iluzivní a sugestivní bude (právě jako „živé divadlo“ Jullie-

novo) úzké a na samém kraji duševního života. Toto divadlo „sněné“ bude právě jako divadlo „živé“ stejně extrémní (právě v protivném směru), ale také stejně umělecky bohaté a intenzivní. Patřím jistě k málo lidem, kteří dovedou stejně chutnatí Julliena jako Maeterlincka. Oba jsou ani ne v prostředcích, jak ukážu, ale předmětem na opačném pólu. První hrubý a instinktivní, druhý exaltovaný a extatický. První svaly, druhý nervy. Ale uměním nejsou daleko od sebe. Jsou oba dramatičtí, tj. impresivní — jeden ve fikci objektivnější, druhý subjektivnější. Ale oba jsou organičtí a primitivní (Maeterlinck zejména má techniku ryze percepční a dojemovou, reálnou a rozptýlenou). To jest jejich marka. Marka vlastní dramatičnosti, dramatičnosti holé a ryzí — marka bezprostřednosti. A další důsledek zní: jistá speciálnost, větší menší kuriozita. Upoutá a upozorní na sebe jistě každého pozornějšího analystu. Znepokojí a nutí k otázkám a výkladům.

Příčina je prostá. Svět, jak jej vidíme, postřehujeme, pojmáme, reprodukujeme, žijeme dnes, je v největší části odkaz a dědictví, hotový a nahromaděný kapitál mrtvých a starých generací. Málo dobýváme sami. Mnoho dostali jsme, zdědili jsme vypracovaného a hotového. Mnoho tradice, mnoho asociace, mnoho historického. Málo bezprostředního a přímého. Všecko, co bylo starým původně primitivní, základní, konstitutivní, chutnáme dnes již jen jako zpa-měti, v narážkách jenom a v analogiích. City vlastně primitivní a hotové jsou dnes verbálními koncepty. Vezměte jen cit rodiny a vlasti, cit sociálního tepla — který nedovede podat moderní literatura (snad na jediného Walt Whitmana a Tolstého),<sup>162</sup> a na kterých stály přece poezie antické; poněvadž pro společnosti jejich byly nové a svěží, receptivně a prudce chytané a reprodukované. Motivy a slova daly nám věky staré, jen nářek skládáme sami. Celý duševní život přítomnosti, moderního světa jest opakovaný a jako navázaný

---

<sup>162</sup> Ostatní básníci patriotismu a „rodinného krbu“ jsou afektovaní a studení, falešní a výmluvní rétorové a tribunové nebo nasládlí a cukroví elegikové a žánristé. Všecky city odvozené a umělé, konvenční a mechanicky opakované.

na stará schémata, podepřený na starých základech, masách hoto-  
vých materiálů. Vidíme všechno cizími prizmaty. Každá věc připomíná sta jiných, o nichž jsme slyšeli a četli. Nehledáme ve věci její bezprostřední tvar, formu, linii, — ale stále srovnáváme, uhadujeme, tušíme, odlišujeme formy a hodnoty cizí, mrtvé a minulé. Život z největší části, opakuji, je nám historický, analogní, paralelní, asociovaný, apercipovaný. Není bezprostřední a svěží, jest učený a umělý. Na tuto věčnou odvislost, na tuto narážkovou a zapjatou síť všeho živého ukázal určitě v estetice již Fechner.<sup>163</sup> Nechutnáme věci, dojmy, názory samy o sobě, ale jich vztahy a poměry. Odtud reflexe, paralelismus a opakovanost, analognost největší části moderního umění. Předpokládá mnoho. Rozkoš neleží ve vlastním vystižení, v cíli tohoto vystižení, ale ve způsobu jeho, v procesu, jakým vystihují, navazují, zapínám. V takovém paralelním a opakovaném obraze (správněji materii obrazů), jaký skicuje třeba pan Vrchlický v přítomné komedii, zajímají, musejí zajímati právě opakovaná a skládaná připodobení, řady souběžné a rozvinované — opisující jeden a též cit, podávající jeho linie, jeho kontury způsobem nepřímým, podmíněným a vedlejším. Tento způsob, toto tradování buď dovede divák, posluchač chutnati nebo nedovede — podle individuality svého duševního ustrojení. Nezáleží na tom mnoho. Všecko není pro každého. Ale procesovati proto s autorem nemá smyslu.

Shrnutí dá se tedy celá otázka prostě tak: přímý a rovnočarý postřeh dramatický ve starém a normálním smyslu není dnes dobře možný, dnes, kdy nestačí již obsáhnouti šířku života a zejména ne jeho rozvoj, evoluci, která je podstatně korespondencí, vztahem, opakováním, souvislostí. V ní analýza, motivy ztajené a nikdy neprojevené, vzpomínky např. temné a nevypracované, nevědomé dno činí podstatnou část, vlastní základ. Dramatický postřeh vystihuje jen ostrý a úzký pruh duševního života (u naturalistů i u symbolistů). Nutnost formule tak často skepticky napadané: — drama je dnes jen dialogizovaný román — jest očividná alespoň pro všechny

---

<sup>163</sup> Ve „Vorschule der Aesthetik... Vedle něho hlavně Lotze.

široké a naturální, organické a rozvojové enquêtes (Vyšetřování, zkoumání. *Pozn. red.*) života a společnosti. A nevádí také nic nahraditi v uvedené formuli slovo „román“ slovem báseň a psáti: drama je dnes jen dialogizovaná „báseň“. Rozhoduje jen obsah, materie umění. Jeho hodnota psychologická slovem. Ta musí udávati a podmiňovati v každém jednotlivém případě výraz. A výraz ten musí, všeobecně mluveno, dnes při moderním, evolutivním, sociálním dramatu, při dramatu lidských celků, skupin, hromad a jejich rozvoje býti naprosto jiný než byl v dramatu starém, individuálním, výběrovém, abstraktně a absolutně charakterním. A stejně je tomu v graciézní fantazii, v měkkém proverbii. Vad formálních není, jsou jen vady psychologické.

V prosinci 1892.

## Bohdan Kaminský: Protesty

„Protesty“ p. Kaminského byly již odhadnuty jako plod duševního ustrojení výbojného, patetického, podrážděného a pesimistního, posledním přívlastku zejména hledaná dosti široká formule, aby dovedla zavřítí a plně přikrýtí smysl, psychologický i umělecký, celé knihy. Nezbyvá tedy mojí analýze než vyšetřiti, sestrojiti a odvoditi z psychologie obecné i konkrétní a umělecké výklad pesimistní dispozice, vrhnouti trochu světla v toto duševní nebo sociálně kulturní stádium, jemuž děkuje nebo má děkovati kniha p. Kaminského svůj původ a základ.

Všecko, co nová filozofie, předem psychologie, pak hlavně fyziologie, pozitivního o pesimismu zjistila, vede k tomu, že je to choroba citlivosti a ve druhém důsledku vůle. Absolutní objektivní smysl spekulativní přikládati pesimismu je prázdná iluze: moderní věda odmítla obojí tendenci pesimistní i optimistní zcela právem jako nejhoršího nepřítele poznání trpělivého, drobného, induktivního a klidného. Pesimismus je podstatně druhem iluzionismu poznávajícího. Tak totiž, že k jevům chorobným, ke stavům a dispozicím citlivosti, k útrapám, nudám, bolestem tělesného nebo nervového ústrojí, ke každému nárazu vnějšího světa, historického, sociálního konečně — hledá a tvoří si, konstruuje a vynalézá si příčinu objektivní a vnější — systematizuje a zevšeobecňuje tedy způsobení falešným a iluzorním stavu nervové — melancholii, nudu, atrofii štáv, chudokrevnost. Pesimista, člověk chorobný nervově tak obyčejně, že přílišná dráždivá vnímavost dusí všecku aktivní energii, nevidí příčiny svojí choroby v prostém jevu, fenoménu, v náhodném nedostatku organismu — nýbrž klade a hledá pro tento fakt zákon transcendentní, utvořuje si v iluzi metafyzické a systematické příčiny zla vůbec, abstrakci, která mu má vysvětliti jeho nehody a nedostatky. Vyšetření a umělecké zpodobení tohoto objektivního a fyziologického základu dispozice pesimistní zůstává skoro výhradní zásluhou moderního románu naturalistického, předem fran-

couzského (zčásti i ruského, ač tu převládá — jak hned ukážu — po-  
jímání psychologické v Turgeněvu i Tolstém). Romantismus, jak  
známo, dispozici pesimistní první uvedl v umění, ale (jako byl sám  
celý subjektivní) přejal všechny iluze, celou falešnou a klamně objek-  
tivizující jeho perspektivu: ať René, ať Obermann, ať Childe Harold  
jsou všechno typy tohoto pesimismu domněle a iluzorně objektivní-  
ho, pesimismu metafyzického a ideálního, který vidí, hledá, nalézá,  
sestrojuje transcendentní a systematickou příčinu svojí nudě  
a morózní melancholii — totiž abstraktní příčinu zla — metafyzický  
princip bezúčelné a pochybené konstrukce vesmíru i duše. Byron,  
Lamartine, Chateaubriand, Sériancour, Musset, Nerval ti všichni (při  
nejvyšším rozdílu temperamentu, vlohy, umění, psychologie) shodují  
se v tom základním a kritickém bodu. Že svojí melancholii, svojí sub-  
jektivní dispozici hledají příčiny objektivní a transcendentní, že jsou  
obětí klamu zcela přirozeného a pro pesimismus pojmového: nevidí  
příčinu zla a nemoci v sobě, nýbrž ve světě vnějším. Odtud žaloby,  
revolty, útoky na „osud“, „okolí“, „dobu“, „poměry“, „kulturu“,  
„společnost“, „Boha“. Odtud také vyobcování ze společnosti, pohr-  
dání kulturou současnou, nenávisť národnosti, útek do samoty pa-  
nenské a tropické přírody. Nenávisť sociálních řádů, nenávisť vůbec  
společenského člověka, — základní misantropie — a tím podmíněný  
separatismus a dále individualismus, láska revolty, naturalismus,  
primitivismus, kosmopolitismus a exotismus mají tu svoje prameny  
a kořeny — proplétají se a podmiňují se navzájem: Rousseau, Byron,  
Goethe (jeho Werther), Chateaubriand (René), Bernardin de Saint-  
Pierre a první „kosmopolita“ Stendhal (který svým názorem filozo-  
fickým a světovým je potomkem a pokračovatelem osmnáctého sto-  
letí) — jsou charakteristickými představiteli tohoto pesimismu abs-  
traktního, objektivního, metafyzického — ať vědomého a personál-  
ního — nebo připravovaného a sociálního. Studium historie,  
probuzení chápavosti a smyslu pro ni je stejné jako kosmopolitismus  
plodem romantismu. Vyrostlo patrně ze stejného duševního naladě-  
ní: první pohnutkou byl tu hnus před přítomností, odpor k moderní  
a současné kultuře, útek do minulosti. Kosmopolitismus je s ním

paralelní: jest útekem ze svého blízkého zeměpisného okolí, z obklopujícího prostředí kulturního, z mravů určitých, vrozených a vychovaných — do prostředí vzdálených do cizích kultur, mravů, měst a zemí. Romantismus je z počátku a i později skoro výhradním a privilegovaným majetníkem vědy historické. Nejen že vzbudí pro ni zájem a položí podmínky, úrodnou půdu jejímu vzniku, on také dá ji první geniální pracovníky: Michelet je nejen čistokrevný temperament romantický, ale i skutečný, geniální poeta a stylista romantismu. (Jen mimochodem upozorňuji na opačné postavení realismu k dějepisu, jemuž se vždycky vyhýbá a jehož nikdy se nezmocní úplně. Zato jest ovšem v přátelském a bratrském, pokrevním svazku s vědami přírodními.)

Tento starý pesimismus, pesimismus podstatně abstraktní a metafyzický, sám sebe klamající ve falešném výkladu, velikolepý v bouřlivých frázích a dekoracích, deklamační a patetický je nám dnes — nedá se to zapírat — nepříjemný jako afektační a lživý (v jakém smyslu, právě vyloženo). Je to proto, že moderní věda odkryla a vyložila nám jeho genezi, že umění, román naturalistický, genezi tuto nám zpodobil objektivně, v procesu pouhého jevu, čisté choroby podstatně ústrojného a fyziologického rázu. Zásluha ta náleží, jak jsem naznačil, předem románu francouzskému: Zolovi a ještě více J. K. Huysmansovi. Poslední ve svých románech *En ménage*, *A vu l'eau* a hlavně v *A rebours* podal skoro vědecky bezpečný a určitý katalog této choroby. Je to předem nesmírná pasivita, dráždivá vnímavost k vnějším a fyzickým dojmům smyslným, kterou obdařil všechny svoje reky, ať slují Cyprien nebo hrabě des Esseintes. A zcela správně. Neboť právě tato nemírně vyvinutá pasivita pohlcuje a ničí všecku aktivnost, všechnu spontánnost, všecken pohyb — hubí tak nejdůležitější projevy činnosti a „svobody“ (alespoň zdánlivé) — projevy vůle. Kdežto u pravidelného člověka dojmy vnější jsou materiálem vůle, kterou podmiňují a živí a z níž se vypracuje — jsou tu samy sobě konečným a jediným cílem, labužnickou a perverzní hostinou určenou vlastní a zhoubné rozkoši, procesem samoučelným a zhoubným slovem. Podle moderní psychologie (dle Wundtovy



knihy *Emotions and Will*) předpokládá geneze naší vůle nejprve dvě instinktivní jádra, prvky (jako se slovo skládá ze slabik): 1. spontánní aktivnost, která je rozlita celým naším tělem, celým našim životem, tu aktivnost dětí a divokých zvířat – základ tedy čistě fyziologický, a 2. seřetězenou souvislost, svazek mezi pocity a činy, které je projevují. Druhého momentu, ukázali jsme právě, dotýkají se podstatně a znamenitě romány Huysmansovy. Ale stejně i prvního, základního a temného bodu. Je to chudokrevnost, je to nervóza, kterou charakterizuje svoje osoby po stránce fyziologické, všechno stavy přirozeně melancholií provázené. Přírodopis pesimisty je tu podán úplně. Choroba citlivosti studována tu objektivně, pod nožem analyty, symptomatologicky jako každá jiná nemoc, bez osobního a s úmyslnou tendencí hledaného a vypočteného aparátu.

Tyto analýzy ryze věcné nemohly zůstat bez vlivu na rozvoj literárního pesimismu. Dnešní pesimismus současný vzal z nich alespoň lekci užitečnou a šťastnou svému rozvoji. Moderní pesimisté nehledají jako pesimisté romantismu příčinu zla a bídy mimo sebe, ve světě, v lidech, okolí, svojí době – nýbrž tam, kde skutečné jest – ve svojí duševní konstituci, ve vlastním nitru, v sobě. Vědí, kde leží kořen zla: ve zlomené půli. Shakespeare (v *Hamletu*), zčásti Pascal<sup>164</sup> (ve svých „*Pensées*“), pak hlavně Giacomo Leopardi, Alfred de Vigny,<sup>165</sup> Frédéric Amiel (charakteristický jeho „*Deník*“), zčásti i Heine jsou velikými původci tohoto hlubšího a bolestně pravdivého pesimismu, jež našli a vyjádřili sami, bez vnější pomoci vědy. Ti jsou otcové dnešního pesimismu – pesimismu psychologického, jak bych jej nejraději označil proti pesimismu romantickému a vnějšímu. Z Rusů jmenovitě Turgeněv v „*Otcích a dětech*“, „*Rudinovi*“ a „*Novině*“ podal nejdokonalejší typy těchto zlomených vůlí a zlomených personalit. Předcházeli ho v „*Hrdinovi naší doby*“ Lermontov

---

<sup>164</sup> Že dispozice podobná, která se etiketuje dnes pesismem, byla vlastní již některým starým velikým autorům, např. Pascalovi a Shakespeareovi, poznávají dnes i kritikové nejkonzervativnější, např. Brunetière.

<sup>165</sup> V druhé periodě svého tvoření, hlavně v básních „*Osudy*“ pak v charakteristických místech svého „*Básníkovy deníku*“.

tov, který je jako na poloviční cestě mezi názorem romantickým a psychologním.

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

Pesimismus tento přivodí rozklad vůle skoro všude nesmírně vyvinutým intelektem, analytickou reflexí. Tito všichni pesimisté jsou neobyčejně prozíraví: všude chytí a zastihnou iluzi, věčný pod-vod vnějšku, její lákající růžovou masku, do krajností vyvinutý inte-lekt, pasivní reflexe každého procesu uspokojuje analýzu sama o sobě. On si zalibuje tento pouhý odraz, toto čisté zrcadlení. Proces spekulativní stává se mu samoučelným a rozkošnickým požitkem — jemu nepřijde ani na mysl, aby ideu svoji realizoval. Realizace její zdá se mu již negací. K tomu přistupuje bázeň, že idea v realizaci neobstojí — že i ona rozpadne se, jakmile vystoupí z duše, na světlo, pod rozkladným vlivem světla a vzduchu — v sen, klam, iluzi — v horký popel. Tím vysvětluje se neplodnost pesimistů i jako spiso-vatelů a umělců: oni nenávidějí každou realizaci svojí idey, i pouhé vyslovení její, poněvadž cítí — jak vyslovil hluboce Alfred de Vig-ny — ztrátu, kterou utrpí nutně každým sebelepším vyslovením. Ze symbolu stává se pro ně formou. Formovat ideu znamená pesimis-tům ji zničit. Proto Alfredu de Vigny bylo „mlčení nejvyšší poezií“. A co vyslovil, zdálo se mu nejhorším a nejneúplnějším fragmentem toho, co snil — jemu stejně jako Flaubertovi.

Výklad tohoto zjevu je nasnadě. Intelekt, čím dokonalejší, tím všestrannější jest a objektivnější. Dává pravdu všemu, všechno uzná-

vá, všechno chápe. Tím ale právě hubí vůli, která je vždycky a pojmově jednostranná (neboť předpokládá volbu a rozhodnutí, tj. potlačení všech ostatních eventualit a přidržení se jediné). Proto všichni tito pesimisté jsou věčně nerozhodnutí, proto omezení na pouhou reflexi, odraz, zobrazení dějů a postupů duševních i světových — vyloučení, navždy neschopní však, aby mohli do nich sami zasáhnouti a je utvářiti.

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

a odkrytí věčné iluze lásky, které působí, „že hořknou polibky na rtech“.

Jen dvě poznámky ještě. Tento psychologický pesimismus je prost té tvrdé misantropie, jakou ukazuje často pesimismus romantický. Pesimista psychologický ví, že příčina jeho neštěstí nevěží v lidské společnosti, v jeho spolubližních a — přestal je tedy nenávidět. Naopak. Zvedá se v něm mohutně soucit k těmto podobným a příbuzným trpitelům, — ke stejně nešťastným bratrům — obětem stejně jako jest on tvrdých zákonů vesmíru a přírody. Je dojemné vidět, jak v posledních koncích, v konečných stádiích pesimismu všech velikých lidí, vyvře z pouště jejich duší — když všecko na nich je již spáleno — mohutný a čistý pramen soucitu.<sup>166</sup> Jak v těchto těžkých a smutných tmách rozsvítí se láska k chudým a nerozumným, k opuštěným a vyděděným — k celé bídě světa — ta evangelická „lítost se zástupy“. U ruských pesimistů Turgeněva, Dostojevského, Tolstého je nám dnes zjev ten známý. U francouzských Vignyho a Flauberta je tomu stejně. Krutý nihilismus, objektivní a plastická „impassibilité“ (necitelnost. *Pozn. red.*) poslední změkla a roztála nakonec v sympatické účasti k „Prostému srdci“ a „Smrti svátého Juliana“.

A po druhé. Chybuje se u nás všeobecně v tom, že se pesimismus pokládá za projev egoismu nebo jistého „materialismu“. Nic není nesprávnější. Naopak „idealismus“, tendence meliorační je hybnou pákou pesimismu, jak dokázala moderní psychologie<sup>167</sup> (James Sully). Vidí-li pesimista svět vcelku bídný, nedovede přirozeně nikdo jako on oceniti všecko dobré. Kdyby byl lhostejný k bídě, nebyl by jí rozčilen a podrážděn. Soucit a důsledně snaha nápravná jsou jeho jádrem. To vycítil a vyslovil u nás z poetů, pokud znám, jediný p. Machar v jednom sonetu, nevím již, zda „letním“ nebo „zimním“

---

<sup>166</sup> Paléologue, Alfred de Vigny,

<sup>167</sup> Viz také Hennequin, Quelques écrivains français, str. 213 a n.

(věnovaném „optimistům“). Důkaz, jak skutečně žil a proniknul tyto duševní stavy<sup>168</sup>.

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

V lednu 1893.

---

<sup>168</sup> Zato četl jsem nedávno v poslední knize páně Klosově „Na zemi“ stejně bezzubou jako bezhlavou invektivu na pesimismus pod významným titulem: „Salve Materia“!

## Václav Hladík: Z lepší společnosti

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

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

Fabule „Peněz nebo ženy“ stojí za vypravování. Uvede hned do živého. Je jeden veliký železářský obchod a ten mají dva kompaňoni. Jeden starý, hrubý, tupý, bez vtipu a bez důmyslu, ačkoliv energický a pracovitý. Symbol čisté fyzické síly. Rozumí se šosák a omezenec. A druhý mladší, hladký, samý důmysl. Symbol intelektuální síly. A přitom docela estetický člověk. (Rozuměj: pro lásku. Svaly i nervy atd.) To je proto, poněvadž ten první, ten omezenec, to „taž-

né zvíře“ má mladou ženu. Zcela konvenční, lživé manželství. Koupil si ji prostě. Další jde samo sebou. Mladý svede starému bez zvláštních obtíží ženu. Starý se o tom doví od nějakého Jidáška. Co teď? Čekám prostě, že svému společníkovi ukáže dveře. Ale to není tak prostě. Vzpomeňte si, že ten mladý je vlastně duší celého obchodu. Že je to spekulativní talent. Bez něho se rozbije firma, závod klesne. Starý cítí, že v něm sám nic nesvede. A zde jest dilema: Peníze nebo ženu? Podobné skoro známé Stocktonovo: Tygr či dívka? Starý probdí hroznou noc. (Autor ji víc vyčárkoval než vymaloval.) A ráno? Podává klidně ruku svůdci, jako by se nic nestalo. Vzal „peníze“.

Psychologie p. Hladíkova jest, jak z ukázky vidět, pikantní a trochu hazardní hra. Nevadí. Naopak. Každá dobrá psychologie v beletrii je riskantní. Důslednost „povahy“ atd. jsou falešné a lživé fráze. Psychologie nedá se vyměřit, vypočítat, odhadnout napřed. Kritika, která chytá autora v „nedůslednostech povah“, jest ubohá a nevědomá — nemá sama o duševních zjevech pojmu — a zaslouží sama první důkladné lekce. Všecko, na čem záleží, jest, aby autor temnou a nejasnou půdu duše nadzvedl, aby rozevřel její trhliny, aby dal čtenáři vložit prsty do každé navrtané díry. Všecko „zdůvodňování“, všechny výpočty, všechna „proč“, všechna pravděpodobnost (logická) jsou umělecky nepravdivé. Život duševní je podstatně sporný, složitý, hustý — něco, co zásadně odporuje jasnému schematizování, třídění, členění, uměleckým preparátům. Umělec, který u každého duševního hnutí, citu, vášně narýsuje si nějaký logický a harmonický plán, škálu, stupnici (jako např. všude p. M. A. Šimáček), „dispozici“ jako na ohnutém kraji školské úlohy — je právě psychologický falzátor. Vyskočilo mne spontánně z pera jméno p. Šimáčkovo. Na něm se dá tento psychologický pseudorealismus demonstrovati znamenitě. U něho je všude samá římská I, II, III atd. samé a), b), c) — samé třídění, rovnání, kombinace. Na těchto logických výpočtech, na těchto počtářských úlohách zakládá asi autor svoji force (sílu. *Pozn. red.*). V jedné z jeho posledních prací, tuším ve „Dvojí lásce“, našel jsem tyto jednotlivé „body“, stádia, kterými probíhá vášně, proloženy italikami! Scházel jen v závorce poukaz na

nějakou oblíbenou příruční učebnici psychologie „pro školu a dům“. Jen mimochodem podotýkám, že lépe než všechny hypotetické a se škrobenou korektností čenichané a vylhávané šachové úlohy nějaké náměsíčně zmrzlé psychologie prospěje koryfejům našeho tzv. realismu (á la Šimáček, Herrmann) – nemají-li sami dosti pronikavé a emoční oko pilné studium Mrštíkovy „Pohádky máje“. To je psychologie umělecká: složitá, hmotná, živá, pomíchaná, rozvinutá a rozvíjející se, tekoucí, plynulá lidská duše!

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

To právě škodí p. Hladíkovi. Je tam málo tohoto vnitřního, psychologického umění – síly, vznětu, citu, evokace. Málo nálady slovem. Pan Hladík je pohodlný. První povídka např. „Peníze nebo ženu“ jest jen položený problém, hádanka, bravura. Skoro anekdota. To je novinářství! Pikantní jistě, lehké, spirituální snad, místy vybrané nebo graciézní: – ale pořád fejeton, anekdota, příběh. Umění, tj. genetické, vnitřní umění (a to je to „nové“, co všichni chceme a co chtěl jistě i p. Hladík) to ještě není. V „Křesle“ měl k němu blíž. Příležitost napsati emoční, sugestivní práci byla tu, zdá se, skoro svůd-



ná. Škoda, že p. Hladík odolal pokušení. Bankrotář zavře se ve svém pokoji. Rozloží se v nádherném křesle. A s jeho kyvy vypne se v něm chuť po nové práci — očista. Pak dotyk ruky — nějaké studící asociace, a všechny tyto rozehtané nervové proudy vyjedou a vytekou tímto dotykem jako elektrickým svodičem. Zastřelí se — prázdný, zbabělý, vystydlý. Každý cítí pravdivý přízvuk v celé fabuli. Visí nad ní, je do ní vetřen. Autor měl ho jen rozlít. Měl prosytit práci těmito rozehtanými nervovými proudy, jak vykvasily se v dlouhé době přípravy k úpadku, jak ovládly docela duši, vůli, určitost a jasnost její, jak ji neutralizovaly, utlačily, zmechanizovaly, podrobily všem útokům světa zevnějšího, pocitů a postřehů — a jak takovému mechanickému „náhodnému“ útoku důsledně podlehně. Ale p. Hladík nezachoval ani fabuli v této ryzosti. Postavil verzi slabší. Zase anekdotu, která se čte — chtějte nebo nechtějte si to přiznat, málo platno — jako kuriózní a málo „pravdivý“ experiment. Schází geneze. Schází umění. Schází jediná pravda — pravda evokativní, citu, nálady. Pan Hladík zůstává na poloviční cestě. Je to škoda, poněvadž každý cítí, že by dovedl dojít a jak pevně dojít!

V etologii, v umění charakteru jest p. Hladík již hezky daleko. Jeho všechny osoby mají pevnou kostru pod obalem masa. Má sice posud málo odstínů, někde jsou smyté a někde podal dokonce jen embrya! Ale jasnou a šťastnou krystalizaci jest již vidět všude. Jeho Kouba (z povídky „Peníze nebo ženu?“) je zejména dokonalý. Sem nahrnul p. Hladík celé své umění — a jak šťastně. To je těžký, zapocení, poctivý nádeník, šosák a nakonec mravní ničema z pasivity, z bázně a vědomí slabosti — mravní i sociální „lastthier“ (Tažné zvíře, hovado. *Pozn. red.*), tak celý a vyslovený jako jest jich málo v literatuře. A Lorenc — tento vítězný rozum, šťastný důvtip, plné nervy a svaly, jemné smysly — tento člověk podnikavý a výbojný má celou pýchu a celý zájem sociální hybnosti a rodové dokonalosti — člověka typického a šťastně sestrojeného pro příhodné „milieu“ — asi na polovici a ve středu mezi fyzickými zápasníky Zolovými a intelektuálními Stendhala. Hůře je s ženskými charaktery. Tu nevyjdeme z tradičního a romaneskního. Většinou jsou to mladé ženy, kterým

nestačí staří mužové a které tedy podléhají velmi snadno mladým. V jednom případě („Návrat“) uteče i velice neprozřetelně a neekonomicky taková dáma s ničemným důstojníkem. (Jen mimochodem podotýkám, že p. Hladík, který se dívá na svět a na život v přítomné knize naprosto střízlivě a někde i cynicky, zdá se, pokládá trochu naivně důstojnický stav za jedinou poeticky privilegovanou kastu na světě — za poslední útočiště něčeho, čemu se dá snad říci „poezie života“. Je to tedy, jak vidět, zcela populární předsudek, s kterým se zde nepříjemně potkáváme.)

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

Únor 1893.

# Hippolyte Taine

## 1

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

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

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

Ale jiný fakt zajímá ještě více u Taina. Myslím — při tak podrobné a subtilní analýze přímo překvapujícího ducha syntetického, hrubého, útočného, zevšeobecňujícího v široké a smělé zákony. Analytisté, jak je vidět dobře u Stuarta Milla, nemilují zrovna pevné a určité závěry. Nejsou jim snadno a dobře možné v podrobné a rozdělené neurčitosti. Jsou kazuistní, nechávají rádi otázky otevřené, spokojují

se již tím, že staré a falešně kladené otázky zavrhnou a nové správné položí. Stín, přechod, nuance zatopují jejich obrazy — není tam těch vyjádřených, tvrdých, mohutných linií — které jsou vlastní duchům plastickým a bojovným, tvůrčím a syntetickým. Analyisté bývají příliš přátelé individuálního, osobního, určitého, spoutaného. Bývají krátkozrací — široké obzory nejsou pro ně — unikají a utíkají jim bez určité vyrytých čar v záplavě vzdálené a prázdné mlhy.

A Taine je syntetik. Podrobnější analysta než Spencer, přece stejně odvážný syntetik. Kde hledat možný a pravděpodobný výklad tohoto kontradikčního faktu?

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

Nebezpečí analýzy ukázáno tu výstražným prstem. Fakta dají se vykládati různým způsobem, tím různějším, čím jsou menší a drobnější a tedy stejnorodější, šedivější, objektivnější, řekl bych skoro. Analytik, který nechce zůstat jen analytikem, tj. který nechce jen

rozkládat, opravovat, popírat — je na nejhladší cestě k fanatismu metodickému a je-li absolutistou a metafyzikem — dogmatickému. Ten drobný a nakupený prach rozkrájených fakt, zdá se mi, láká a svádí přímo vítr metody, aby do něho zavanul, aby ho zvedl a hnal rovnými a horečnými dechy ve velikých oblacích, zavřených, seskupených, odstíněných, výrazných masách a formách.

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

A metoda Tainova? Jeho matematické pravidlo, vnitřní míra, optická podmínka? Bylo prostě vystihování vztahu mezi předměty, ne předmětů samých. Vyšetření a ustrojení poměrů a souvislosti mezi jednotlivinami a jich soubory. Touha jeho poznání nešla k předmětům samým, k jednotlivině jako záhadě poznání, k noetickému problému, k reálnému, podstatnému, obsahovému, absolutnímu jejich proniknutí: ona zůstávala a omezovala se dobrovolně na poznání vnější, povrchové, formové, obecné — byla tedy podstatně bezpředmětá — nutně vedená a rozšířená od jednotky k součtům jich, k jich hromadám a skupinám — k vyšetření, charakterizování vztahu těchto jednotek. Taine byl jako vědec, jako psycholog, sociolog, estetik, historik podstatně dychtivý po poznání rozšířeném, neomezeném, ne-reálném, ale formovém a tedy hromadném a vzta-

hověm — zrovna jako je podává matematika, logika, statistika, kritika, strategika. On nebyl ve vědě realista, byl metodik a jen metodik. A důsledně musil otevřenou náručí přijati ideu přírodní filozofie anglické, ideu Darwinovu a Spencerovu, ideu evoluce, vývoje — ideu toku, pohybu, nekonečnosti, nezavřenosti — ideu, která, jak sám napsal, představuje „všecky části skupiny nějaké jako vzájemné a doplňující se takže každá z nich podmiňuje zbývajících a že všechny spojeny v celku zjevují svými sledy a kontrasty vnitřní jakost, která je sdružuje a produkuje“. Místo absolutního položit relativní — všude a ve všem — je zavřený a přímý důsledek metody Tainovy jako jeho starších bratrů Darwina a hlavně Spencera. A v posledním vyvrcholení celého úkolu ukázat tedy, „rovnomocnost a souvztah sil, vzájemnou směnnost všech jevů od projevů fyziky až k projevům života, myšlenky a dějinného rozvoje a odsouditi tak spiritualismus současně jako materialismus a zavrhnouti obojí jako řešení lichá“ — jak zahrnul konečný terč evolucionismu Th. Ribot.

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

Tuto duševní dispozici Tainovu, podnět jeho metody, nutno tedy označit jako podstatně deterministní. Závislá souvislost není jen výhradou světa vnějšího, objektivního, jevového — jí je stejně podro-

beny „duše“, tj. soubor, sled, postup stavů vnitřních, stavů vědomí, jak vyslovil před Tainem již Spencer. Určité dílo umělecké, abych přešel na pole, které bude bezprostřednějším předmětem této studie, je tedy podle Taina výrazem nejen duševního života, pohybu, toku, ustrojení autora, ale nadto ještě vlivů vnějších, objektivních (např. společnosti a kultury), kterým podléhá autorova duše jako všechno ve světě a které na ni doléhají a v ní se tísňí a kříží s vlastní, užší, podstatnou její fluktuací.



Taine je tedy jako kritik umělecký a stejně jako historik — psycholog a sociolog současně. Vybere-li si nějakou hromadu historických fakt, např. revoluci francouzskou nebo dobu Napoleonovu — snaží se nejprve z výrazných, tj. nejsilnějších, nejbezprostřednějších, nejvnitřnějších prvků vyjmouti a ustrojiti psychologickou kostru — vypočísti ideje, vášně, city, které rozehnaly a uvedly do pohybu vnitřní mechanismus — stroj individuální a sociální. Bývají to tři čtyři prvky — tři čtyři šrouby a páky, na něž svede celý rozvětvený a rozvířený chumel a hluk takové pomatené a horečkou spálené doby — najde příčinu nemoci, všech těch bizarních nádorů jako lékař v kombinaci několika málo patologických podmínek. To je prvá část práce, podstatně rozborná, pitvající a pátrající, odstrojující. Zbývá druhá: formulový, racionální, pravděpodobný výklad pohybu jistá rekonstrukce tlaku a souvislosti, zapjatosti a rozvoje, vzájemnosti, organizace, života. Tedy činnost podstatně metodová a tvůrčí, oživující v sympatii a hrubých plochách — činnost vlastní sociální konstrukce. Ukázat skutečný plod chemického postupu slučivého těch několika vyanalizovaných prvků a jednotek — o to teď běží. Hypotetizovat život a činnost těchto složitých, zkřížených chemických postupů. Růst sám. Zaujati a zavřítí do něho i samo nitro, samy podmiňující prvky.

Postup a výklad této rekonstrukce, lešení a plán této stavby jsou známy. Jsou to zase jen tři svory, ze kterých sbíjí a jimiž svazuje všechno rozlitý, nekonečný záplet a zádrh, chumel a plamen, dech a teplo sociálního života — vzájemnou poměrovost jeho roztočeného a masivního, propleteného a utuhlého kopce buněk: silný a přímočarý proud jednotné figurace plemene, jeho dědičnosti antropologické i psychologické — ochočující, podmaňující, připodobňující vliv i prostředí fyzického, bydliště jako vlivu útvarů krajinných, jejich formace zeměpisné, geologické, estetické na život obyvatelů, umělců a básníků např. — i prostředí historického, společnosti a kultury jako

všeobecného, jednotného, pronikavého naladění časového a národního — a konečně moment.

Kritika tohoto způsobu, této formy sociálního ožívování, sociální syntézy — dostavila se brzy. Jsou to hlavně Hennequin a Guyau (z duchů exaktních a pozitivních), kteří ji rozebírají a zčásti popírají. Všimnu si zde dříve jejich vývodů, než podám vlastní názor o sociologické teorii Tainově.

Předně popírají plodnost kritéria dědičnosti plemenné. Dědičnost hraje a působí, je jisto, ale není to zákon plodný, matematicky formovaný, je to pouhý princip, hypotéza spíš virtuální než jevová. A pak praktické obtíže. Není plemen čistých, jsou od nepaměti promíchaná a pomatená, zkřížená a složená. Celé toto kritérium je tak hrubé a široké, že nemohu ho v konkrétním případě užít na žádného génia, talentu určitého plemene, třeba Goetha nebo Beethovena z Germánů. Je bezvýsledné a neplodné. Jsou umělci téže země, téže krajiny skorém téhož elánu, třídy, národa, sociální vrstvy — naprosto různí, nesrovnatelní.

Po druhé: vliv prostředí fyzického, vliv bydliště je také neurčitý a nepevný. Dá se jím, přiznávají, dost vyložit např. bujná, rozteklá poezie indijská, přesná, určitá, sevřená řecká. Ale sestupujeme-li k detailům, k jednotlivým autorům, hned padáme přes překážky, topíme se v nejistotě a kontradikci. „Lafontaine pochází ze země pahorků a malých potoků; ale což neviděl tytéž pohledy Bossuet v okolí Dijonu a Lamartine kolem Maconu?“ namítá Hennequin ve „Vědecké kritice“.

Po třetí. Prostředí společenské, kulturní působí, není pochyby, na všechny časově souběžné projevy duševního života. Je jako ovzduší společné a pronikavé: nasycuje je, prolne je. Ideje, city, vášně, mravy, touhy doby jsou jíl, z něhož hněte umělec, vědec, politik. Doba, společnost, kultura dává látku, připouští Guyau. Ale „znakem génia je právě, že nalezne novou formu, kterou nedovolovala předvídati znalost dané látky“. A Hennequin sestavil tabulky géníů více méně současných, žijících ve stejném prostředí národním nebo společenském nebo kulturním — naprosto si nepodobných navzájem a na-

prosto odlišených od průměrného typu té které sociálně, historické, kulturní hromady. „Dějiny literatury podobají se dějinám vědeckých vynálezů; jsou stejně zajímavé, ale obojí pomáhají jen, ještě jednou, lépe odpoutati tu neznámou sílu génia, a je stejně nemožno vyložití úplně původní dílo jako veliký vynález; nikdy si nezučtujeme mnohem lépe génia Shakespearova nebo Balzacova než Descartesova nebo Newtonova, a vždycky bude mezi psychologickými, nám známými předpoklady Hamleta nebo Baltazara Claese a těmito typy samými propast větší ještě než mezi předpoklady systému věr nebo teorie přitažlivosti a těmito teoriemi samými“.

Nejvíce účinnosti přiznávají Tainově vlivu prostředí sociálního a kulturního pro doby mladých společností, národů, literatur, pro počátky kultury a dějin. Mizí však vliv tento, stírá se a povoluje právě postupem rozvoje společnosti, členěním jejích funkcí. Hennequin i Guyau stojí tu na půdě evolucionismu, na půdě Spencerově a vlastní zbrojnice Tainovy vystřelují na něho přesvědčivá argumenta. Podle Spencera, jak známo, není společnost, stát, národ než organismus. Rozvoj jeho záleží však právě — jako každý pokrok — v odlišování, v různění, zesamostatnění, individualizování jednotlivých členů, částí, údů. Ze stejnorodého k různorodému, jest jeho formule. „Nakonec fakta směřují k důkazu, že každý druh pokroku jde od stejnorodého k různorodému a že je tak tomu, poněvadž po každé změně následuje více změn.“ Společnosti a literatury staré byly stejnorodé, jednotné, neodlišené, celistvé. Postupem časovým, rozvojem přivedese do nich teprve rozlišenost: rozpadají se v samostatná a různá prostředí, jednotlivec žije život samostatný, neodvislý od sociálního průměru, který se tu stává abstrakcí a pouhou matematickou formou, pomůckou. Moderní společnosti, umění, literatury jsou složité, odlišené, různorodé. Tainovo kritérium ztrácí tu skoro všecku cenu.

A poněvadž génius je podstatně iniciativní, původce, vynálezce, obnovitel — ztrácí i tu teorie Tainova mnoho ze svojí přísné a kategorické úhrnnosti. Kryje za to, přiznává i Hennequin i Guyau, úplně talenty menší, umění rozlité a proniklé masami jako např. holandské

malířství. Zde lze dosti spolehlivě měřití průměrem obecné kultury, národního, společensky buržoazního prostředí jednotlivé umělce, kteří jsou tu produktem půdy a vzduchu jako jisté druhy květin a stromů.

A výslednice diskuzí o tomto bodě Tainovy syntézy sociální? V podstatě ta, že je nutno vedle principu Tainova uznat právě opačný a že teprve kombinací obou dají se vystihnouti všechny tvary, formy, zvláštnosti genetického sociálního růstu a rodu.

Vystihnouti. Ano. Znázorniti, zpodobiti spíše ještě. To všechno jsou slova, která kryjí hodnotu Tainovy metody sociální. Ale ne vyložit, jak předstíral Taine. A právě v tomto bodu je po mém soudu nutno se dorozuměti. Taine jako čistý metodik nemohl podat ani nic více než pouhý výpočet podmínek, pouhé poznání vnější a formové jisté hromady jevů a fakt. Vždyť ustrojoval jen vztahy, jen relace předmětů, dílů, částek, atomů mezi sebou. I když předpokládám, že za jistých okolností vnějších — za jistého seřazení jejich prvků — vyskytují se vždycky jisté zjevy vnitřní, duševní, nemohu soudit, že tyto vnější prvky jsou příčinami jistých vnitřních stavů. Jsou jen prostě mezi sebou spojeny. Vládne mezi nimi jistý vztah. Snad sled. Snad současnost. Ale nazývati vztah ten příčinou — je metafyzický a nepřesný výraz. Konstrukci Tainově dávati hodnotu reálnou a genetickou je rozhodně falešné. Má jen cenu popisnou. A v tom jest její zásluha — veliká, nedocenitelná. Ale co by se vedlo za tuto demarkační čáru, je nesprávné. Tato tři kritéria jeho sociální syntézy nejsou nic, než co jsou rubriky ve statistice: — natažené sítě, rozvěšené provazy, do nichž se mají chytat, kolem nichž se mají věšet fakta. Mají je jen tříditi, rovnat, rozlišovat. A rozumí se, dají se myslit i jiné a snad příhodnější, poněvadž plodnější rubriky.

Fakta jsou poznávána Tainem pouze a čistě numericky, tj. formově — ať počítá detaily, ať váží a měří síly v účinech. Je to poznání celkové, hromadné, en gros. Poznání masy. A jen v těchto velikých plochách je Tainova metoda užitečná — je to metoda výlučné sociologická. Dovede charakterizovati hromady a celky. Ale nechťjte od ní nic víc. Sestupujte ze všeobecného k zvláštnímu, z hromady

k jedinci — a ztrácí všechnu svoji cenu. Průměr je formule idealizační, která nestačí v měnnosti a bohatosti jednotlivého, živého, konkrétního. Tu je třeba vyšetření podrobného, individuálního, vnitřního, reálného slovem. Jen tam, kde není toto vyšetření možné, kde není exaktní, kam nedosáhneme a kde nestačíme proniknouti — musíme spokojiti se poznáním hromadným, formálním, metodovým. Tyto všeobecné normy Tainovy nejsou zákony — jsou jen typy, principy, hypotézy. Vnikněte hlouběji do masy a poznáte, že necharakterizuje menší skupiny její — že selhává. Že každá z těchto menších skupin má jiné, své, zvláštní, neodvislé řády pohybu, života, sdružení — a že těch menších řádů a forem bude právě tolik a tak složitých — jako je pozorována a vnímaná realita sama — slovem, že realita není normou Tainovou vyjádřena, že žije přes ni a proti ní dále. Tyto menší řády a postupy musily by býti jinak v Tainově normě zahrnuty, musily by se z ní dát kdykoli odvodit. Tainova metoda podává tedy jen poznání typické, formové, vnější, hromadné, jak ani jinak býti nemůže. Hodnota její je, jak jsem již řekl, jen popisná. Zcela přirozeně právě touto cestou mohla být uvedena exaktnost a vědeckost do studia sociálního, dějinného, literárně kritického. Stojí tedy posud pouze na nejzazším cípu území. Nedobyla posud mnoho. Všecko ji vlastně teprve čeká. Ale právě proto musí žádat od svých adeptů střízlivého sebepoznání a rozhledu. Nic nemůže jí škodit víc než přecenění, než předčasný jásavý pokřik a kadidlová oblaka sebeklamu.

Taine je předem malíř velikých historických fresek, kde žijou celá pokolení, kde se rozlévá život obce, města, kraje, národa — v liniích širokých a probořených obzorech, jak podobně a blízko vytknul již p. dr. Jakubec u příležitosti jistého referátu v loňském Atheneu jeho cenu. Ale k malbě drobné a subtilní, k ostrému, hladkému, úlisnému, graciéznímu proniknutí, prolnutí, prosvícení jednotlivce, k literárnímu portrétu, k psychologické podobizně nedá se užívat jeho metody. (Nevadí, že sám Taine nahodil a skicoval řadu jemných a podrobných hlav: není tu svým, nýbrž pokračovatelem subtilní

a vtíravé dialektiky, biografické a psychologické kombinace Sainte-Beuvovy.)

Jest otázka, kterou cestou půjde Tainova reforma kritiky relativní a deterministní? Patrně a zjevně bude hledět probrat se k exaktnosti individuální a předmětové — bude hledět proniknout, fixovat, vyjádřit nitro samého spisovatele — formulí objektivní a kvantitativní. Směr tento cítí a větrí se již intenzivně. Ale postupy k němu jsou dosud nejasné a předčasné. Guyau uvědomuje si to všecko velmi dobře, když ve 3. kapitole svého „Umění z hlediště sociologického“ tvrdí: pravá kritika je kritika díla samého a ne spisovatele a jeho prostředí. Chce proniknout k individualitě jednotlivce, autora, k jeho charakteru, tmavému jádru jeho bytosti, centru jeho vůle. „Dnes kritika díla stala se postupně historií a studiem spisovatele. Vyšetří se formace jeho individuality, postaví se jeho psychologie, napíše se román romanopisce. To všecko je velmi dobré, ale to všecko jest jen „soubor materiálu pro kritiku a ne kritika sama“. A kromě analýzy díla jako produktu osobního temperamentu autora a prostředí, v němž se tento temperament rozvinul, žádá kritiku díla samého, „přibližný odhad míry života, jež je v něm“. A v poznámce trochu nejasně polemizuje s Hennequinem a nepřímou i s Tainem, když žádá přímo soud o díle, a ne jen pouhý výklad jeho, na nějž se dobrovolně omezují oba citovaní autoři. „Aniž by byl absolutní, soud teoretický je možný a zakládá pravou kritiku“. Studujte personalitu díla, jeho vlastní, neodvislý, vnitřní život,<sup>169</sup> pointuje svůj program.

---

<sup>169</sup> Guyau uvádí jednu stranu z Flaubertových listů, kde po jeho názoru je celá sporná otázka vyložena a zachycena a kde naznačena jest i cesta budoucího postupu v tomto poli. Překládám ji zde pro její hloubku a jasnost: „Píšete mně o kritice ve svém posledním listu a pravíte mi, že co nejdříve zmizí. Já myslím naopak, že je zrovna ve svojí zoři. Postavili se na právě opačné stanovisko, než kde stála kritika předešlá, ale nic víc. V době La Harpea byli gramatiky, v době Sainte-Beuvea a Taina jsou historiky. Kdy budou umělci, nic než umělci, ale dobře umělci? Kdo znáte kritiku, která by se znepokojovala o dílo v sobě způsobem pronikavým? Analyzují velmi jemně prostředí, kde se produkovalo, a příčiny, jež je přivedly, ale jeho kompozice? Jeho styl? Hlediště autorovo? Nikdy. Bylo by třeba k této kritice veliké obraznosti a veliké dobroty, chci říci, vždy hotové schopnosti k nadšení a pak vku-

Cíl mnou označený je tu programován jasně. Ale cesta k němu jest jen ústupem od metody Tainovy. Znamená ztrátu vědeckosti. Je návratem k starší a rozdvojené metodě Sainte-Beuvově, jak ji formoval ve třetím, tuším, svazku „Nových pondělků“: „Každé dílo autorovo vyšetřované takovýmto způsobem (tj. jako produkt fyzického a společenského člověka-spisovatele) ... nabude celý svůj smysl, smysl historický, smysl literární. Býti v dějinách literárních a v kritice žákem Baconovým, zdá se mi potřebou časovou a výbornou podmínkou, aby se dalo souditi a chutnati potom s větší jistotou.“ Kontradikčnost a nesrovnalost je tu patrná. Vedle výkladu genetického, deterministního žádati a chtíti podati ještě soud — odhad neurčitý a předpokládající pojmově již volnost a absolutnost svobodnou a mravní — je rozhodně nepřesné a sporné. Vývoj a pokrok vědy záleží, jak dovedil nevývratně po mém soudu Herbert Spencer v jedné ze svých Essays („Geneze vědy“ v prvním svazku), v přechodu a postupu od předzvědu kvalilativního k předzvědu kvantitativnímu. Věda je jen tam, kde je měřitelnost jevů, faktů.

Taine postavil se první na toto stanoviště — ukázal na tento princip jasně a důrazně. Nerealizoval jej ovšem, nastínil jen jeho podmínky. Připravil jej také tím, že zavedl pojem relace a determinismu do kritiky. První základy vědeckosti jsou tu dány. Nevyšetřuje se lépe, neuhazuje se absolutní entita, věci a předměty, pocity, ideje nepoznávají se o sobě, poznává se jen jich podmíněnost, vzájemnost, souvislost. A toto nazírání nejde opustit. Neopustí se také nikdy. Je to první pevnost na samém kraji neznámé a neopanované krajiny. A pevnost ta nese jméno Taina, svého stavitele. A v tom jest jeho aere perennius. (Trvanlivost, nerozbornost, monumentálnost. *Pozn. red.*)

Jest otázka, dojde-li se kdy k reálnému, kvantitativnímu vyjádření díla samého, k vědecké a exaktní jeho formulaci. Trochu všetečná

---

su, vzácné vlastnosti, i u nejlepších, že se již o ní naprosto nemluví.“ Tu je to, co by se mohlo nazvatí vnitřním pohledem do uměleckého díla, jehož je neschopno mnoho povrchních pozorovatelů – dodává dále Guyau.

a zbytečná otázka. Dnes nedá se na ni posud odpovídat. Ani kladně ani záporně. Všecko, co se dá říci, jest jen to: mnohé vědy potřebovaly celá tisíciletí, aby přešly ze stádia kvalitativního do kvantitativního, jak vykládá v citované eseji Spencer — ale přešly tam přece — jako např. v našem skoro věku teprve chemie.

Ale to všecko je prozatím a na hezkou chvíli ještě pro kritiku jen vzdálený a příjemný sen — neškodný sice, ale zrovna také ne užitečný. Dnes — díky Tainovi — je kritika v jedné své větvi — v kritice hromadné, souborné, dějinné, národní, sociologické, statistické — vědou zatím a s velikou námahou jen neurčitou, kolísavou, popisnou, kvalitativní. V druhé větvi, v kritice individualistní, vnitřní, reálné není dosud ničím než uměním. Uměním, které je praktickým užitím a vykořistěním jiné, také dosud velice povrchní ještě a z donucení důvtipné vědy popisné — psychologie. Uměním charakteru, charakterizace — etologií, jak chce toto umění nazývati Stuart Mill. A tato druhá větev kritiky — tato kritika umělecká, vnitřní, psychologní — má také svého patrona, na jehož oltáři budou ještě dlouho hořet svíce a vonět květiny: — Sainte-Beuva. V nejposlednější době, zdá se mi, staví jich tam kritická elita zase víc, než je potřebí a než se snáší se spravedlností k silnějšímu a titánštějšímu svátému první církve: — Hyppolitu Tainovi.



Jako přední a nejvýznamnější výsledek Tainovy kriticko-historické metody označuje se obyčejně nahrazení odhadu výkladem. Ne soudit má moderní kritika, ne odhadovat, třdit, rovnat, oceňovat, ale vykládat. A důsledně: nemá poučovat, napravovat, radit, ale jen konstatovat. Taine sám přirovnává v známém jednom passu ve svojí Filozofii umění metodu svoji k metodě přírodopiscově, botanikově: ukázat, že ta rostlina mohla, musila vyrůst v té a té půdě, že i v nejjemnějších, nejsamostatnějších, nejsložitějších jejích částech, v jejích korunách, květech, tyčinkách, v její sametové barvě a medovém pelu žije proměněná a zjemněná šťáva rodného spodu černavé, tučné země. Ukázati tedy, abych rozvinul analogii, v každém uměleckém díle plod nesčetných drobných obklopujících je okolností vnějších a objektivních, sociálních, pojmout a vyložit je z hlediska příznačně historického.

Dnes cítí se již dobře a obecně, v čem tento program Tainův je nedostatečný, v čem je paradoxní a nepřesný. Sestrojovati hnutí literární z dějinných, ví se dnes již, nejde dobře, poněvadž literatura sama ve svojí hodnotě čistě umělecké a duševní jest nejlepším, nejcenějším a nejurčitějším hlavně dokumentem historickým. Dílo umělecké jest jednotka fixní, neměnná, určitá — obdivovaná socha, malba, kniha trvá jednou vytesána, namalována, napsána jako věčný pramen dojemový a vznětový, jako psychologický dokument vždy přístupný a čistý, poddajný a bohatý badání a analýze celé přítomné i budoucí vědy — kdežto ostatní fakta: politická, kulturní, národohospodářská atd. ztrácejí určitost ve vzdálenosti odlehlých věků, v jich smyté a mlžné perspektivě — pro svoji složitou a rozptýlenou, prchavě momentní a subjektivní významnost.

Ani Taine nemohl jíti jinou cestou: ani on neustrojoval dějiny literatury z dějin obecných, nýbrž naopak dějiny obecné z dějin literatury a umění — a to vzdor vší teoretické umíněnosti a všeobecné programovosti. Ani Taine neustrojil si dříve model sociální, politic-

ký, kulturní, lešení např. anglického nebo jiného národního nebo časového ducha, aby na něm stavěl, pomocí jeho vypočetl a vyměřil jednotlivé pilíře, arkýře, věže, ornamenty — jednotlivá konkrétní živá díla uměleckého génia; nýbrž danou a hotovou stavbu, organickou architekturu vpředl jen jako pavučinnou síť demonstračním (a ne genetickým) aparátem svojí metody.

Tak např. v „Dějínách anglické literatury“ neustrojl sociologické, národní kritérium z té masy poznaných sil a vlivů vnějších a daných (ale podstatně utajených dnes, nemožných a nezpůsobilých nebo nepoddajných analytickému vyšetření a zjištění): politických, fyzických, klimatických, zeměpisných, kulturních, psychologických, právních atd. — nýbrž byla to literatura sama, umění samo, z něhož tyto vnější vyšetřoval, zjišťoval, vyhledal (zcela snadno, poněvadž umění není než reflexí, odrazem vnějšího, fyzického, sociálního světa). Taine nestavěl tedy podle lešení architekturu, ale naopak lešení podle architektury. Není pak zrovna divu, že lešení se hodilo výtečně na architekturu a architektura dokazovala totéž, co jí chtěl Taine dát dokazovat. On přečetl nejprve všechny slavné autory, tj. ty, kteří dráždili nejsilněji nebo nejjemněji jeho uměleckou, bohatou, podrobnou duši, abstrahoval z nich celou škálu stále rozbíhavějších a všeobecnějších kruhů, sestrojil tak vnější síť svojí sociologické metody, „časového nebo národního ducha“ (jak se dá úhrnně dosti přesně označit) a vsunul pak do ní bezvadně a s pohodlnou hladkostí všechny autory, které četl, které respektoval a z nichž abstrahoval svoji tezi. Je však také pravda, že někteří autoři nespádali dobře do Tainova programu, že z něho vynikali, utíkali mu a rozbíhali se z něho — z toho programu, který byl podstatně logický, hrubý, přímočarý, racionálně pravoúhlý — neschopný obemknouti rozlitý a kontradikční, pomatený a promíchaný nebo odstíněný a ztajený tok duševního života. Takové autory Taine dobrovolně propouštěl ze zapjatého svého mechanismu, a kde to nešlo, skicoval je jako kuriózní a subjektivní nadvzdušné výjimky jako např. Shelleyho v dějínách anglické literatury. Celkem sluší doznati, že autorům se nevedlo v tomto celkovém systému Tainově špatně. Zcela přirozeně,

neboť ruka, která hýbala železnými zdmi a pevnostními hradbami tohoto velikého systematického aparátu, byla měkká a delikátní, nervózně procitlivělá ruka velikého umělce. Spíš trpěl „duch doby“, jak pěkně vystihnul Emile Faguet: „učinil si<sup>170</sup> tak nejprve o svém autoru správnou představu a pak přizpůsobil jí lépe či hůře ducha času. Byl to velmi pravděpodobně duch času, který tím trpěl někdy, a skutečně, když pokládal vysokou literaturu francouzskou sedmnáctého století za výraz mravů francouzských v sedmnáctém věku, učinil si o sociálním stavu v sedmnáctém věku dosti podivný názor. Tak se stalo, že kritik, který chtěl býti jen historikem, napsal špatné strany historie, poněvadž zůstal dobrým kritikem. Ale dobré strany kritiky zůstávají, a je jich na sta hodných podivu“.

Je zajímavé všimnout si, jak tato „empirická“, „pozitivní“ metoda Tainova stýká se úzce ve svých výslednicích, v konečném celkovém výtěžku s právě opačnou metodou „doktrinářskou“, „moralistní“, „apriorní“, jak se označuje, — třeba Nisardovou<sup>171</sup>, nebo dialektickou Hegelovou. Nisard má, jak známo, ve svých literárních dějinách francouzských jednu velikou, nadoblačnou, alegorickou postavu, fantom Francie, abstrakci mravní a právnickou, „personam mysticam seu moralem“ (osobu mystickou či mravní. *Pozn. red.*), která prochází knihou jako mstící božstvo, trestající každého, kdo odpadá od tohoto abstraktního a dedukovaného průměru. A Taine? Nechtěl nic jiného v posledním cíli své snahy než konstrukci takovéto jednotné ústřední formule, která by pojala postupnou dedukci v sebe všechny jednotlivé a roztržité jevy reality a konkrétnosti.

A v tomto bodě také jeho abstraktní metodovost přechází skoro v doktrínu. Taine — zaujatý přímým, pronikavým, bezohledně důsledným útekem kupředu — nepozoroval ani, že čára, kterou probíhal a kterou pokládal za nejpochybnější přímku na světě — jest obvodem kruhu o impozantně velikém poloměru, a že se vrací pak

---

<sup>170</sup> Totiž Taine.

<sup>171</sup> Na tento bod upozornil již Lemaître ve 4. svazku „Contemporains“ ve studii o Bourgetovl.

po jeho obvodu zpět do bodu, odkud vyšel a jemuž chtěl uniknout. Ty rubriky, které měly podle něho samého mít jen cenu čisté demonstrační a účelovou, proměňoval čím dále tím určitěji v kritéria absolutní a abstraktní. To co mělo být pouhou měnnou, závislou sítí, pohodlným pomocným aparátem, demarkačním praporkem, tuhne nakonec v železné a kamenné ploty, v meze a nepřekročitelné hranice. Taine ze svojí metody sociologické učinil nakonec doktrínu — ne sociologickou, ale kritickou, estetickou. Taine nepřestal sice nikdy vykládat, ale začal současně třídit, rovnat, odhadovat, cenit — soudit. Je to zajímavý článek „Ideál v umění“, v jeho „Filozofii umění“, kde tak trochu zradil úvod k „Dějinám anglické literatury“. Taine si tu přiznává sám, že ve svých výkladech o plastice a malířství různých národů a věků měl v ruce zákoník, z něhož vynášel rozsudky. A jeho zásady? Jeho paragrafy? Tytéž, stejné jako paragrafy všeho práva a všeho soudu. Účelnost, prospěšnost, zdraví celku. Tak zní vyslovená do posledních důsledků Tainova myšlenka. Nelze se s tím tajit a nelze se klamat přírodovědeckým aparátem a slovníkem, kterým tu Taine zakrývá vlastní jádro celé otázky. Umění nejdokonalejší je to, které vyjádří nejúplněji, tj. nejorganičtěji samý základ společnosti. Nelze si zapírat, že ideál ten je extenzivní a ne intenzivní. Intenzivnost je konec konců Tainovi jen prostředkem k extenzivnosti. Cestou směny. Taine předpokládá mezi nimi jednotnost, totožnost záměny a jevu.

Zdraví. Toto slovo, které ideově, logicky je metafora a zápor, jak již vyložil Spinoza, zůstává přece reálné, živé, citově bezpečné. Smutná jistota. Jistota, která uteče z dialektického řetězu, ale která přece je poznávána individuálně, konkrétně ústrojím, bytím každého jedince.

A srovnale s tímto kritériem staví Taine žebřík, škálu, stupnici umělecké dokonalosti. Je pro něho charakteristická. Nejvýše klade zbytky řecké plastiky. Proč? Poněvadž, jak již pověděno a často opakováno, „sochaři byli Řekům dogmatiky“ — sociální cíle projevují se v náboženském určení nejpronikavěji — neboť Tainovi stejně jako dnes Guyauovi náboženství jest jen útvar sociologie. Umění harmonické a organické, zachycené kořeny přímo ve statickém dně

společnosti. Umění rovnováhy. Umění zdravé. Stejně jako renesance, vítězství smyslů, práva potlačované hmoty, dušené tak dlouho pod olověnou abstraktní kápí dialektického, středověkého spiritualismu. A ocení také plně, není pochyby, malířství nizozemské, jeho příbuznost a smíšenost s lidovým bytem, úzkost a opakovanou blízkost inspirace čerpané a přeléváné z toku všedního, malého, buržoazního života. A odhadne zcela důsledně zase nízko gotiku, umění „nepřirozené nerovnováhy“, jak řekl již Hegel, rozlomené mezi ideu a formu, zvrácené k první, odtržené od druhé. Anglické prerafaelisty celkem špatně ocení a slabě chutná. Mnohým neporozumí. Bude vidět v nich „úpadek“, „výstřednost“, „chorobu“, — v jejich snaze rozšířit sugesci, citovost, ideovost, symboličnost ze sféry zvuku a slova i do sféry barvy. Malířství má podle něho svoji nepřekročitelnou mez v reprodukci názoru, a chtí podrobovat sugesci a citu tento názor, realizovat je vedle něho nebo přes něj — zdá se mu neorganické, nepřirozené, hřích formovosti a typičnosti. Přes všechn obdiv, který skládá symbolické poezii P. B. Shelleyho, cítíte těžce překonávanou zdráhavost nejistoty a pochyby, je-li abstraktnost metafyziky a ideovost symbolizace pravým polem básnického tvoření, zpola tajenou a zpola vyslovenou bázeň, aby poezie v této obrovské a titánské snaze se nerozšířila jako vůz rozehnany k nějaké nedosažitelné, šíleně daleko a obtížně položené metě.

Strach, nejistota, kolísavost a restrikce Tainova je ve všech těchto případech, myslím, jednotného rázu a stejného původu: v podstatě nechut' přírodopisce k neúplným, necelým, porušeným útvarům a ústrojím — k polotvarům nevyvinutým nebo odkloněným, k mrzákům v anatomickém smyslu. Nikdo také necítí prudčeji a nechutná labužničtěji než Taine tvary a exempláře vyvinuté, typy slovem. Žene jej k tomu přímo již jeho snaha po podstatném, všeobecném a jednotném, snaha vlastní jeho metodě i jeho duchu. Jeho radost, spatří-li takový vyvinutý, dokonalý, nádherný exemplár v přírodopise ducha — v kritice — je hlučná, kypící, veselá, a přirovnání se šťastným lovem přírodopisného sběratele vtírá se každému samo sebou. Lyrismus její neliší se ničím od ryze odborného nadšení La-

marckova nebo Darwinova, které spontánně se v nich zvedá při pozorování a popisu nekonečného počtu živočišných rodů. Než začne mluvit a vykládat např. o Tomáši Carlylovi, ulehčí si radostným lusknutím prstů, rozechvěným gestem šťastně vyneseného předhistorického nálezu. „Divný člověk, divné zvíře, ten Carlyle, předhistorický netvor, ale krásný, silný, vyvinutý exemplář“ — tak se dají parafrázovat jeho city před rozevřením anatomického nože. A cítíte pak tuto radostnou zálibu, podařeného experimentu, dokonalé a úplné demonstrace v každém jeho řezu, v každém ocelovém určitém a cílovém rozkrojení svalů, rozpoltění kostry.

Jsme tu, jak patrně, velmi daleko od předstírané lhostejnosti, necitelnosti k materiálu. Naopak. Taine vybírá materiál, vybírá tak pečlivě jako snad nikdo druhý z velikých kritiků a literárních historiků. Odhaduje, soudí, zavrhuje jedny, přijímá druhé. A ani tu není bez poznámek spokojenosti nebo nelibosti. Projevuje svoje přání a stesky. „Ten úd je křivě rostlý, páteř nepravidelná, to a to slabě vyvinuto“, slyšíte v jeho kritice neustále. Dokonalost materiálu slovem jest jeho kritériem. Nej-dokonalejší exemplář podle Taina, nejdokonalejší dílo, báseň, socha, obraz, člověk je ten, který ověřuje, dokazuje, podepírá nejúplněji, nejjasněji, nej přesněji jeho sociologickou metodu. Čím vhodnější, způsobilejší, pohodlnější materiál k demonstraci, tím dokonalejší, vyšší, čistší, typičtější. Jak vidět, metodismus Tainův zvrhuje se tu v dogmatismus. On měří a cení pole dle toho, jak snadno či nesnadno dá se zorati jeho pluhem, pluhem jeho systému, jeho metodou. Měl tedy naprosto pravdu Brunetière, když obrátil vlastní zbraň proti Tainovi a tvrdil, že žádný kritik za posledních dvacet let nesoudil více než Taine — týž Taine, který odhad v kritice naprosto zavrhoval a chtěl na jeho místo položit výklad. Ano, nikdo nesoudil více, podepisují po Brunetièrovi — ale dodávám: nikdo nesoudil také výrazněji, stejněji, srovnaleji. Pod touto metodou zdánlivě objektivní, vnější, lhostejnou, studenou — pod jejím korektním a bíle neživým povrchem rozvětvují se cévy a žíly, třesou se nervy, stříká krev, trhají se svaly, napíná se kostra. Celá živá bytost. Individualita. Personalita. A všechno, co jeví se jako vnější, odvoze-

né, nabyté, získané, jako kostým, maska nebo zbroj je v pravdě živá kůže, mléčná a citlivá část živého, krásného, dýchajícího, vyrostlého ústrojí, těla. Jeho metoda, tak sevřená, hrubá, pevná a typická, byla jen strukturou jeho duše, jeho bytosti, promítnutým jeho nitrem, vyluštěným jádrem. A tak ve všech jeho portrétech, poznámkách, kritikách, soudech jako historických obrazech a širokých, silně rozvinutých freskách — je to jeho osoba, Tainovo já, jeho zorný úhel, jeho optické podmínky, jeho perspektiva, jeho zkušenost a cit, jeho názor a jeho ideje, které hledáme, odkrýváme, vycítujeme, ustrojujeme — a o něž se zajímáme — zcela důslední v tom a věrní principu determinismu, podmíněné znakovosti a relativní sepnatosti — nedobytnému vědeckému základu — který on první s takovým rekovným a vítězným klidem, útočnou a jistou silou zarazil jako zděný a neohlodatelný základ do rozteklého, rozlitého, měkkého a houpavě kolísavého močálu literární kritiky, literární psychologie.

Literární psychologie. Ano. Od něho tento druhý termín, termín psychologie vytlačuje první termín kritiky, posudku. Ne, že by odpadla kritéria, ne že by se dala odstranit — naopak, právě proto, že přivedena k plnému a všeobecnému vědomí. I kritiků i autorů i čtenářů. Kritika, díky Tainovi a po něm více než za Villemaina a Sainte-Beuva stává se delikátním a rozkošnickým uměním bohatého, podrobného, všestranného, pronikavého vkusu, nepoutaného a neomezovaného, ale volně rozlíváného a projevovaného s vášnivou touhou labužnického vědomí relativity a podmíněnosti, individuální subjektivity a prchavě kolísavé příznačnosti. Taine jest otcem této umělecké, diletantní kritiky, která má v dnešní prostřední spisovatelské generaci francouzské typické představitele v Bourgetovi, Le-maitrovi, Desjardinovi, Anatolu Francovi, stejně jako Renan, jehož výhradnímu patronátu se obvykle připsuje. Vliv Tainův je sice jen principiální, ale proto nepopíratelný. Velmi brzy prohlédla se i subjektivita jeho masivního a jen zdánlivě objektivního, necitelného díla. A našel se snadno most, přechod, brod a spojení mezi meto-

dikem a evolucionistou Tainem a skeptikem a umělecky pružným, poeticky parnatým, metafyzickým dialektikem Renanem.

A Tainův duch, Tainova osobnost, personalita byla to také, která sblížila, přimkla tuto sociologickou a reálnou kritiku tak blízko, někde až nerozeznatelně blízko k metafyzické a dialektické teorii Hegelově nebo Carlylově. Tam, kde projeví se plně a do posledních důsledků Tainova snaha typického a základně konstitutivního, dojde se k stejně grandiózní a průhledné alegorizaci, k obrovským a imperativním konstrukcím hrubých útočných věží, masivních válečných strojů, které svojí stavbou vyhovují až úžasně té rozvinované řadě dialektického diskurzu, jež lidstvo sobě samu přednáší — jak vypukle byl vystižen ráz dějinné filozofie Hegelovy. Taine, který shrnuje a odvozuje z hlavních a stabilních linií vedlejší, který tyto vedlejší syntetizuje v obsažné a hrubé, ústřední a splývavě prolínavé uzly, — blíží se Hegelovi právě touto ústředností, nehybnou statikou, těžkou a průhledně sváženou a změřenou tíhou. Toto stupňování, toto jasné preparační vypracování, toto zapjetí a zařetězení, nehybná jeho vkloubenost, zalehlá tvrdost upjatosti a demonstrační účelnosti neprospívá zrovna vystižení reálné hybnosti a měnivého toku, přelévaneého a roztěkaného, jiskřivě rozstříkaného a v nuancích splývavého vlnění skutečného a citově neklidného života. Taine mnoho preparuje, odřezává, co zdá se mu vedlejší zjednodušuje, typosuje.

Je zcela pochopitelné, že u ducha takového rázu a takové konstituce kritérium muselo spadnouti v pravidelnost, rovnováhu, sociální stabilitu, organickou typičnost, sílu a krásu – ve zdraví slovem. Zdraví není nic než samo kritérium sociální, podstatně sociologické — jako zjištění a vyšetření vaziva mezi skladnými prvky, součástkami, údy. Ten rovnající princip, který svazuje relativnost dvou pojmů: individuum v kolektivnost a naopak. Který realizuje a harmonizuje tento přechod. Zceluje jej. Není pochyby, že idea zdraví, tato idea sociologického odhadu Tainova, nemá hodnoty objektivní a spekulativní. Taine jí ji také nevdechnul. I u něho zůstává ideou „neadekvátní“, abych užil výrazného názvosloví Spinozo-



va. I u něho je to spekulativní mrzák. Či jen mravní desideratum, praktický a účelový postulát. Jí vychází Taine z šedi všeobecně a střízlivě spekulativního. Jeho zmíněný již esej „Ideál v umění“ je branou k nové ploše, k nové krajině Tainova ducha: k Tainovi — ne již pozitivistovi, metodikovi, evolucionistovi, deterministovi — ba ani ne již psychologovi, sociologu, kritikovi ale k Tainovi moralistovi. Šedivá ocel jeho zbroje se tu láme, odpadá, pění a třepí, a pod ní svítí v určitějších a teplejších barvách, v osobnějších tónech a základnějších, personálních plamenech — v mravním názoru konec konců je člověk nejvíce a nejurčitěji, nejvyhraněněji svůj — jeho čistší, lidštější, obecnější a právě proto také sevřenější a konkrétnější charakter. A tomuto charakteru Tainovu buď věnován následující a konečný odstavec této studie.

Jako moralista překvapuje Taine svým krutým, pelyňkovým cynickým pesimismem, lépe misantropií. Jeho pesimismus není transcendentní, nemá plnokrevnou invektivu ani šířavou a zahořklou přesycenost rafinované duševní delikátnosti. Vystupuje bez každého složitého a divadelního a proto průhledně nepříjemného a lehce znechucujícího aparátu německých pesimistů, stejně jako je prost každé hypersenzitivnosti na realitě mučené a trápené platonické duše Leopardiho. Není ani řezavý v ironii, bodavý ve skepsi a znechucený v citu. Je hrubý, empirický, cynický. Je to spíše plivnutí než křečové trhnutí rtů, spíše odpor a hnus než pohrdání a nesmíšenost zdrženlivosti. Jeho pesimismus je snad nejméně aristokratický ze všech, které se posud projevíly. Zdálo se mi vždy, že by se dal nejlépe vystihnouti nečistým a zdráhavým hnusem, jaký budil by asi v delikátním člověku a umělci pohled na biblické bláto, z něhož podle legendy zformoval židovský bůh prvního člověka. Toto bláto, toto špinavé a líné těsto viděl Taine v člověku jako živočišném rodu. Toto bláto, neustále uvědomované, v přerodu tvarů a rozvoji dějin jinak a jinak hnětené, ale proto stále stejně lepké, povolné a hnusné bláto bylo to, které mu čpělo příliš silně a odporně, než aby občas nevyplivnul. A tato vynucená slina hnusu, tento odpor k nečisté naší podstatě vystříkne často spontánně, procedí se Tainovými zuby v četných stranách jeho díla silou a prudkou pravdivostí bezprostředního, vášnivého a základního — přes všechnu zadržanou a odměřenou korektnost, bezvadnou a cudnou formálnost rezervy a taktu, vnější zdvořilosti a dobře vypočtené rovnováhy široké a klidné, objímavé a povýšené duše. Prorazí někde v krátkém a úsečném stříku, výbojně vervě a roztrženém gestu klidnou a světle pravidelnou, přísně odměřenou uniformovanost, jakou traduje pravidelně každou svoji filozofickou při a každý rozpor a problém. V posledních velikých jeho pracích dějepisných v *Origines de la France contemporaine*, v hlodavě leptaných freskách

Revoluce, v portrétech ostrých, jednostranných a vypjatých skoro ke karikatuře, ve výlučných a plánovitě rozkládaných charakterových konstrukcích, např. Napoleona I., rozlívá se tento misantropický tón stále určitěji, hojněji, prolínavěji, zabarvuje a spíše zakaluje dílo jeho zvláštní provokační skoro vervou. To, co bylo původně psychicky znakové, stává se tu někde moralistní teorií, jistým zorným a pevným úhlem, utajeným a vypracovaným systémem. Taine, který jako nikdo druhý postavil se hned na samém počátku svojí spekulativní dráhy v paradoxně výbojnou a obrněnou pozici krajního deterministy známým axiómem: ctnost a neřest jsou stejně produkt jako cukr a vitriol — Taine, který vycházel od základné totožnosti síly a dobra — Taine, který chutnal s uměleckou a necitelnou rozkoší každý projev síly bez odhadu hypoteticky a imaginárně účelového nebo sociálně užitečného jemuž všecko tzv. zlo, tzv. nemravnost, tzv. nemoc nebyla původně ničím než bodcem, vzpružinou a ostruhou života, pohybu, toku, síly a reakce, koeficientem sociální hybnosti — který dovedl jako nikdo druhý milovat pohyb pro pohyb a život pro život — došel v posledních pracích dějepisných k některým ať vysloveným, ať utajeným a jen nařeknutým závěrům, které nemají zrovna daleko k chudokrevné morálce konvenčně křesťanské a vulgárně rozlité ideologie. Hlavně kniha o Napoleonovi je tu určitým a nevývratným dokladem. Každý čekal, že Taine se pokloní této přírodní síle vypracované a zhuštěné v celých generacích, přelité z nezkrocené renesance, vystříklé z ní na mez devatenáctého věku — že s úctou bude pitvat Napoleona génia, samu sílu a vědomí síly — život, který se rozlil v celé závratí napětí a výbuchu v největší možný a dosažitelný objem — že s labužnickou zálibou přírodopisce vyzpívá v analytické hymně iliadu tohoto nádherného tropického tygra s vřelou krví a velikolepě studeným mozkem — že najde čistě estetický, absolutní a interesovaně nezmrzačený cit obdivujícího diváka před nesmírným tímto sopečným jevem — před rozpjatým tancem rozžhavených oblak a hřmící bouří vražedných výbuchů této titánské sopky. A zklamání po vydání knihy Tainovy bylo všeobecné. Tento determinista, který viděl často dříve v lidstvu jen faunu, již

cenil jediné podle síly kostry, pružnosti svalů a jiskřivé hry nádher-  
né a plavé srsti, byl najednou vážně a hluboce znepokojen před tím-  
to projevem živelní síly. Taine, který neměl původně daleko  
k ironickému názoru Nietzscheho, jak jej v nevyrovnatelně lesklé  
oceli přeastřeného útoku vykrojil tuším ve své polemické „Genealo-  
gii mravouky“, že mravnost není nic než popírání horkého pásma  
ve prospěch mírného a středního — tento Taine stará se s popla-  
šeným soucitěm ve svém Napoleonu o následky této živelné bouře.  
Krásná, hrůzokrásná bouře, ale poškodila sedlákům brambory, po-  
tloukla žito a odplavila ječmen — takové jest jeho tónové resumé.  
A estetická, labužnická samoúčelnost, radostný hod uměleckého  
pozorovatele je tím naprosto pokažen. Taine se ptá po odhadujícím  
„proč“, po sociální a citové užitečnosti a účelnosti. Konec konců co  
zbývá po Napoleonovi? Zmrzačená Francie, mravně i fyzicky vysátá  
a zvrhlá, decimovaná ve zkrvácených loužích evropského bojiště.

Byl to Lemaître, který vystihnul dobře veřejný zmatek po děje-  
pisných pracích Tainových. „A tak se dívá ten ‚materialista‘ (!) na  
nejvelikolepější naši epopeji, na ideální pole naší slávy, na Revoluci  
a Napoleona?“ volali všichni idealisté a liberálové. Snad necení ně-  
jakého pořádného a prostředního, poslušného generála republiky  
nad heroa a kolosa? Ale bylo tomu již tak. Taine byl dojat a pod-  
maněn soucitěm tam, kde ideologové a moralisté zůstávali tvrdí  
a zaslepení v mlhách „národní cti“ a „pýchy génia“. Proč ne? Co  
z toho, že jsme pomalovali divadelní dekorace vlastní krví? — jen  
když dobře se vyjímaly při velikém představení a slavnostním  
osvětlení. A tolik vítězství, tolik dat a jmen, tolik červených svátků  
máme teď ve svém národním kalendáři! A tolik heroismem nakypě-  
lých článků naše děti v čítankách! A tolik dlouhých a krásných, po-  
divných cizích jmen — od Egypta až do Ruska — musí teď umět naši  
zkušenci. To přece stálo za těch několik milionů mrtvol! A pro to  
pro všechno, pro tyto národní ideály nemá ten „materialista“ smyslu!  
Je však pravda, že v té chvíli, jak podotýká Lemaître, byl Taine de-  
terminista liberálnější a ideálnější než všichni zástupci „národního  
idealismu“ dohromady.

Taine vidí v člověku zvíře, zvíře špatně skryté pod kulturou, ochočené železným bičem rozvoje společnosti řadou věků. Gorilu, divokou a vilnou. A myslí, že nikdy nelze úplně potlačit tento zvířecí základ lidské bytosti. Lze jej jen zkrotit železnou pěstí, násilnou a těžkou drezurou. Kdy nejméně se nadějete, vzepře se dravec, vyvrve se z pout a zařve. Z francouzských moralistů a sociologů snad jediný Joseph de Maistre vycítil tak pronikavě a vystavil s takovým ironickým dostiučiněním zvířecí dno lidské bytosti. Nikdo také, jako týž de Maistre a Taine, nestigmatizoval mravní nebezpečí nečinného a zbujnělého snu, snadné a vzkyplé idealizace, pohodlné a otravné fabulace. Tu všude je nebezpečí, ukázali, pro individuum jako pro společnost. Předpokládají tyto stavy právě nahromadění živočišných šťáv, vzepnutá pěna jejich přelívá se snadno přes kraj nádoby, zvíře vyvrve se lehce z provazů a pout. Toto lidské zvíře je třeba držet neustále přikované v řetězech: mnoho práce, mnoho pozorování a mnoho vědy, málo klidu a kontemplace. Žádné sny — taková byla Tainova duševní dieta, kterou ukládal a doporučoval lidstvu. Nebezpečí idealizace a mělkého snění, jeho zhoubnou a zvrhlou podstatu demonstroval Taine na cele hromadné a dějinné mase, na francouzské revoluci. Jak známo, byl Taine první, který sejmul aureolu z její hlavy, zhasil nimbus mytologie a září apoteózy, do jaké ji zahallala nesoudnost národního mysticismu. Ukázal, že pod velikými slovy a ideologickou dialektikou, pod verbálními koncepty a filozoficko-politickými turnaji jejích herců kypěly špinavé pudby potřebných a zvrhlých mozků, rostla rozpoutaná zvířeckost, prorazila konečně v celé nahotě zločinů a zuřivého šílenství, aby odplavila celou tu pochybenou, nešťastnou, bezplánovitou a roztráštěnou stavbu. Vidíte, to je sen, to jest apriorismus verbálních hraček, těkavý, prázdný, zvrhlý ideologismus revoluce. Tyto barevné bubliny plovou jen nad močály a bahny. A pod jejich blánovitým obalem jsou stísněny vždycky jedovaté plyny. Protrhnou dříve nebo později napjatou vrstvu a nakazí vzduch. To je Tainova demonstrace. Zastaví se často uprostřed svých anatomických řezů, aby s radostným dostiučiněním konstatoval: — je to tak, jak jsem řekl; zvíře a jaké

špinavé zvíře! Vidíte přece dobře? Tito snivci a utopisté jsou vlastně lenoši, zloději, vrazi a lupiči. Tito idealisté a reformátoři utekli z vězení. A celá revoluce nesloužila k ničemu, než aby ukázala a obnažila, rozvázala lidskou opici, která tu tančila svůj nejbizarnější kankán.

Tato Tainova misantropie je stupňována a prolnuta v pracích historických a politických ještě jinou dispozicí duševní: aristokratismem. Taine byl v politice aristokrat stejně jako jeho učitel v sociologii Herbert Spencer. Aristokratismus Tainův je stejně a současně dispozicí psychickou jako důsledkem jeho vědeckého názoru a přesvědčení. Doplňují se oba tyto prameny v jeho aristokratismu. Spencer jak známo není jen konzervativec, je skoro imobilista. Stejně Taine. Společnost pokládá s Darwinem, Spencerem, Schöfflem za organismus. Celý rozvoj organismu jest v jeho odlišné zjemnělosti, diferencované delikátnosti a bohaté členitosti. Z této rozptýlené odlišnosti plyne důsledně rozdělenost funkcí. Čím vyvinutější společnost, tím větší složitost její, omezenost a vymezenost ústrojí, tj. činnosti, kompetentnosti sociální. S rozděleností, s rozčleněností nerozlučně je spjat požadavek zapjatosti, závislosti, podřazenosti. V hrubých a primitivních společnostech stejně jako u nejnižších živoků jediný orgán vykonává všechny funkce. A právě tento požadavek, aby všichni členové společnosti byli způsobilí ke všem funkcím, je jak známo, v posledním důsledku ideál demokracie. A jemu protivil se Taine celou útočnou silou svojí přísné logiky. Jemu pokrok společnosti byl totožný s nejvyšším vymezením, nejurčitější neměnností a výlučností funkcí. Chtít pohltit jednotlivce a uniformovat jej pro celek, bylo mu úpadkem a zvratem sociální politiky. Celý cyklus Počátků současné Francie je tu, aby dokázal tento ilogismus sociální. Pesimismus Tainův, napsal jsem na počátku tohoto paragrafu, překvapuje každého, kdo zná Taina jako pozitiva a evolucionistu, jako žáka Hegelova, Darwinova a Spencerova. Evolucionismus jest, jak známo, podstatně racionalistický a optimistický. Známa věta Hegelova o nutnosti a tedy oprávněnosti všeho jsoucího — povýšenost rozumu, jenž odráží a zrcadlí celý měnný tok všeho živého — do-

cházejí tu nové opory a nového zdůvodnění. Pesimismus Tainův nelze tedy naprosto vykládati jako dogmatický a programový důsledek jeho nauky. Otázka ta přešla se posud všeobecně dosti pohodlně obyčejně tak, že se odkazuje do pole pozitivních a osobních zkušeností a pozorování. Přiznávám se, že mne výklad takový zrovna neuspokojuje. Zdá se mi spíše odstraněním a obejitím otázky než její formulací a jejím výkladem.

Chci zde alespoň naznačiti dvě možné a pravděpodobné hypotézy, které i bez tohoto útočiště z nouze — dovedly by vyložit pesimismus Tainův — ten fakt odklonu tohoto rozumového a pasivně zobrazujícího ducha — postup, jakým došel v některých případech k subjektivnímu výkladu, citovějšímu a mystičtějšímu, jisté jevové hry. První možnost vidím v umělecké dispozici Tainově. Taine nebyl duch čisté abstrakce, mohutný proud bezprostředně dojemového a vznětového, kvasil a hustil se v něm bez ustání a přivodil tak rozpor a jisté rozdvojení v jeho vnitřní duševní konstituci. Každý, kdo zná vysoce uměleckou a individuálně vybranou, vnitřně znakovou formu, — formu, která v plamenech a plastice, jasně průsvitných záhybech skládala a chytala živou vznícenost bezprostředně citového a nazíraného — formu básníka a tvůrce v jejím pohyblivém a senzitivním tepu — stylistické a účelně jednotné snaze — pochopí, jak těžko muselo se tomuto tvůrčímu a plastickému, formově útočnému duchu psát o tématech abstraktních a dialektických. Cítíme v jeho próze všude zadržený let poety, podtrženou obraznost tvůrce, zlámanou ztlumenost barev pod šedivým přílivem střízlivého a mléčného světla. Uvažte z druhé strany, že autory, jež Taine nejsilněji vnímal, kterými se opíjel a jež vystihoval v celém objemu jejich hybné útočnosti a bojovné přímosti, v nárazu a živé ráně, byli — jak již dobře poznamenal Tissot stylisté plavých a předrážděných barev, rozteklých a bodavých přízvuků ryze osobního a citového, mistři stylu složitého a intenzivně živého, s rozbouřeným rytmem silné a černé, zpívající a opíjející se krve: Shakespeare, Michelet, Balzac, Flaubert — všichni barbarští stylisté vlastních rozehnaných šťáv a pudů. Tato chuť předpokládá příbuznost duševní, blízkou a zá-

jmovou, a doplňuje první fakt formové virtuozity Tainovy. Ale všechno, co víme dnes o duševní dispozici takovýchto bezprostředně vnímajících, k nekonečnému životu, tvrdému a nenasytnému jeho masu přísátých umělců — umělců popisných a reprodukčních — psychofyzických — nasvědčuje nervové únavě a vyčerpané mdlobě z nemožnosti zasáhnouti bezvadně a úplně věčně unikající terč jejich snahy. Všichni básníci popisu a reprodukce fyzické padli za oběť jisté nervové mdlobě pesimismu z předrážděnosti silných, vněmů.<sup>172</sup> U Taina přistupuje k tomu rozpor formy a látky, kterým trpěl jeho plastický a reprodukčně stylový smysl, jemuž nebylo dopřáno půdy srovnale pohodlné k zachycení a produkci, a který musil klouzat a utloukat se na ledových hlatích abstraktních témat.

Jiný fakt dovede ještě plněji podati klíč k tomuto pesimistickému a útočně misantropickému pojetí člověka, jaké chvílemi rozvrací jeho racionalismus v impulzivnost mysticismu. Myslím tím roztržku mezi individualistou a socialistou, která je zařata a rozsednuta tak rozedřené a násilně klínovitě v moderní duši po výtce, v člověku devatenáctého věku. Není se dobře klamat a zastírat si, že v tomto bodu je zachycena hnisající naše rána. Harmonizovat jednotku v mezích stáda, pojetí absolutní a abstraktní s daným a vývojovým je problém, o který se rozbíjíme všichni, jehož zmrzačeným pokusem a roztrženě jednostranným srůstem trpí moderní člověk. Psycholog narazil často v Tainovi na sociologa, filozof na právníka a lékaře. Taine visel často mezi oběma zrcadly skalními, padal z jedné zdi ke druhé. Od Darwinových vývodů v knize *Descent of Man* nedá se, tuším, pochybovat, že mravnost jest pojem čistě sociologický — smysl stádní. To, co psycholog zanedbá a přejde, musí reálně a jevově uznávat sociolog. Celá řada spekulativních a filozofických mrzáků oživuje nutně v nazírání sociologickém. Tak většina pojmů, jimž by Spinoza řekl neadekvátní. Např. pojem nemoci. Není pochyby, že Taine, který chodil jeden čas do školy k tak čistému a ústřednímu spekulativu jako byl Hegel, cítil bolestně všechny

---

<sup>172</sup> Viz Hennequin, *Ecrivains français, conclusions*.



hrany antinomie, když se s takovými pojmy konec konců musil dohodnout. Ta věčná „ale“ a „avšak“, přes která skáče moderní člověk méně pružně než historický, poněvadž je vcelku unavenější, mrzutější a prohlédavější, zemdlela i Tainovu vytrvalou trpělivost a svěží novost svalů, napjala a zvrátila i jeho duševní pravidelnost, stejnoměrnou stabilitu duševního naladění. Připojte k tomu dobrovolně sice uloženou, ale proto neméně tísnící záповěd každé metafyzické spekulace a máte nový psychologický důvod pro nepravidelnou skrojenost nebo roztrženou a skloněnou vypjatost jeho díla v některých stranách. Ať se mluví cokoli, cítil Taine bolestně zavřenou bránu metafyziky, o jejíž veřejně ulámalo si zaťaté pěstě tolik krásných inteligencí. „Spokojme se svojí nevědomostí“ nedá se (myslím) nikdy vyslovit radostně plným a harmonicky celým dechem. Pocit odkrojení a zmrzačené necelosti musí tu cítit každý. Dá se nejvýše pronést s rezignací. A stupňuje i v nejlepších tu nepravidelnost a roztrženou necelost, která se běžně a nepřesně zahrnuje dispozicí pesimistní.

Jaký byl vliv Tainův na jeho dobu a jeho společnost? Předně objemem velice omezený. Taine byl snad nejnepopulárnější autor svojí země. Jeho aréna byla povýšena a omezená na duševní elitu, na vybrané posluchače a diváky. Ale v těchto užších mezích byl za to mohutný a hluboký. Celá dnešní střední generace francouzská podlehla tomuto vlivu skoro bezvýminečně s úplným a tyranským tlakem. Díky Tainovi je generace ta dnes ve svojí většině pozitivní. Taine napojil a zpracoval ji pro ideje filozofie evolutivní, pro Darwina a Spencera, jichž vpád do Francie přišel po Tainovi a po pěšinách a průsekách, jež on vymýtil na žárlivých hranicích, které zná stejně duševní svět jako politický a národní.

Mladší generace francouzská, lidé pod třicet let, vymaňuje se však z tohoto vlivu, nutno přiznati, snad s větším menším zdarem nebo nezdarem, ale stejně houževnatou a chtivou touhou. Snahy více méně metafyzické a symbolické projevují se a rovnají se v poslední době s velikou a lačnou výbojností. Znova zvedají se houfy duší k dalekým letům přes mlhavá moře k vonným a zralým Indiím absolutního. Ve filozofii stejně jako v literatuře hlásí se tato reakce s vědomým a účelným důrazem. Celá řada přechodů a odstínů — za něž se dají předem pokládati plnorodí i polorodí a zkřížení descendentů Tainovi: Hennequin, Bourget, Melchior de Vogüé, Rod, Barrès — usnadňuje a zprostředkuje tento rozehnaný přelet na duševním klavíru doby z basového a měděného pólu v stříbrný a sopránový. Taine sám nestavěl se nijak proti těmto novým touhám. Nepotíral jich, neodpíral jim, nezrazoval ani z nich. Pochyboval jen, že tyto veliké a daleké výpady se zdaří. Ale nezrazoval z nich, opakuje k jeho veliké cti ještě jednou. Naopak. Spíše povzbuzoval, Neboť patřil k těm vzácným a vysokým duchům, kteří milují především velikost aspirací, snahu nového a odvážného — i když se obrací proti jich vlastní práci, dílu celého života, jednotného a přímého v ostře švihnuté a pyšně nezkřivené linii. Miloval mladou generaci,

a mladá generace jeho. Obdivem a úctou platila mu i tam, kde nemohla nebo nedovedla souhlasem.

„Neživější kritiky, nejvášnivější útoky nechaly jej bez hořkosti. Nikdy žádný člověk nepřiznával více než on protivníkům svým právo rozebírat jeho ideje, nikdy nebylo člověka prolnutého více touhou po spravedlnosti, nikdy nestaral se nikdo více, aby pochopil a postihнул. Ode všech, zdálo se, měl se něčemu učit, a tento neúporný badatel pravdy nebyl nikdy v neměnné shovívavosti unaven kladením otázek, trpělivým posloucháním, povzbuzováním bázlivých, mírněním prudkých. Miloval mládež, a mládež mu vrátila lásku. S kouzelnou prostotou povýšeného ducha vzdal se jí celý — účastný jejích nadějí a jejích snah — povzbuzuje ji v jejích úkolech, podporuje ji v jejích utrpeních. S jakou sympatií přijal rodící se talent neznalý ještě sama sebe! S jakou jímavou delikátností označoval úskalí, jimž se je nutno vyhnout, nebezpečí snadných úspěchů!“<sup>173</sup> Překládám tento nahodilý hlas o Tainovi jako člověku. Ale četl a srovnal jsem jich slušný počet a z nejrůznějších stran a z nejrůznějších táborů: — všechny mluví stejně vřelý a uznale vděčný tón. Nám mladým v Čechách, kteří hledáme si sami cestu z přinucení, bez pomocné ruky, čtou se taková svědectví se skeptickou nedůvěrou. Jiná země, jiná společnost — ale i jiní lidé. Jiné mozky, jiné duše.

A vliv Tainův na živé produktivní umění jeho vlasti? Je známo, že Taine pokládá se obyčejně ne-li za filozofického otce, alespoň za patrona poslední fáze francouzského naturalismu, jež charakterizuje kampaň Zolova. Podnět a vliv Tainův na rozvoj naturalismu byl několikery. Předně byly to jeho filozofické ideje, předem teorie dědičnosti a prostředí, které daly naturalismu francouzskému podklad témat. Zola, přiznává se, poznal je teprve od Taina. Po druhé jeho metoda „malých faktů“, práce pozorovací, neúčastné, sběratelské, analytické, detailové. Po třetí Tainův misantropický pesimismus prolnul naturalistický román francouzský úplně, povrchem i základy. (Nedá se ovšem mluvit o nějaké přímé mravní sugesci. Pod-

---

<sup>173</sup> de Varigny

mínky k dispozici této ležely v mozcích samých a ve společenském vzduchu, atmosféře doby. Ale příklad Tainův, který dlouho mladým francouzským literátům ztělesňoval v sobě samu vědu — nejasný názor, který se zachytil a s nákazou vlastní špatným porozuměním šířil, že „moderní věda je pesimistická“ — nebyl jistě docela sterilní.) Po čtvrté Taine sám jako kritik skoro objevil a s největším nadšením vykládal a v plné hodnotě ocenil oba veliké předky současného naturalismu francouzského: Balzaca a Stendhala. On to byl, který skoro historicky legitimoval nejasné a instinktivní pokusy mladých a ve tmě tápajících mozků. Tam, kde Sainte-Beuve ještě kritizoval a se přel — v pohrobním portrétu Balzaca — obdivoval Taine bez mezí. V druhé otázce, v otázce Stendhala, v jeho jediném a podivném justifikačním pohrobním procesu, v celé té zvláštní burzovní hře s hrobovou slávou a notorií tohoto velikého analytika, která má dnes již asi trojí hausse a baisse (zvýšení a pokles. *Pozn. red.*), nečítaje klikatiny menších vln, — znamená studie Tainova kulminační bod naprostého a uctivého zbožnění. Není divu, že Zola viděl jeden čas v Tainovi programového kritika nového hnutí, že mu chtěl svěřit do rukou prapor regimentu, co ostatní soudruhy chtěl podělit bodáky a palaši. Má o tom zajímavý článek v Documents littéraires. Kritika pojímá tam Zola čistě subjektivně a programově užitečně. Je to člověk, který informuje obecnost, jež jinak — lhostejné a nechápavé — rádo je každé nové snaze nepřátelské, o ideách a názorech, cílech a metách jisté spisovatelské skupiny, školy. Dělá v obecnstvu cestu pro bojovný zástup. Nese prapor, co ostatní se bijí. Připravuje a usnadňuje vítězství. A ke konci — a to je důležitá jeho funkce podle Zoly — je hlava, obstarává triumfálně brány, chvoj a růže, rovná družičky, pořádá pochodňový průvod, a hlavně pečuje o kovové salvy dělových pozdravů a hlučné hudby. „Bez kritika postrádá vítězství školy všeho lesku,“ praví, nemýlím-li se, doslova s otevřenou upřímností Zola. Tedy tyto funkce chtěl svěřit jeden čas Tainovi Zola. Ale Taine byl nechápavý. Zahrabal se do archivů. „Neměl naprosto smyslu pro život“, stojí v zmíněném článku Zolově. „Myslím, že nevidí na ulici ani fiakry“, čte se někde dále, a kdo

rád domýšlí ke všem gestům lidských loutek tenké a neviditelné nitě, které jimi škubají, kdo rád vykládá divadlo z kulis, může si tu snadno povolit nad těmito průhlednými větami několik podezřele ironických trhnutí rty.

Pravda je, že Tainovi byla kritika cílem sama sobě, že v ní viděl samostatnou disciplínu a vědu, které dílo spisovatelovo není ničím než materiálem jako je mrtvola nebo nemocný materiálem lékaře a zvíře nebo rostlina materiálem přírodopisce. Nechápal kritiku pro spisovatele naprosto. Kritika měla mu užitek předem – pro kritika samého. Stál tu na tom vysokém stanovisku všech géníů, s jakou pracují a vnímají a vůbec žijí, na té samoúčelné radosti ze života a práce, na bezstarostném a bezohledném egoismu, který si nekazí zvýšenou a triumfující chutí požitku starostmi o imaginární a domyslně prázdňovou účelnost a vnější prospěšnost. On hledal pravdu beze všech ohledů na ohrady, mýta a stáje všech programů, tendencí a škol. Nedal se zavřít do úzké bariéry jednoho vyznání a jedné církve. Myslím, že v posledním důsledku mohl podepsati ten heroický grandiózní plán života, jeho velikolepé a samoúčelné hry geniální rozkoše, jak jej formoval Goethe jako podstatu svojí bytosti; „v základě studoval jsem umění a přírodu vždy způsobem svrchovaně egoistním, totiž abych nabytí vzdělání. Psal jsem o těch předmětech, abych své vlastní vzdělání ještě stupňoval. Co jiní lidé z toho udělají, je mi velice lhostejné“.<sup>174</sup>

Že výsledky jeho práce přivlastnil si právě naturalismus, stalo se jen tak, že je okrojil a uzpůsobil, že nečetl celého Taina v jeho složité šíři. Vždyť např. i ze samého Balzaca přešel mlčky celou půli, na kterou kladl Taine náležitý důraz: Balzaca vizionáře. Nehodil se dobře do programu. Tomu vyhovoval jen Balzac dokumentarista. Se Stendhalem je tomu stejně zle. Tento rafinovaný a hypoteticky pikantní psycholog přešel daleko naturalismus s jeho hmatavě bezprostředními a empirickými postuláty. Na studii Tainově a na díle Stendhala samého živila se brzy také reakce Bourgeta a „psycho-

---

<sup>174</sup> Goethe's Unterhaltungen mit dem Kanzler Fr. von Müller, 126.

logů“ proti fyziologům a sociologům, Zolovi a pravověrnému potomstvu. Ale pravda je, že ani tu Stendhal není vyčerpán. Stendhal individualista, myslím. A pokládám proto sympatie Charles Morice k němu a reklamaci Stendhala pro nové tendence, ať se křtí jakkoli, v *Littérature de tout-à-l'heure* za důvodné — ať soudí o tom, kdo jak chce, doma i v cizině. To jen jako malý doklad pravdy, již by si mohl konečně každý uvědomit: že každé veliké dílo jest jen textem, poznámky a komentáře píše k němu budoucnost. Nabývá ceny a smyslu jen tímto předstižením rozvoje budoucnosti.

Je jisto také, že Taine ke svému bezděčnému patronátu naturalismu nechtěl se znát. Nesprávné je také pojímat a vykládat tento patronát jako pojmový a exkluzivní. Ideje, které Taine podal naturalismu, mohl tento získat docela dobře i z jiných rukou a knih (nehledě ani k tomu, že je nevykládal vždycky francouzský naturalismus věrně). Vyskytovaly se vlastně a byly známy již dříve předchůdcům Zolovým: Balzacovi, Flaubertovi a Goncourtovi. Determinismus, analýza, dokumentovanost, pesimismus, smysl sociální a patologický — to všecko najde se hned v prvních pracích těchto autorů. S vtipnou ironií pověděl to Edm. Goncourt, když r. 1884 vydal poznovu první román, svůj a svého bratra, u Kistemaeckerse v předmluvě k němu: „ale kolik nových způsobů nazírání systémů a idejí, jimž je příznivá dnes veřejná pozornost, počíná mluvit, žvatlat v tomto zlém svazečku. Potkáváte tu i determinismus, i pesimismus docela žaponismus. Ne, věru nedá se upřít autorům jistý čich po budoucích chutích francouzské myšlenky a ducha, jež vrou ve vzduchu. A v podivné předtuše rekyní knihy je pruská špehýřka!“ Vliv Tainův omezoval se jen na při mé působení na Zolu, na rozvoj jeho děl a uměleckých názorů — a pak na jeho žáky.

Sláva Tainova byla evropská. Byl snad čten stejně hojně elitou ciziny jako svojí vlasti. Mohutný vliv jeho na rozkvět myšlenek a literatur nordických je známý. Brandes chodil k Tainovi do školy. Itálie, která je vůbec dnes většinou v odvislosti francouzských a anglických vlivů exaktních a evolučních, podlehla snadno. V Německu byl odpor a nevšímavost tužší. Prolamuje se teprve v poslední době.

# Národní divadlo

## 1

### F. X. Svoboda: Rozklad, hra o pěti jednáních.

Jaký má p. Svobodův „Rozklad“ děj? Jakou fabuli?

Velice prostou. Správně mluveno nedá se slova děj ani užít. Je to jistý postup, konkrétně znázorněný a vyložený zákon — zákon přírodní, zákon společenský — tak základní a důležitý, jako je Newtonův pro mechaniku.

Narýsuji příklad, který p. Svoboda zvolil. Zákon odvodí se sám sebou. Starému Doušovi vrátily se děti z města. Chce, aby vzaly po něm statek, dědictví, které zachoval po svých předcích, které množil a rozšiřoval celý život. Ale chce také záruku, že děti zachovají dědictví. Čeká a žádá, aby srostly se statkem, s půdou, se zemí a se vzduchem. Ví jen, že tak se zachovává rod, pokolení — a Doušovi právě o zachování, rozšíření rodu běží — zcela přirozeně, jako všem starým lidem, kteří hynou v jedinci a cítí, mohou cítit život jen v pokolení. A v tom právě vězí tragika kusu. Děti byly v městě, načichly, navětraly jeho vzduchem, jeho mravy, jeho názory. Vrátily se cizí, rozdvojené s otcem, s rodem, sociálním celkem, k němuž byly připoutány krví a svojí kostrou tělesnou i duševní. „Zkazily se v městě“ slovem, jak zní lidové pořekadlo. Zvrhly se, abych užil výrazu naturalistního. Rod, jeho výrazné znaky se setřely převráceným vychováním, vlivem cizího prostředí. Jedny údy zakrtněly, druhé vštípené, vočkované se zachytily, ale nesrostly s tělem, nevyvinuly se. Jsou tvorem polomením, přechodným, neúplným, neužitečným. Proto zhubí je brzy řád přírody a společnosti, její hospodárny a neúprosně spořivý smysl, který netrpí nic zbytečného, polovičatého, luxního, nedokonalého, jen pro rozmar a zábavu formy a kuriozity stavěného. Tyto poloviční a zvrhlé tvary, tyto lžitvary a polotvary zhynou v boji s celými hotovými, vyvinutými jedin-

ci — s těmi, kteří jsou zcela přizpůsobeni svému prostředí a postavení, svému sociálnímu celku, jichž schopnosti jsou ve shodě s jich úkoly, s jich potřebami, s jich nutným a daným způsobem výživy a vzrůstu.

To všecko tuší jen v mlze a zcela nejasně Douša, když vidí, jak syn a dcera žijí po městsku, jak se po městsku chtějí bavit, jak po městsku chtějí po něm vést statek. Doklady zvrhlosti obou dětí bijí do očí všem. Syn chce se oženit s prázdnou, lenivou, městskou slečnou. Dcera miluje podobného městského hochu. Celé městečko vidí a prohlíží dobře katastrofu, která se strojí ve statku Doušově. Starý to všecko jen tuší. Otevře mu oči starý výměnkář, hotový filozof, Čapek. (Připomínám již nyní, že veliká hodnota práce pana Svobody je v tom, že ukázal celou přírodní, vývojovou filozofii, celý pozitivní názor světa, živý ve venkovském lidu, podnik šťastný poněvadž výsledky této kladné, vývojové filozofie jsou jen generalizovaná, zevšeobecněná pravidla všední a pronikavé zkušenosti, závěrů a soudů živých a bystrých lidí lesů a přírody.) Ukáže jako teplým prstem do probořené rány. Demonstruje nemoc jako lékař anatomický preparát. Selské jádro se v městě otírá a vyvětrává. Děti se tak půdě odrodí a nejsou ani sedláky, ani pány, Nedostudují, poněvadž počítají na peníze a statek rodičů. Vráti se na statek, ačkoli se mu odcizily. Za jiným se začnou honit, než za pokojným životem na líše. Chtějí něco jemnějšího — a nákaza je v selskou krev nasazena. Vždycky říkám: Jen nic napolovic! Kdesi se namítalo: ale vždyť se všecky děti nezkazí ve městě. Vzdělání, učení prospívá přece i sedlákoví! Myslím, že to znamená nepochopit autora. Autor není fanatik konzervatismu. Naopak. Zná velmi dobře koloběh společenského života. Ví, že klesání a padání, postup a ústup ve věčné změně je podmínkou společenského tepla, dechu, života. Ví, že z nižších vrstev obrozují se neustále vyšší vrstvy. Že tučné mozky rostou z tučné selské krve a šťávy, jako z mastné půdy nejvzácnější květy. Že inteligence právě z těchto kruhů se rekrutuje. Že nejlepší sláva venkova vtahuje se, vpíjí se v město. To všecko zná a ví. Ale o to mu nešlo. Chtěl ukázat nebezpečí, jaké při tomto křížení rodovém, při



tomto postupu čeká individua slabá — která při něm právě hynou stlačením, sevřením dvou sfér sociálních. Děti nepřešly do této vyšší sféry, do tohoto druhého prostředí. Otec strhl je zpátky. Jsou oběti nedokonalého, falešného očkování. „Vzdělání nešlo pro jejich zaměstnání“ — v tom je zárodek choroby, jak jej demonstruje výborně Čapek. Je to nebezpečí diletantismu, které tu autor ukázal. Nebezpečí neúčelné, zábavné a lesklé hry — bezcílnosti, která záleží v kuriózním odchýlení se od přírody, prostředí, okolí, času — od sociálního pravidla a zákona. Děti Doušovy jsou zvrhlí kříženci. V městě nalili do nich cizí krve, která se nesmísila s krví vlastní, rodovou. Neměla k tomu času a snad ani příhodný terén. Nepřemohla ji (kdyby se tak stalo, byly by děti Doušovy typy vyšší sféry). Pokazila ji jen. A když se vrátí, rozevírá se hluboký rozpor mezi nimi a jich společenským, rodovým, dědickým prostředím. Jsou jako mrzáci zvláštního způsobu: údy, které je mohly nosit, které jim mohly prospívat na domácí půdě, byly jim uřezány výchovou a nasazeny jiné, které však nikdy nevyrostou a které (i kdyby docela vyspěly) musí jim jen škodit ve starém prostředí přirozeném, rodovém, do něhož byli nyní zvláštní nehodou zpět hozeni, přesazeni.

Jak vidět, je to krásná, široká ideová půda, půda pozitivní, přírodní a společenské filozofie, na kterou postavil p. Svoboda svůj „Rozklad“. Všecko je tu jasné jako rány ocelí — neúprosné a důsledné jako mechanismus železného stroje. Autor smísl chemické látky — a ty působí, tvoří již samy, slučují se věčnými a určitými zákony, v přesných a nezměnitelných poměrech. Jen tak si dovedu také vyložit vysokou a sebevědomou, radostnou bezstarostnost autora o všechny formální triky. Všecko jde samo ze sebe a samo sebou, neděje se, ale rozvíjí se. Je to drama čistě vývojové, přírodní, společenské, v ryzím pojmovém smyslu slova. A jen tak vykládám si i jinou vysokou, čistě uměleckou, hluboce psychologickou cenu „Rozkladu“. Tu totiž. „Rozklad“ je tragédie — v nejčistším, nejvlastnějším, nejvnitřnějším smyslu. A přece není tam žádných katastrof, scén, výkřiků. Naopak. Samá pestrost, barva, neklidný oheň, teplo, šum a smích života. Diváci se smějí celé čtyři akty. Ni-

kdo ve hře nezemře — ani v pátém aktě. Iluze reality je tu nejpůlnější. Právě jako v životě. Zákony působí skrytě. Jsou ve složení, v poměru skladby prvků. Jsou vnitřní. Je to sám postup života, sám život. Nic jemu vnějšího, cizího, nic nad ním. Ale v něm. Nic hlučného, vtíravého. Zde může se kritika p. Svobodovi jen poklonit. Je v tom tolik vysokého klidu a tolik dokonalého ryzího umění. Je to ten široký, klidný, ústřední názor, objímavý rozhled, jaký čekáme od nového evolutivního umění.

Děj je nahrazen, řekl jsem, v dramatu páně Svobodově postupem, vývojem. Dány jsou jisté prvky. Všecko ostatní následuje z nich, z jich vnitřních znaků, hodnot, vlastností. Děti se vrátily. Provádějí svoji. Doušovi otevře oči Čapek. Uvědomí mu celý význam, celý dosah této „hry“. Starý cítí nebezpečí, celou hrůzu jeho, jeho kvap, tíseň a následky — a chce, musí je odvrátit. Podrážděn dětmi, zdrcen výkladem Čapkovým, večer pod dojmem staré písně a nejasných vzpomínek zachytí podivný, nesmyslný úmysl: oženit se se svojí starou první láskou. Jak výborně je to motivováno — tento bizarní záměr. Celou náladou. Všim děsem, překvapením, citovou a vzpomínkovou bouří, jaká se žene na toho jindy pevného a prohlédavého člověka. Byl tak dlouho pevný, určitý, bystrý, vedl všecko po svém za sebe i za jiné — že ztratí při prvním nárazu rovnováhu. První, co vyrazí v jeho mysli, chytí a provede celou silou, prudkou, zděšenou, pevnou houževnatostí. Není to vášeň, láska nebo odpor a vzdor, co ho vede k ženitbě. Je to prostředek nápravy, lék, který hledá. „Myslel jsem — a dobře jsem myslel“, vykládá ve 3. jednání dětem. „Ze žádných marností se ženit nechci. Jen matku moudrou a dobrou vám chci dát. Naplano jste rostly. Potřebujete jí. Mě odvedly práce a starosti od vychování.“ Lék ten je, jak patrně, nejhůře volený. Macecha spojí se s dětmi. A zkáza teče do statku plnými vraty. Ve čtvrtém jednání je všecko rozhodnuto. Rozklad vyráží na celém tele.

Snad celé divadlo čekalo v pátém jednání katastrofu. Hádalo, že roztrhnuté zdi statku se sesují a pohřbí v sobě bývalého pána, starého Doušu. Chystalo se na velikou scénu, na hmotné efekty. A po

vyhrnutí opony? Podzimní listopadový večer v pusté zahradě. Čistý a vonný. A pod nahými stromy tři výměnkáři. Takový antický chór. Nemají co na práci. Mnoho žili. Pozorují a přemýšlejí. Mezi nimi Douša od nedávna na výměnku. „Vejmínek – vykládá trefně Čapek – to je tak, jako když řekne vejhlídka, pořád jen člověk po životě kouká. A jak tohle mohlo být, a jak tohle, si myslí. A tak pozoruje tady něco, tamhle něco, Bůh ví přes kolik let, a pořád o tom myslí.“ Přijdou zcela přirozeně po několika větvích ke smutné ráně Doušově. Stěžuje si, vyznává se jim. A teď poslouchejte vývody Čapkovy – řekl bych spíše jeho reflexe, jeho širé a těžké meditace. Nic strojeného. Nic, za čím by stál autor a co by našeptával svojí figuře do ucha. Takové hloubavé lidi na venkově zná každý. Jsou typičtí.

Krotí a mírní Doušu. Není absolutního neštěstí, tak by se dal přeložit do filozofického nářečí tenor jeho výkladů. Ukazuje výborně koloběh života, podstatu jeho v toku a pohybu. Velcí muži, vykládá z knih, vyrostli z níзка. Nechte jen vy, Doušo, přírodě, zákonu volný běh. Nezadržíte nic. To tu hraje zákon a ten se smést nedá z cesty jako nepříjemný vetřelec. A čekejte, pozorujte. Obrat přijde sám sebou. Počkejte si na vnuky – bude to jiné pokolení. Všecko, co je tu v krvi a v mozku dobrého, to všecko, co je živné a teplé, nezhyne. Přijdou jiné podmínky – jiné počasí, a semeno vyrazí z půdy. Vyvede Doušu na vyšší kopec, dá se mu nadýchat čistšího, jasnějšího vzduchu. Je to jediný lék pozitivní filozofie, evolutivního názoru: ukázat, že nejsme osamoceni ve svojí bolesti, že bolest je typická a opakovaná nutnost, že rozšířením svého nitra, zevšeobecněním jeho dusíme cit bolesti, který je individuální, něco masitě a tělesně vlastního a určitého.

Je to, zdá se mi, nový krásný názor, originální a plodné pojetí tragické etiky, co nám podal p. Svoboda v pátém aktě. Tragické pojímalo se u nás vlivem německé poezie a estetiky jako absolutní, zavřené, individuální. Katastrofa byla jako charakter reka něco nezměnitelně určitého a neomezeně drtícího. (Dalo by se dokázat, že ani Řekové ani Shakespeare nestáli na tomto abstraktně a absolutně pravítkovém stanovisku. Jim pojem relativního, zejména ale Sha-

kespearovi, není cizí.) Etika byla tu čistě transcendentní, utíkala do jiných světů. Jinak je tomu v „Rozkladu“. Pan Svoboda — a má v tom směru předchůdce v Tolstém i v některých Skandinávech — nevzal jedince za základ, za jednotku, za cifru svého počtu. Ne jedince — ale pokolení. Pojem vztahu, relace byl tím dán a uveden do dramatu. Smír není více nadoblačný, poněvadž rekem není jedinec, není jeho tělo — ale jeho, řekl bych, krev, jeho majetek a jeho zásoba citu, vůle, vlastnosti, schopností. Jedinec nezaniká, žije v potomstvu, které není než jeho pokračováním. Jak široký je tu obzor. Zhynul jedinec, ale co to je? Ten jedinec byl jen jedním chvějem vlny, ten zaniknul — ale vpravdě chvěje se v jiném poměru a v jiném čase jinde — dále.

Pan Svoboda našel tu cestu ke krásné a jedině možné, poněvadž ideové, symbolizaci, typičnosti. Všimněte si dobře: první čtyři akty to je pravda života reálného, pravda jevová, pestrá hra barevného materiálu. Na nich se baví každý divák — tak rozkošnický a smyslně, jako na skutečné podívané v živém zmatku přeplněné ulice. Ale v pátém aktu přijde ke slovu pravda zákona, výklad a smysl všech barev a zvuků. P. Svoboda vyvede nás jako na vysokou věž, odtud přehlídne se snadně a prostě, zjednodušeně všechno, co z bezprostřední blízkosti nejprve hladilo a pak skoro páliло oči v uhnaném spěchu a toku. Jsou to obrovské obzory, které sevrnou diváka. Jeho lidé vyrostli z těch barevných hadrů prvních čtyř aktů v žulové sochy. A to bez nejmenší újmy pravdě jevové, „reálné“ — tzv. „přirozenosti“. Obojí — individuální i typické, reálné i symbolické — se tu proniká a zceluje.

A jaký smysl má z této výšky šum, křik, boj, pád, zápas prvních čtyř aktů — celý ten postup rozkladu jedné rodiny? Jakou hodnotu? Jaký výraz? Jak by se měl převést svojí cenou — jakou cifrou ho změřit a odhadnout? Co je to ten rozklad jedné rodiny? Málo. Velmi málo. Pan Svoboda to pověděl v hluboké parabole. Spadne list. Čapek ho shlédne a zvedne. „Viděli jste ten list? Podívejte se? Spad’, ani jsme to nezaslechli.“

Otázka formy. Panu Svobodovi se vytýkal z kolika stran nedostatek dramatické formy. Co je na tom pravdy?

Nevěřím v možnost staré dramatické formy pro nové umění společenské, vývojové. Tato stará dramatická forma je jen výrazem starého dramatického obsahu. Obsah si ji vytlačil, vyhranil. A obsah ten, duch tohoto starého umění byl naprosto jiný než dnešního. Jedinec uzavřený, jedinec abstrahovaný a vtlačený v určitou a pevně vykrojenou siluetu — vlastně symbol jediné a nehybně totožné vlastnosti, ctnosti, vášně — celý napjatý v jeden směr a jeden pohyb jako natažená, stísněná, ocelová vzpruha — byl osou a středem tohoto umění. Dnes je jinak. My chceme právě měnnost, roztríštěnost, složitost, vzájemnou a poměrovou sepiatost života. Ale jak může se projevit v prostých a hrubých, přímočárných a odměřených formách starého dramatu! Vždyť je to nesmyslný odpor! Naprostá nemožnost. Tato masivní, strojová forma je výrazem starého jednotného umění, průhledného, vybíraného, upravovaného, osamocенého. Ale nejde do ní vnutit, vtlačit nové umění, poněvadž by muselo právě přestat být novým, složitým, hutným, podrobným — tj. společenským, vývojovým, pohyblivým, poměrovým.

Všude, kdekoliv se vyskytl nový obsah, nedal se vtlačit v zděděné formy. Kupř. v novém románu. Společenské vývojové umění Tolstého ve „Vojně a míru“ rozbilo naprosto všecku kompozici — nedalo se do ní zavřít — rozteklo a rozlilo se kolika proudy zároveň — promíchané, roztrhané, nesouvislé — neboť jen tak a nijak jinak mohlo znázornit život, který běží vedle sebe smísený a zapletený — život rodin, jich celých skupin, obcí, vesnic, měst.

Je nesmyslné tvrdit, že toto nové umění je bezformální. Je tu forma — ale není pro ni jméno, etika, vzorek. Forma jest dána vnitřní nutností, vnitřním zákonem — rozvojem, jeho vlněním a chvějem. Je tu forma, je tu její rytmus, její vlny a její chvěje — ale ten rytmus je široký — a slabé uši jej nedovedou dosud vnímat — neslyší v něm zákonnou a nutnou pravidelnost. Je to něco podobného jako když lidé zvyklí na pravidelně a jednotvárně žebříkový rytmus poezie nedovedou jej poznat ve stylu Zoly nebo Flauberta. Ale je tam v té

jejich plavé a bohaté próze. Má jen širší dech — a v tom je umění, že je nekonečně bohatší než určité kombinace rytmu veršového. Že z rady nekonečných variací dovede najít tu pravou, jen obsah jako svůj srovnalý výraz.

Slovem forma nahrazuje se tu zákonem. A to je postup nutný a šťastný.

Kus p. Svobodův — nejlepší ze všech českých, jež nám ukázalo dosud Národní divadlo — byl sehrán s pěknou a šetrnou péčí. Figuru Doušovu stvořil p. Šmaha brilantně a leskle. Z dam stála nejvýše slečna Kubešová! Kolik umělecké grácie a lásky dala do svojí Bětušky! Není prachu na celé figuře, který by nebyla pronikla, zobracela, prosvítla svým nitrem, temperamentem, náladou! — Jen souhra měla dostat někde tužší uzdu, více umělecké míry a kázně — na prudších sklonech hry klouzalo se někdy ke karikatuře — alespoň při druhé repríze, kdy jsem viděl „Rozklad“.

Nechci před tyto úvahy, které sledují předem cíl kritiky sociální, přehledové a příznačné, klásti širší teoretické posudky dnešního divadelního umění. Chci se jim vyhýbat, pokud lze, poněvadž je mým přesvědčením, že věrná analýza divadelních her, jak je nese tok repertoáru, podá závěry ty sama — poněvadž chci, aby vyplynuly z ní jako důsledek, který učiní si sám čtenář.

Jen jedno je nutno: určit hlediště těchto úvah, postavení, jaké mají k základním a principiálním otázkám dnešního divadla. Těmto zásadním otázkám tedy jedno dvě slova.

Stížnost, že je moderní divadlo v úpadku, že je žánrem v umění nižším ku příkladu než román — není nová, není včerejší, ani není to naturalismus, který ji první vyřknul. Jest jen pravda, že ji nejhlasitěji a nejdůvodněji podepírali nedávno přední naturalističtí umělci. K nim přidružili se však také umělci z jiných táborů — parnasisté kupř. ve Francii. Úpadek nového divadla může být a je také skutečně myšlen jen relativně, jen vztahem a poměrem k jinému uměleckému způsobu, předem k románu. Důvody, na které názor ten spoléhá, chci zde v několika větách stručně načrtnouti.

Dramatické umění má za obsah, jak známo, děj, dění. Co jest děj? Převod citění v čin, odpovídá psychologie. Čin, činnost, vůle jest určována předem a výlučně city (rozumování nemá tu velikého a vážného vlivu, neurčuje mravní a volní chování jednotlivce). Shakespearovy osoby nejsou odvislé od svého mozku, nýbrž jen a jen od svoji krve. A v této příčině naráží dramatické umění na jeden fakt v duševním zřízení moderního člověka, na fakt, že mnoho, snad nejvíce a snad nejvzácnější žije jen v citech a neprojeví se nikdy v činech. Obor vnějšího, činu je úžasně omezený sociálním vývojem modernímu člověku. U člověka primitivního, u člověka staré kultury je rovnováha mezi sférou citu a činu: — každý cit, každý podnět vnitřní hledá sám sebou a nalézá přirozeně, spontánně svůj výraz, vnější tvar, formu, přelévá se v čin. U člověka dnešní kultury není

tomu tak; zde je rovnováha nebezpečně porušena na úkor činu a ve prospěch citu. Život citový je zmnožen, život vnější, život činu zeslaben a ochromen. Pod mlčelivým příkrovem nitra tají se dramata moderního člověka. V nitru je skryté, černou krví postříkané zápasiště — zápasiště rozryté, násilně a bolestně podupané, v neklidu a horečkách věčné bitvy rozprášené, tedy svrchované dramatické samo o sobě — ale skryté, unklé možnosti, aby se mohlo projevit na jevišti prostředkem slova a posunu. A tato kletba (z dramatického stanoviska) stíhá právě nejjemnější, nejbohatší část psychy moderního člověka. Dramatu uniká úplně. Drama, které podává čin a introspekci z něho cit, nezmůže zde nic, nemá se kde zachytit, poněvadž není pevné půdy vnějšího činu — je jen kolísavé, chvějné vlnění tmavých vod nitra. Lze si představit zdramatizovaného kupř. Něždanova (z „Noviny“) nebo Rudina Turgeněvova? Myslím, že naprosto ne. Obor činu vnějšího je tu skoro zcela potlačen. Rozklad je ukryt pod mlčelivým, tichým zámekem, na hladkém, blánovitě ztuhlém povrchu není zčeřena ani vlasová linie. Čistou a výlučnou analýzu nitra, myslím analýzu bezprostřední (a bezprostřednost je první podstatný znak dramatického) drama podat nemůže. Nemá k tomu prostředků. Zde je království románu Turgeněvova nebo Tolstého, analytické lyriky Heineho nebo Baudelaira. Ty city, které propálí a prorýjí si cestu ve vnějšek, které proplaví zdi a odnesou břehy, které převedou se v čin, jsou základní, primitivní, krevné, živočišné — mají prudkost šťáv, ráz a útok pobouřeného těla; jsou to ty, které charakterizují člověka vůbec, člověka všech věků, každé kultury, člověka jako bytost rodovou a živočišnou — ale ne zvláště a výlučně člověka moderního. Jsou to city nejhrubší a nejsilnější a již tím, právě touto prudkostí a opakovaností nejpatrnější, nejznámější, nejčastěji studované a v umění podané, kupř. láska živočišná, vášnivá a krevní.

Známý fakt, že moderní román roste a žije vlastně z krve a tuku moderního divadla, které ztrácí (a dnes již dávno ztratilo), co román získává — dá se jen tímto rozborem vyložit. Zápas o život vede se mezi typy uměleckými stejně jako mezi typy živočišnými, a všude



má účel totožný a neúprosně nezměnitelný: zmnožení života, jeho stupňování, jeho snadnost a úspornost — všechno to důsledky jeho zesílnění a vzkypění. Je tedy proces ten zde jako všude jinde užitečný, účelový a nutný. Tok umění stejně jako tok života (a v podstatě tekou oba ze stejných vod, ze stejných hor nebo stejných mraků) hledá a nalézá řečiště nejširší, nejspádnější a nejpohodlnější — opouští břehy staré a ryje nové. Marný je křik pedantických geometrů, kteří milují krásně narýsované a vyměřené mapy, napjaté na lepenky, vbalené do rámců a pečlivě stínované, — jež, myslí, vyměřili a zhotovili jednou provždy — marný je také křik majetníků zavlažovaných luk nebo mlýnů — a všech jiných praktických a zaujatých lidí. Umění nemá jiný cíl stejně jako život, jehož jest jen formou, než vzmožení a stupňování sama sebe — života. A všechny cesty jsou k tomu dobré a správné. Účelovost je motor celého rozvoje sociálního a širě životního — a tedy i uměleckého, který není než podřaděný oběma pojmům předchozím.

Čím vyniká román nad drama, je patrné: román může studovat, zpodobit a převést život v celé jeho mnohotvárnosti, v celé šíři, v celé zapjaté sytosti a plnosti — drama, díky svojí formě, musí se omezit na výkrojky, výstřižky života, na jednotlivé, pečlivě vybrané a jen v hlavních a těžkých, základních, kostrových rysech vypracované částky. Nedostatek tento není, jak dovodím, pouze formální, obsahový, skutečně materiální.

Moderní názor vědecký vyznačuje se nejširě jedním rysem, kterým, zdá se, nebude již nikdy hnuto a který potrvá jako základný a úhelný kámen každé budoucí vykládací stavby jevového světa: determinismem tj. přesvědčením o vzájemné odvislosti a zapjatosti všech jevů, o naprostém vyloučení jedinečnosti, samostatnosti a svéúčelnosti — jednotlivých jevů — zejména jich svobody a sebeurčení v okruhu mravním. Moderní umění, jak patrné, je tedy sociální a typické — ono není individualistní a charakterové. Ono nezná vlastně „reků“. Moderní román sociální — román Balzacův nebo Tolstého — vystihuje a dovede vystihnouti svojí šíří výborně tuto spleť zapjatost a závislost jevů životních. On nekrájí život

v pevných průřezích, hotových plotnách, nutně neúplných a částečných, on chytá život ve sta os, ve sta sítí, ve sta hran, zachycuje jeho pohyb a přerod, přeměny a rozvoj celých útvarů a celý vzájemný tlak jedněch sil o druhé: každý jednotlivec, každá jednotlivina vůbec leží celou tíhou na všech ostatních jako zase kterákoli z těchto ostatních působí a tíží na tuto jednotlivinu. Vzájemná přenosnost sil, vzájemná závislost a nesvobodnost v částce i celku, zrcadlení a pohyblivé, procitlivělé působení každé částky v celek, a naopak zase naprosté podminění částky celkem tj. souborem jiných částek — to je výrazné ustrojení mechanické i ideové tohoto moderního románu. Moderní román protrhl úzkou, na jedince jako střed omezenou kompozici. Není tu jedince jako středu, jako omezeného a omezujícího zaceleného tvaru. Není tu „reka“. Zájem je rozestřen po celé masě drobných faktů a jevů, po toku jejím, po jejím pohybu tj. právě vzájemném tlaku, styku a tření. Dojem rozhoupaného a rozvířeného, v kolika směrech teplem neseného živého mraku odpovídá nejspíše představě naší. — Nuže, drama je vázáno vším svým posavadním rozvojem na starý názor světový, na názor individuální. Jeho předpoklad je svoboda vůle a sebeurčení, samostatnost a jedinečnost, nejvyšší vykrystalizovanost prvku jedinečného, neodvislého, výjimečného a rekovného — slovem charakter (román moderní opačně předem spočívá na typu). Ono nemůže podat vír a zapjatost celku, tíhu vzájemného, jakou zároveň nese a jakou zároveň tlačí každá část celku, ono nemůže v celé síti rozvětvených a v sebe zařatých větví znázorniti rozvoj jisté skupiny jevů. Ono musí vybírat, individualizovat, okrajovat a zhušťovat. V jedince shrnuje celý zájem a ne do masy. Proto zůstalo a zůstává drama omezeno stále na okruh zájmů čistě individuálních. Sociální mu podstatně dosud unikají. I když jsou vtaženy do hry, i když běží o ně, je to jen potud, pokud na jedinci se zrcadlí, pokud na něho působí a jej jako jedince podstatně mění nebo určují. Zajímavo je v té příčině konstatovat, že všichni moderní dramatikové, kteří rozšířili, roztrhli úzké obruče dramatu, kteří zanesli jej do širších drah a snah, kteří otevřeli mu sociální sféru, ať problémem dědičnosti nebo vi-

ny — zejména Ibsen a v menší míře i Hauptmann, Holz a Sudermann — byli a zůstali přitom nejrozhodnějšími individualisty.

Determinismus v dramatu je nejvýše omezený a zůstane také vždy. První základní jeho část, determinismus fyzický, určení vlivem krajiny odpadá úplně. Příroda a její život, který v moderním románu vyplňuje — ne samoúčelně, nýbrž pro svůj vliv na studovaného jednotlivce — dobrou polovici práce, odpadá na divadle úplně. I všechny ostatní způsoby dojdou pro nutnou sevřenost a průhlednost dramatické formy užití omezeného, nutně necelého a jednostranného, přirozeně toho, které slouží k jistému úmyslnému plánu, jež sleduje dramatický spisovatel — neboť (a na tento fakt je nutno klásti zvláštní důraz) rozvoj čistý, rozvoj samoúčelný a složité mnohotvárný nemůže být nikdy obsahem divadla — zbývá tedy jen určité vyjmutí jednotlivých postupů tohoto rozvoje, jednotlivých jeho částí, určitých procesů.

Tento závěr podává se skutečně každému, kdo sleduje reformní hnutí, hýbající denně stále silněji základy moderního dramatu. Drama romantické, které základní rozpor, jímž trpělo a jak zde byl skicován, hledělo zakrýti falešnou hybností a vnější účinností, dodělává dnes ve svém dědici, dramatu buržoazním, rodinném a citově sentimentálním. Zájem z individua, z jeho bezmezí a z jeho iluzivní samoúčelnosti a volnosti, z jeho domnělého sebeurčení a rekovné výjimečnosti a jedinečnosti přenáší se dnes již i na divadle na vlivy determinující a v podstatě sociální.

Rozvoj sám o sobě, rozvoj pro rozvoj, pro plnost a hybnou sytost života, jak jej podává typicky hlavně Tolstého „Vojna a mír“, nebude a nemůže být ovšem nikdy cílem ani obsahem divadla. Ale jednotlivé procesy rozvoje, demonstrovány na individuích, stávají a stanou se dramatickou náplní. Jednotlivec pod vlivem lučebních vlivů sociálních — taková je, tušíme, formule, v níž se dá zahrnout moderní dramatické hnutí reformní. Jednotlivec pod působením jich prochází jistým rozvojem, který je sociálně příznačný. Ať dramatický autor zůstává přitom nejtvrdějším individualistou jako kupř. Ibsen, přece neuniká všeobecné znakovosti, naopak sám ji zakládá a utužuje.

Ještě jedna okolnost je hodna povšimnutí: míním fakt, že u Ibsena i u ostatních moderních dramatiků ustupuje kresba citů a vášní silně do pozadí. Každým způsobem není výlučným a bezprostředním předmětem a zájmem studia jako je kupř. u Shakespeara. Ten maloval, jak známo, silnou, bezprostřední, bezvědomou vášeň, která žene slepě vůli a přivádí tak „já“, individuálnost k nejvyšší platnosti, individuálnost jako prvek protisociální. Moderní dramatikové cítí, že na tomto poli je vysloveno všecko a s celou plností. Dramatický cit, tj. silná, primitivní vášeň, která se projevuje vůlí, která se zjevuje a zhmotňuje v čin, je tu vykořistěn již úplně. — Psychologie pak citů zjemněných a nejasně odstíněných, které neprojevují se zjevně, nýbrž vlní se, zápasí a potírají se mezi sebou pod příkrovem nitra, psychologie člověka po výtce moderního je, jak naznačeno výše, dramatickému představení a zpodobení uzamčena.

A tak vztahuje se i tu studium moderního dramatu předem na city sociální, tj. na jisté procesy, které působí na studovaný podmět zpravidla předem reakcí jeho. Podmět je vydán vlivu jistého postupu, jistých látek společenských, a odpor jeho tomuto působení určuje právě sféru citů nových, zvláštních — sociálních po výtce. U příležitosti rozboru p. Svobodova „Rozkladu“ (Rozhledy 1893, duben), demonstroval jsem obšírněji již svoje myšlenky. Celé norské divadlo, nejzajímavější část prací mladých, pokrokových dramatiků německých i (slaběji) francouzských, některé nejlepší práce Ostrovského ukazují, že zájem dramatický svádí se z individuálního, z citů a vášní ryze a všeobecně lidsky živočišných (lásky, hněvu, bázně, pomsty atd.) v okruh procesů společenských a reakcí citových, jež u jedince vyvolávají. Že stejné snahy vystupují i u nás, konstatoval jsem již loni a v „Rozkladu“ p. Svobodově vidím typický a nejšťastnější jich projev.

Tedy i v dramate mizí již zájem o jednotlivce a jeho náhodně situačně nebo prostě fyziologicky determinované předivo dějově citové. Zájem přenáší se a hledá se nyní v postupech, které všechny city jednotlivcovy, jeho jako celek, jednotku pobouří, roztaví, vzeprou — pod nátlakem procesů daleko složitějších než byly ty, které rozpou-

taly jednotlivý určitý jeho cit — pod nátlakem procesů podstatně sociálních, tj. těch, které jednotlivce celého pojmají jako buňku jisté vyšší organizace, kterou si chtějí podrobiti, kterou strhují pod řád této vyšší organizace a přes níž, přes jejíž odpor jej realizují.

Tento nejkladnější výtěžek, v němž se sbíhají všechny ostatní a jímž se dají zahrnouti všechny ostatní opravné snahy moderního dramatického hnutí, tuto dnešní situaci reformy dramatické, pokládal jsem, je nevyhnutelně nutno zde si uvědomiti a pevně ji vyzdvihnouti jako fakt pro kritické rozbory domácích prací, rozumím hlavně nových a mladých, které pijí nebo chtějí pít nové slunce a nový vzduch.

Znakem všeho dosavadního podzimního repertoáru Národního divadla byla zvláštní nehotovost, násilné vyplňování starým a mdlým zbožím a co hlavně, podivný eklektismus nebo diletantismus. Tři kusy a každý vyrván z jiné doby, z jiného prostředí, z jiných tradic, z jiného žánru! Je jisto, že divadlo nemůže jít cestou určitého moderního programu, proto ale přece musíme žádat, aby pevný, silný, domácí a hlavně mladý repertoár byl osou a středem péče divadla a na prvním místě jeho starostí. Chce-li se pořádat vedle toho retrospektivní výstava dramatického umění nebo kursy literárních dějin dramatického umění s praktickými ukázkami, nemáme nic proti tomu. Ale mladá, domácí, umělecká produkce má působit divadlu předem bolavou hlavu. Zde se má starat kdekdo. Nevíme, co přinese zima, ale pokud se dá čekat, nebude toho mnoho. Zatím víme jen o p. Svobodově nové práci „Útok zisku“ a p. Šimáčkově „Novém vzduchu“. Bilance je žalostná. Že při takovém stavu věcí odmítá se tak silný, čistý a vyslovený dramatický talent jako jest p. Mrštík, je nepochopitelné. Zde stačí fakt ten prostě konstatovat, ať si jej veřejnost zúčtuje s kompetentními kruhy sama — není-li celé to „účtování veřejnosti“ banální fráze, jak se již skutečně zdá.

## Petra Corneille Cid

Corneillův „Cid“ se obecnstvu nelíbil. Není divu. Mluví se mnoho o „všelidskosti klasiků“ atd., ale je to neupřímná a vypelichaná lež. Na Cidu nezestárlý pouze dva výstupy: první z třetího a první z pátého jednání, A pak ovšem krásná, v železe a oceli kalená forma verše, forma největšího verbalisty ve francouzské poezii před Victorem Hugem — ale pro tu našlo smysl málo labužníků. K ostatnímu je potřebí znát autora, jeho psychologii, jeho mravní atmosféru. Netvrdím, že pak najde se pro něj obdiv — ale najisto porozumění. Corneille byl podivná (myslím pro nepsychologa, poněvadž psycholog nenajde tu nic abnormálního) duše. Sám bázlivý, neohrabaný a dobrácký v životě, pravidelně plachý a lísavě dotěrný jen v peněžních aférách, šosák a maloměšťák nosil v hlavě rozdupané bojiště cti, slávy, pýchy, pomsty a všech velikých nadprůměrných a kolosálních cností a snů. Jeho obraznost odškodňovala jej za jeho utlačený, bázlivý a někdy ne zrovna čestný život. Před halucinovanými jeho zornicemi rostly jen velké postavy nadlidské, s ocelovou a čistě abstraktní vůlí. Čistě abstraktní — poněvadž vůle ta spočívala — naprosto nepsychologicky (a Corneille je skutečně jeden z nejhorších psychologů-básníků, kteří kdy žili!) — na rozumu, na jeho dialektice, na jeho sestavených a do žebříčku srovnaných důvodech — na celé jeho hlodavé, namáhavé, chytrácké a někde čertovsky zamotané práci! Rozum jeho reků v mravních věcech někdy byl subtilní, jindy jezuitský, — ale nejčastěji suchý a mělký. Tento trest stíhá také Cida. Rodrigo a Jimena vykládají rozumově — každý sobě i jeden druhému, když se sejdou — proč musí pieta k rodičům zabít jejich lásku. Tento spor položil Corneille tedy čistě citově a psychologicky — ale řešil jej, vlastně formoval a rozváděl jej způsobem čistě dialektickým a vnějším. Celá zásluha jeho je, že v Cidu ponejprv přenesl francouzskou tragédii na půdu vnitřní zápletky, že situační pře proměnil v niterné, že postavil tak tragédii na půdu psychologickou. Ale dále nešel: dotekl se sice půdy psychologické, ale

nedovedl se na ni zachytit a rozvinout. Vrcholem jeho zásluhy v tomto směru jsou nejpsychologičtější dva výstupy výše citované: první ze třetího a první z pátého jednání „Cida“.

Obecenstvu bylo také mravní ovzduší Corneillovo studené a cizí. Mrazilo z jeho kusu. Corneillovo divadlo je, ne sice, jak se psalo u nás v kritikách, apoteóza povinnosti (Corneille má mnoho her, kde vítězí vášeň zvrhlá, ale ovšem vždy jasnovidná a mohutná), ale apoteózou sebeurčení, jasného, horlivého a složitého rozumu a ještě silnější, neosobní, ocelová vůle. Mráz tvrdého a přísného sebeovládání dýchal z těchto tuhých a nehybných jako těžkou rukou starého mistra namáhavě pravítkem a kružidlem rozměřovaných postav. Z nich mluvily minulé, tmavé a přísné věky, věky kázně a námahy, tvrdou řečí k lehkému a rozmařilému pokolení, mělce cynickému a vší citové kultury prostému.

Průměrnému a ne historicky a psychologicky připravovanému diváku byl Cid svým mravním ovzduším nepříjemný a nepřírozený (tím značné části je vskutku) a někdy i nejasný. Tak hned motor celého dramatického pásma — políček, který padne v hádce dvou starých mužů — nota bene — beze svědků. U nás by proto nebylo možno ani žalovati. A tam tolik krve, nářků, kletby, pýchy a bolesti! Zkaženo kolik životů, rozvráceny rodiny, rozvrácen málem — stát! A všechno — pro políček, který byl zasazen beze svědků! To nejde českému diváku nijak na mysl. Jaký náměsíční kus již proto je nám dnes „Cid“!

## Julia Zeyera Sulamit

Pan Zeyer je jedna z nejzajímavějších hlav naší literatury. Co mně imponuje nejvíce, jest jeho poctivý, umělecký charakter. Dnes jich není mnoho. Pan Zeyer má svoje umělecké a částečně i mravní a společenské krédo, na které se jednou postavil a které již neopustí. Zjednal si místo stranou, netlačí se do cechů, žije, sní a píše, jak sám chce a musí. Málo dbá přízně doby. Nemám zde pretenzí studovat jeho dílo. Celá jeho zásluha pro mne je (mám na mysli jenom jeho prózu) ve dvou bodech: ve stylu (v relativně málo místech) a v mravní, čistě aristokratické a výlučné kultuře citové (román „Jan Maria Plojhar“ je jí nasycen nejplněji a netypičtěji). Žádný z našich básníků nepojal a nepředstavil cit lásky k rodné zemi tak, řekl bych, feudálně, rytířsky, velikodušně a abstraktně a hazardně zároveň jako p. Zeyer v „Plojharu“. Jest to cit po výtce — „nejcitovější cit“ řekl bych — cit mravního aristokrata, který nese svoji kulturu ve svém vybraném a privilegovaném „já“ tělesném i duševním, ve své krvi a ve svých nadrech svůj zákon a svoji pýchu.

P. Zeyerova „Sulamit“ má pesimistickou tezi orientálního přibarvení to je také skoro celá její „lokální barva“, jak říkají romantikové — nehledě k andělu z Libanonu a lázni a odložené a střežené koruně v druhém jednání. Teze jest: láska je neštěstí, zlo, něco horšího ještě než smrt. Pan Zeyer demonstuje ji na Benajovi, zavrženém synu Davidovu a Batšévinu. Benaja zamiluje se do Levóny — ta však nemá k němu lásky, a Benaja proto umírá. Jak patrně, usnadnil si p. Zeyer příliš demonstraci nebo lépe nedemonstroval, co chtěl a měl demonstrovat. Teze míněna jest přece o lásce skutečné, o lásce vzájemné. Anděl varuje Benaju vůbec před láskou, ne před láskou neopětovanou. Varuje jej před ženou vůbec, poněvadž je pramen zla — a názor tento je orientální, má barvu prostředí. Zbývá jen dodat, že smyslem táhne se pouze k lásce hrubé a smyslové — proto hodí se špatně k demonstraci spiritualistická láska, jakou konstruoval v dramatu p. Zeyer — ta je západnická a evropská. Orientál by ji



špatně chápal a rozuměl. Vedle této ne lásky, ale žízňě po lásce, jaká zavraždí Benaju, nakreslil autor sám lásku opěťovanou a vzájemnou, tedy lásku skutečnou — Šalomóna a Levónu jako štěstí, milost a požehnání. Demonstrace tedy uvázla v písku.

Jinak zase nevyjasněna a zamlžena — míním situací prostě — poněvadž psychologická motivace je tu naprosto pochybná a sporná, je katastrofa. Situace je ta: Benaja chce dáti popravit oba milence, Šalomóna i Levónu, kterou sám miluje, — poněvadž ji nemůže odloučiti od Šalomóna. Milenci přijímají smrt s jistým radostným klidem: bude společná. Přinášejí jed. Benaja na trůně je přemožen hněvem (k oběma milencům), závistí (k Šalomónovi) a bolestí (pro vlastní zhrzené city). Je úplně v moci dojmu a afektu. Čís vynese před trůn v poslední chvíli anděl, vychovatel Benaji. A ptá se asi tak: „Komu ji podat? Tomu, kdo je vinen, jen tomu“. Poslední věta roztrhne nyní dle autora prý (referuju a z psychologického hlediště, opakuju, nekritizuju zde zatím) bouři afektovou, která svírá Benaju. V andělově větě pozná náhle mravní princip, normu, kritérium, kterým rozetne nejasnou a bludnou situaci. Je mu „blýskavici ve tmách duše“. Ano, tomu čís s jedem, kdo je vinen — volá — a to jsem já. Sem s jedem! A otravuje se sám. Nehledím k nesprávnosti psychologického postupu v tomto případě — ale i situací je naprosto zvrácený. Jaká vina? Jaké viny se dopustil Benaja? Miloval Levónu. Vždyť mu to ale anděl nakonec dovolil a více, ještě mu pomáhal klamem získat si její lásky! Kde tedy vina? A jaká? Proč? Všecko nevyloženo, všecko v mlhách a tmách. Ať si to odprocesuje divák jak chce a dovede! Co na tom, že dřív o této vině neslyšel ani slova. Viny jest třeba ke katastrofě — a nějak se tam musí dostat. Když neobviňuje nikdo reka, musí se obvinít sám, třeba divák byl přesvědčen, že jest to nejlepší člověk pod sluncem.

Druhý akt ze „Sulamity“ stojí nejvýše. Zajímá hlavně svojí původností koncepce. Zájem rozuzlení má tu podklad v koncepci, skoro výlučně psychologické. Proto patří k tomu málo čistšímu a hlubšímu, co bývá vidět na jevišti: dva úplně si spodobené muže nerozeznává nikdo, ani sluha, ani přítel, ani matka — jen milenka.

Druhé jednání je vůbec sytý, jemně členěný a v perspektivě delikátně odstíněný obraz. Tam také našel p. Zeyer skutečnou dramatickost, dramatickost vnitřního, dramatickost citové práce a citového tepla, přízvuky a náběhy k silné, těžké, drtící tragice, kterou jen napověděl ve vyplašeném a jako vytřeštěném stínu viny a utrpení, v slepé Batševě, vdově krále Davida, kdysi ženě Uriášově. —

Parafrázi „Vysoké písně“ v prvním jednání říká se vzácnou grácií slečna Kubešova.

## Octava Feuilleta Bílý vlas

„Bílý vlas“ Feuilletův je docela bezvýznamný, mělký, nekonvenčnější „psychologii“ a „morálkou“ jako módně diskrétní voňavkou napuštěný proverb. Jest to druhá ukázka z francouzské dramatiky. Po Cidovi, který nese datum 1636, „Bílý vlas“ s datem 1856! „Bílý vlas“ bylo naprosto zbytečné uvádět na jeviště: je naprosto bezcenný pro nás dnes ve všech směrech. Je to prostě elegantní, hladká dialektika ale stejně prázdná jako elegantní — a nic víc. To, co Feuillet udělal (není toho mnoho), udělal vůbec v románě. Tu našel jednou dvakrát v životě trochu vervy, jak mu přiznal i Zola, Ale jeho divadlům a zejména již jeho proverbům svatý zasloužený klid! Ještě charakteristická poznámka. „Bílý vlas“ byl napsán, jak jsem řekl, 1856. Tedy bezmála před 40 lety. Na divadelní ceduli čtu však: „V Paříži za naší doby“. U Feuilleta je taková nesprávnost skutečný hřích, neboť pokud vůbec je ve svém díle realista a pozorovatel (a je jím jednou částí skutečně), byl malířem mravů vysoké buržoazie, a šlechty druhého císařství. Jeho mravní a společenské ovzduší nasáklo skutečně některé jeho práce a napojilo je. Potud je částečně Feuillet i dokumentární. Proč tedy neinformovat českého člověka o tomto rázu Feuilletova proverbů? Proč nepoznamenat (místo slovního překladu): „V Paříži za druhého císařství“. Tím spíše, poněvadž společnost a mravy (lépe nemravy) druhého císařství jsou dnešní Paříži historickým odbytým stádiem. Poněvadž Feuilletův Vlas je v Paříži „za naší doby“ prostě absurdum. Dnes je příznačná „Pařížanka“ Henry Becquea — ale ne Feuilletův „Bílý vlas“. Typický nebyl mnoho nikdy, ale i tím malým procentem, kterým snad byl, dnes dávno není.

## Fr. Xav. Svobody Útok zisku

Nová práce p. Svobodova je stejně jako jeho „Rozklad“ typické dílo moderního umění. Autor je vědomá, účelná hlava, má svoji metodu, svůj styl, svůj ráz. Skladný proud jeho ideových toků vetře se do každé jeho práce, prosvítí ji celou v té zvláštní určitosti rozestřené-ho, nad ní roztřepeného parnatého fluida. Jeho práce se poznávají bez podpisu. Nemáme dramatických prací, kde by se tak čistě umělecky, s takovou houževnatou svědomitostí jako u p. Svobody stavělo od detailu, od kamene, od určitého jeho podložení ve vypočteném postupu, ve vědomém řetězu souvislého a odstíněného zároveň k širé rozepjaté síti celé stavby, k dojmovému a zákonnému zpodobení idejí ústředních a syntetických. Předpokladem takového díla je přirozeně dramaticčnost jiná než formová, překvapující v nalíčených pointách a důvtipech. Znamená-li dramaticčnost (jak běže ji Část kritiky naší ještě v tomto nejprimitivnějším významu) pohyblivost vnějšího, úžas prudkého útoku, zábavně skládané vzorky zkřížených vůlí a zapjatých citů, skládaných podle jistých zkušeností a osvědčených praktik na vzbuzení čistě vnějšího diváckého zájmu: pak práce p. Svobodovy nejsou „dramatické“. Ale je nutno již jednou plně zjistit, že pak je „dramatické“ pouhá pastva očí a představivosti, pouhá hra spojovaných, odsunovaných a křížených kombinací k jedinému a vždy totožnému cíli: k zvědavosti buzené určitým úsporným způsobem a tedy po nejdelší možnou dobu tímto ekonomickým postupem dodržené — vystupňované. Pak je dramaticčnost zvláštní bystrost, podloutdná obratnost kombinující a úsporné představivosti, která se dá srovnat s každou jinou činností řemeslně kombinující: se hrou šachovou nebo kostkovou stavebníci, kde je třeba úlohou na nejmenší základně postavit nejširší nebo nejvyšší sklad dřevěných kamenů. Všude táž kombinující snaha úsporného a tedy účinného, vypjatého a hnaného v nejvyšší možný nepoměr: napětím nejmenších prostředků k dosažení nejzazšího možného cíle.

Pak může býti dramatickou jen hra čiré představivosti, jen kombinující její aparát. A zájem na ní zcela inferiorní: podráždění zvědavosti, její napětí v jistém směru a nejúspornější tj. právě nejúplnější ukojení její.

Stačí jen ještě podotknout, že pak není díla v skutečně cenné a obsažně myšlenkové literatuře dramatické, které by vyhovělo požadavkům tohoto dramatismu čirě vnějšího, poněvadž předpokládá přímo zanedbání, potlačení a uhnětení obsahu, životní náplně díla. Teorie dramatismu je pak abstraktní, ze všech her odvozený průměr, jaký nebyl nikdy realizován leda v dílech čistě bezobsažných, dílech pouhého napětí a pouhého pohybu, ryzího zájmu, úsporné kombinace.

Pan Svoboda složil zájem pohybu ve své nové práci stejně jako v „Rozkladu“ ne do dění samotného, do hybnosti pro hybnost — nýbrž do rozvoje, postupu, organismu. Neběží o dotyk a honbu odrážených koulí, nýbrž o proces chemické slučivosti, o rozvinutí jistých prvků postavených pod vliv určitých podmínek.

Pan Svoboda není malíř nebo analysta lidských vášní, čirého individualismu psychologického. On pochopil — jako celý moderní proud dramatických oprav — že v tomto poli je všechno řečeno, všechno hotovo. Panu Svobodovi — právě jako charakteristicky celé moderní opravné snaze — je psychologie jen prostředkem k cíli fyziologickému, jedinec platí jen jako součinitel napětí celkového, jako podmínka a prostředek organizace vyšší.

Nová práce podává výbornou příležitost k bližší a praktické demonstraci tohoto přijetí.

Oč se jedná v „Útoku zisku?“ O chorobný proces, o rozvoj přelétavé horečky sociální, která vpadne na společenské hromadné těleso, na společenský organismus — na rodinu — rozvine se v ní, zapálí ji v rozpoutaném tempu, vysune a rozvrátí ji v tomto otřesu a nárazu a nakonec zlomena odplaví se a vykouří pod měkkým světlem teplého plamene, na bílém ubruse, v starém kruhu sesedlé malé rodiny, vrácené v břehy, klidného a organického rozvoje a toku. Rodina Hrdličkova je městská, úřednická, spořivá, malá, zdravá tj. rovnováhá ve svých funkcích a orgánech. Otec chodí do kanceláře, jeden syn je

suplentem, druhý studuje na univerzitě, jedna dcera je provdána do stejného sociálního kruhu, z něhož vyšla, druhá miluje člověka, který je čekatelem podobného postavení, matka spravuje domácnost.

Úměrnost funkcí a orgánů je úplná. Náhle chytí se tohoto organismu nemoc. Nemoc je právě sociální pojem po výtce. Ona je rozkladný vliv cizího prostředí v prostředí původním. Ona je porušení orgánů a funkcí, rozklad organizace, přerušování rozvoje. Předpokládá-li rozvoj pojmově zapjatost, utuženost a podřazenost při nejvyšším možném usamostatnění prvků, je znakem rozkladu a nemoci právě porušení harmonie funkcí, výlučný vzrůst jedné na úkor druhých, vysunutí celého organismu v jediný směr. U Hrdličků je tomu právě tak. Ziskuchtivost vdere se do rodiny a přerušuje všestrannost, shodu a rovnováhu jednak ostatních funkcí, jednak poměr a úměrnost mezi nimi. Všechny rozvoj rodiny se zastaví, zkalí a vzepře v jediném směru — v rozběhu po nabytí zisku — a rozběh ten je naprosto neúměrný k orgánům, je přetížený přes ně, vysilující a drtící. Rodina to cítí, a proto mluví o nutnosti „obětí“ tj. o vypětí jednotlivého orgánu v nejvyšší možnou práci, která orgán ten hned potom vysaje a zabije. Ten smysl mají pro nás, pro naše kritické a sociologické hledisko zejména výklady Jiříkovy Pepičce, neboť o ní, o tomto rodinném orgánu běží v první řadě v demonstrovaném případě p. Svobodově. Pepička je dobré, citové, senzitivní děvče. Zamilovala se sice do beznadějněho kandidáta nějakého místa záloženského úředníka, ale hlubšího člověka (autor dá se jeho profilu jen kmitnout po jevišti, ale kmit ten je přece bleskově určitý, víme, jaké ideje jsou chyceny na jeho mozkou, stejně jaký vzduch na jeho oděvu — třeba již z té jediné věty, kterou hodí Jiřímu: – „já jen vím, že se dnes nesměju mnohému, čemu jsem se smál před lety“). Ale sňatek s ním je právě v odporu s chorobnou energií dobývačné ziskuchtivosti, jaká nakažila celou rodinu. Zvenčí, pramenem provdané dcery, útočí do ní ziskuchtivost. Dcera tato vnáší do rodiny otravu. Přichází a přináší jiné ovzduší, strásá je a skládá do všech mozkových koutů, jakoby kusy svých módních šatů do koutů starého rodinného pokoje. Cynická, prázdná a hmotná čpí otravu a jed s olejnou párou banální

voňavky svých vlasů. Ona je to, která ukáže rodině nejhazardnější cestu k zbohatnutí, způsob mravně i hospodářsky zvrhlý a pochybený, sociálně škodlivý, pohodlně zločinný: provdáním dcery za bohatého ničemu. Děvče, exaltovaná senzitiva, snilo již z mládí o oběti, o její kráse a ušlechtilosti. Modlila se v kostele, aby bůh jí dopřál v životě takové milosti: moci se obětovati za někoho. Obětovnost je dispozice čistě mystická, čistě senzitivní. Není pochyby, že je to stav nezdraví, slabosti, choroby. Jak Darwin pěkně vyanalyzoval v *Descent of Man*, není nikdy samoúčelná, nýbrž motivována rozkoší, jakou nese jako daň tomu, kdo dispozici tu v sobě chová. (Nehledím k obětovnosti, která je účelná, kupř. obětovnost umělce nebo vědce pro zdar díla, poněvadž ta je vedena motivy rozumovými, vědomím cílového — ačkoliv za základ má stále city rozkoše, city egoismu: prorok, který pozná rozumově, že k utvrzení jeho nauky, k jejímu rozšíření je třeba jeho smrti a dá se umučit, jedná z psychologického hlediště egoistně — jeť právě předpokladem takového rozhodnutí nesmírná láska ke svému dílu, ke svojí práci, která je zhuštěná, jeho „já“, celý jeho život, celá jeho duše, a která má žítí dál po jeho smrti, dál nésti jeho podstatu a cenu, jeho život a sen — dispozice idealismu egoistního.) Obětovnost jako psychická dispozice — jako cit — jako touha po obětování se je znakem slabosti, jejím vědomím a její reflexí: obětovat nebude se druhému nikdy člověk silný, jehož „já“ v nakypělých vlnách rozlévá se a napíná se mocně za svůj kruh, jenž má vědomí svých sil a vloh a tím již stupňovanost sebelásky, zmnoženého osobního střediště. Ten bude toužit jen po činech samostatnou zodpovědností a svécílností — ten nevzdá se nikdy celý v zlomené pasivnosti, nevezme celý svůj kapitál, svoji hodnotu, svůj majetek a nepoloží ho jako pouhý prostředek k nohám někoho druhého k volnému a neznámému užití. Jen u individuí slabých a podlomených, trpných a utištěných vyskytá se dispozice sebeobětovnosti. Přirozeně právě duše, které nemohou samy realizovat přímo svými silami a svými prostředky určité cíle, vzdávají se těchto sil a prostředků slabých a nedostatečných

a kladou je zcela v dispozici druhého jako slabý a zbytečný o sobě kapitál (po jich soudu) na hromadu většího.

Na tuto dispozici Pepiččinu, na její touhu po sebeobětování bije celá rodina. Na konci prvního jednání sletí se na ni jako útočnými a poplašeně bijícími křídly celá sociální hromada a ubíjí všecko vědomí, všecku cílovost, všecku individuálnost, samostatnou neodvislost této slabé, plaché a uděšené duše. Ty jsi náš člen, náš orgán nic svého — nic samostatného — jen orgán vyššího celku — ty musíš se obětovat za nás, za vyšší jednotu. Nám všem přinese štěstí tvoje oběť! Je povinností, poněvadž je racionální, křičí sofista Jiří. A děvče se obětuje.

Zapudí svého milence a je hotova si vzít bohatého ničemu. Ne pro svoje potřeby, ale pro potřeby rodiny. Ona sama nechce z tohoto sňatku — obchodu — pro sebe ani jedné hmotné výhody. Všecko rodičům a bratrovi. Sama dává všecko. Vezme jen bolest, muka, zkažený život, otrávené vzpomínky, zabité sny. Obětovaná! Demonstrace zhlazení, podrobení a pohlcení jednotlivce hromadností a společenskosti. Jsi orgán společenského tělesa! A orgán není nic než prostředek a nástroj tohoto tělesa!

„Útok zisku“ je do jisté míry pendant k Rozkladu. Jich poměr k sobě jako rub a líc. V „Útoku zisku“ nadvýživa, překrvenost, výlučnost funkcí kolektivních, sociálních, organizačních. V „Rozkladu“ jich zeslabenost a nedoživnost. V obou však právě tím nedostatek souladu, neúměrnost, nesrovnalost, choroba rozvoje. Kyvadlo nemoci v obou nejvyšších a nejzazších odklonech, v bodech nutného zvratu a přesunutí. —

Obětovaná!

A celý postup této oběti proběhne před očima divákovi v nějakých deseti minutách. Je chycen jen perspektivně, v hotové již celosti a dovršenosti, A nutně tak. Kritika, která vytýkala p. Svobodovi tuto hotovou stručnost, toto pojetí zhuštěné a typické, měla nepravdu, poněvadž stojí na nepochopení stavby a plánu autorova díla. Řeklo se: jaká to podivná hlava, tato obětovná dívka, jaká vzácná duše. Kde vza-



la ty svoje názory o štěstí v sebeobětovnosti? Jsou dnes tak vzácné! Atd. Podobným tónem šly repliky.

Nemají pravdu, opakují.

Kdyby byl autor chtěl podati analýzu vášně nebo ctnosti individuální, drama psychologické a jedinečné, byl by musil tak pokračovat, jak mu namítáno. Byl by musil podat celý rozvoj duševního proudu Pepičky, stavbu její duševní kostry, celý přírodopisný popis i rozvoj. Jak vtrousila se semena těchto snů, představ, pomyslů do její duše, jak se tam chytla při vhodném prostředí, jak rostla a mohutněla — slovem byl by napsal psychologickou monografii — drama jedinečné — nějaké tříaktové drama obětovnosti, ale ne drama útvaru kolektivního, sociálního, ne postup společenské horečky hyperorganizací. A to p. Svoboda nechtěl. On nechtěl napsat nějaké drama: „Obětovaná“ nebo pod. — nýbrž, jak neomylně ukazuje název a celá stavba — sociální hru: „Útok zisku“. Nechtěl psát výklad a rozvoj ctnosti nebo vášně, nebo vůbec psychické dispozice jedinečné, žádné drama obětování se, což učinili dramatikové španělstí několikrát již s krásným a podrobným zdarem. A proto musil postupovat jediné tak, jak postupoval — jak postupuje v „Útoku“. Musil pracovat psychologii úspornou, ve zkratkách, jako malíři s hlubokou perspektivou. Musil pracovati typicky a symbolicky. Zhuštěním a profilováním. Poněvadž psychologie — jako prostší a nesložitější — je mu jen prostředkem k sociologii — k složitému, hromadnému a soubornému. O sepětí, o vzájemnost prvků běží tu tedy, ne o individuálnost jich, o samostatnost a bytnost jich existence. Sociologie předpokládá psychologii jako celou řadu věd, pracuje na nich, z jich výtežků, a výsledků, jež prostě přijímá, ale nedovozuje. Odtud v dramatě sociálním, jež odnáší se k útvarům hromadným a společenským, nutnost typického, symbolického a skladného — a omezení čistě monografického a charakterního. Odtud nutnost tohoto způsobu psychologických zkratk, typičnosti psychologické. Tak celou psychologii obětovnosti, jak jsem ji načrtnul o několik odstavců výše, nevyloží, nedemonstruje autor, on ji předpokládá buď jako zkušenost psychologickou, nebo rozumovou a analytickou znalost. A poněvadž jsou předmětem tohoto bles-

kového a konečného zachycení stavu tak determinované, jasné a přístupné, kontrole a zkušenosti každého diváka podrobené jako v našem případě, cit obětovnosti — je postup typický a symbolizační správný.

Experimentoval jsem trochu s obecnstvem a ptal se dvou tří posluchaček, je-li jim Pepička jasna. Činil jsem na oko tytéž námitky, kteréž později formulovala část kritiky, žádal psychologickou genezi, rozbor a demonstraci vzrůstu a rozvoje této sebeobětovné nálady — ale nepochodil jsem. Všem bylo všechno jasné. „Ale vždyť se už v devíti letech modlila v kostele, aby se směla jednou obětovat“ — všude stejná odpověď. Tato věta z jeviště byla syntetický střed rozptýleného pochodu světelného a osvětila celé dění v jediné konečné zauzlující situaci.

Horečka, která vpadla v rodinné tělo, která je rozpálí v útočný a rozjetý, s šílenou energií se řítící stroj, horečka ta vrazí na překážku, na zdravý neporušený orgán v rodině, o nějž svádí bitvu a od jehož vypjaté, obranné pozice se odrazí a roztrhne. Je to nejstarší syn, suplent Jaroslav. On první otevře zamlžené, v bolesti setmělé zraky Pepiččiny. Vdychá do tohoto zlomeného, v bolesti poddaného a zesláblého těla energii odporu, ukáže jí zvrácenost a bezúčelnost, zhoubnou neúčinnost jejího činu, zapálí v mozku jejím teplý pozorovatelský a kritický rozum a rozvěje jako plamen vyšlehlé křídlo odporu a síly. Kleslá a zlomená na konci prvního jednání, roste v druhých dvou, zvedá ramena, napíná dech, šíří hrud', pije slunce a vzduch, život a odpor. Bije poplašenými, ztuha se napínajícími, dlouze rozestřenými křídly. Přeroste všecky a vypjala by se v daleké spirále do studeného cizího vzduchu, kdyby nepovolil tlak vnějšího.

Také Jiřího obrátí Jaroslav. Vliv jeho prodere se řídkým sítem písečného odporu, prosákne měkkou půdou sotva rozvlhlou slzami prvního zklamání, prvními otravnými vlnami literární pomluvy, posměchu a neúspěchu.

Spojenému útoku podléhají konečně rodiče. Stane se tak v čistě uměleckém, náladovém a psychickém jednání třetím, které našlo právě proto tak málo pochopení a porozumění — právě pro tuto

svoji čistě uměleckou náladovost postupu, mediijnost vlivu sugestivního.

Pan Svoboda objevil se tu jako vzácný psycholog. Ústup rodičů, předem otce, zatlačení jich v starou pozici může se stát jen prudkým, těžkým nárazem, stlačením silného, nejsilnějšího citu. Zastavit setrvačný rozběh rozvoje a zvrátit ho do starého břehu, srazit jej před počáteční bod rozběhu, před jeho východiště dovede jen kovaná, železná pěst nejsilnější moci. Autor ji našel se zvláštním psychologickým čichem v citu hrůzy, v citu bázně před smrtí. Psychologie učí, že city bázně a děsu jsou nejsilnější, nejelementárnější, živelné. Ony podemelou a zviklají celého člověka, zatlačí vůli, zalijí rozum svými stíny, ledovým tokem slitého potu na horkém čele a po bezkrevných tvářích. Autor vrhnul stín Smrti, rozestřel ho v krátkém a přelétavém, ale tuhém a bodavém pádu nad svoji společnost ve třetím jednání. Je to déšť olovených krup, který sešlehá odpor otce, zadupe jej do země a ulomí dalšímu rozvoji útočný hrot.

Pepičku pošlou pro lampu do zadního pokoje. Předtím mluvili o sebevraždě nějakého děvčete. Pepička se nevrací. Rozčilení, děs, tajemné kombinace zachytí se jako jehlami do mozků celé společnosti v tekoucí tmě pozdního soumraku, zkrví je a v závratné hrůze vynesou na vrchol křečovitého zděšení. Křik, poplach, strnutí. A když se vrátí děvče se zapálenou mléčnou a jako vlašnou a v oparu zadýchanou lampou, vidí již vlhké a podlomené tváře. Hrůza odplavila odpor. Rozpadá se sám, láme se, prší jako omítka ze starých zvětralých budov. Vykouří se, vypaří se horečka. Nastal zvrát v předešlé koleje rozvoje přirozeného, klidného a sceleného.

Pan Svoboda je, jak viděti, básník psychologického i sociologického rozvoje, postupu, procesu. Ten zastupuje u něho starý, vnější a pro zábavu oka kombinovaný děj. Rozvoj již sám v sobě, ve vnitřní potenci svých prvků obsahuje narýsovaný plán: aby však chemický proces se rozvinul, je třeba kromě prvků, které v určitých poměrech (a jen v těch) se slučují, celé řady vnějších experimentálních podmínek. Takovýto rozvoj je myslitelný pak dvojí cestou: akcí, činností jedněch prvků, účinností jich na prvek druhý, a reakcí tohoto, odpo-

rem ježž klade — nebo vzájemnou širší proměnou organizační, přechodem v jiné seskupení a utváření, ať celkové či částečné, ať dočasné či trvalé.

Pro prvý způsob rozvoje máme doklad v „Rozkladu“ — v Doušovi, v tomto reagujícím prvku pod tlakem útoku prvků ostatních i pod vlivem vnějších činitelů experimentálních — v Doušovi, který projde z pevného, rozumného muže cestou rozvoje v zmateného, oslabeného a utištěného starce. Pro druhý je dokladem „Útok zisku“. Zde celý útvar, soubor jednotek a prvků společenských podléhá vlivu vnějších podmínek, podstatně cizích a tedy zhoubných podmínek rozvoje chorobného a zvráceného, zde procesu horečného. Rozprádá se pak boj mezi směrem rozvoje posavadního, mezi živly a snahami organismu posavadního a živly proměnnými, cizími, útočícími a jejich směrem. Boj ten je podstatně vnitřní; je určen organizací tělesa, tedy seskupením, odvislostí a zapjatostí členů a prvků. Je tedy podstatně patologický, rozvojový, hromadný, sociální.

Psychologickou motivaci zvratu a odčinění tohoto horečného postupu, tohoto intermezza, které zadržuje na chvíli rozvoj organicky vyrovnaný a šťastný, právě jsem skicoval. Ukázal jsem i autorovu psychologickou delikátnost, jeho čistý smysl psychologického odhadu.

Mnohými byl brán zase v pochybnost. Jenom jich neznalostí estopsychologickou. Kdyby znali pozitivně zjištěný<sup>175</sup> postup takového hoto zvratného rozvoje v duši Heinově, nemohli by o pravdivosti třetího jednání pochybovati. Heine, který pod nátlakem hrůzy a bázně před smrtí odčinil celý svůj spekulativní, myšlenkový rozvoj, svlékl ze sebe všechny vrstvy rozvojové v obráceném pořádku, jakým byly přijímány a skládány — nejprve svobodomyšlný materialismus a panteistický ateismus, pak křesťanství, aby nakonec zůstal čistým židem, jakým byl na počátku života — dokumentuje kladně a nevyvratně ve velkém zvrat rozvojový, jaký demonstruje

---

<sup>175</sup> Emilem Hennequinem.

v nekonečně zmenšených rozměrech, na jiné půdě a jinými prostředky p. Svoboda v přítomné práci.

Mravoličné umění p. Svobodovo — virtuózní štětec malíře mravů naší doby a společnosti, našeho prostředí a ovzduší — byl plně oceněn denní a novinářskou kritikou, i tou, které vyšší ideová hodnota díla unikla. Omezují tedy tento odstavec svojí kritiky na poznámky o jediné figuře Jiříkově. V Jiřím viděli mnozí karikaturu mladého literáta „nových směrů“, parodii autorovu nových hnutí, mladého a nejmladšího snažení v naší literatuře. Jiří skutečně mluví různá podezřelá slova, někdy i celé věty. Chce „řešit literaturou společenské záhady“, chce „opravovat společnost“, „založit svůj list“, vydá první knihu „čistou a vysokou“, nevěří v lásku, která je klam (jak si to představuje, nevyloží), manželství je mu „nesmysl“, každý má sledovat cíl zistný, „utilitarismus“ je mu hybnou pákou rozvoje, zisk hmotný, „peníze“ jsou mu cílem každé snahy atd. Zkrátka, mnohé slovo, mnohé heslo z posledních programů a polemik nejen domácích, ale i cizích, nejen literárních, ale šíře i filozofických a politických prší na jevišti. Ale nic víc než slovo, než heslo. Debata, rozbor, vyjasnění, co a jak si pod tím lidé představují, schází. Již to ukazuje, že autor nepomýšlel na karikaturu, poněvadž ta předpokládá charakterizaci (není než její přehnanou určitostí). A kromě toho, Jiřího kabát nehodí se na žádnou naši stranu: ani na pokrokovou, ani na realisty, a nejméně konečně na ty dva tři lidi, kterým se přezdívá (velice křivě — pro symbolismus) „symbolisté“. On sám není ani dost málo programový. Jinak by nemohl kupř. jedněmi ústy přijímati Darwinův „Zápas o život“ a individuálnost ziskuchtivosti a současně hlásati povinnost sebeobětovnosti pro druhé, pro společnost. Všecko ukazuje, že autor nechtěl v Jiřím charakterizovati, individualizovati jistý literární nebo filozofický proud myšlenkový, útvar současného stádia některého rozvojového proudu našeho. Jiří má význam daleko širší, typičtější, symboličtější. On je představitelem mladého, horečného, nespořádaného rozvoje vůbec, živlů a prvků zvenčí nachytaných, mezi sebou sporných a navzájem se rušících. Je to delirium, horečka, kterou prodělává. Je ztřeštěnec za-

tím zcela prostě. Horečka, kterou prodělává jeho rodina, zrcadlí se zmenšena a v jiném poli, v poli ideovém a citovém, v jeho mysli. Lze ho viděti po mém soudu také jako figuru čistého, shovívavého humoru, humoru vyššího, myslitelského a radostného, jaký konečně vzbuzuje v myslivém, na povznesené cimbuří vystouplém mozku každá silná krize, bojovný zmatek, každý chaos, poněvadž obsahuje sám v sobě důkaz životnosti, zdraví a síly, zárodek a krystalizační postup budoucího rozvoje.

Krásná práce p. Svobodova nebyla sehrána nejlépe. Scházeli rytmus, tempo, takt tomuto evolučnímu koncertu. Jinak neupírám hercům dobrou vůli a uměleckou snahu. Z herců v „Útoku zisku“ převyšoval všechny pan Šmaha. V něm máme na ten čas prvního našeho dramatického umělce. Nikdo nevyhovuje kardinálnímu požadavku hereckého umění tak jako on: on dovede se objektivizovati jako nikdo druhý, potlačiti své personální já, vyměsti je ze své mysli, citovosti, posunů i hlasu, to neústupné herecky personální já, o němž napsal již Charles Lamb, že je k spisovateli „nepovolné a žárlivé“. Pan Šmaha stlačí a zapře toto „já“ za vysokou cenu umění. On nehraje nikdy na účet spisovatele. On je stále jiný, nový, převléká osobnosti, které jsou přece čistě jeho, s ním srostlé, temperamentově podmíněné v této záměnné odvislosti. — Z dam stála nejvýše slečna Kubešova fondem čisté citové vroucnosti, jaký složila do svojí Pepičky.

Ostatek dostalo se nové práci p. Svobodově laskavějšího přijetí obecenstvem než kritikou. Obecenstvo vzalo připravený sytý hod se zdravou, šťastnou chutí a radostným, plným vděkem. Nezmiňoval bych se o tomto faktu, kdyby nebyl přízni v pro uměleckou reformu a zvláště dramatickou. Ať neukazuju na Wagnera, vede se z mladých dramatických reformátorů stejně v Německu Gerhartu Hauptmannovi a ve Francii Maurici Maeterlinckovi (venkovské provinciální, počestně měšťanské a rolnické diváctvo bylo kupř. nadšeno jeho kusem, který budil dost posměchu před vybraným novinářským a referentským obecenstvem v Paříži). Nové umění, jeho živlová síla a šáva ujímá se v přirozené, nepreparované půdě lesů

a polí lépe a snáze než v umělých záhonech pseudokritických moz-  
ků — postříkaných vápnem falešných estetických předsudků a bel-  
espritových zvrhlostí.

## Karel Švanda ze Semčic: Fantastické povídky

Na Švandových „Fantastických povídkách“ prohřešila se největší část naší kritiky naprostým nepochopením a odmítavě zlovorným tónem. Kritika v jistém pražském listě a po ní i jiní neuznala p. Švandu ani za seriózního poctivého umělce; viděla v něm jen pseudoliteráta, literárního sportsmana nebo obchodníka. To je zcela zjevná křivda, která žádá dostiučinění. Nic patrnějšího než naivní a bezvědomá, poctivě slepá uměleckost p. Švandy. Jak mohlo se jen přijít na myšlenku, že pan Švanda je obchodník! Člověk, který dnes, kdy realismus ovládnul všude a všechno — i kritiku i obecenstvo, přijde s fantastickými, romantickými syžety — a to má být obchodník, spekulant! To je přece zvrácená logika. Naopak: člověka takového mohou jen vnitřní motivy vést k takovému stanovišti, kde — dovede si snadno spočítati — bude vysmíván a kamenován. Již proto, že se tak houževnatě postavil proti tekoucí vodě, zasloužil pozornost a vážný rozbor.

„Fantastické povídky“ přiléhají těsně žánrem k pracím E. T. A. Hoffmanna. Nejsou také v některých pasážích než napodobením, manýrou tohoto velikého talentu. Pan Švanda jeví se nám tu jako malíř, který pracuje manýrou, technikou určitě doby neb určitého mistra: specialista, kulturní žánrista. Předpokládá skoro znalost svého vzoru a užije — na základě tohoto předpokladu — toho onoho motivu, jiné jeho variace, některého detailu třeba, z prací Hoffmannových. S tohoto hlediště, které nebylo postiženo (ač je samozřejmé a autor se s ním netají), odpadá naprosto výtky poloplagiátu, jakou byl stíhán p. Švanda.

Pan Švanda útočí hlavně na dva tři city v lidské duši: na bázeň, hrůzu, zvědavost. Nemá pochyby, že to jsou nejmnocnější city a že jsou celým během uměleckých dějin látkou nejvelkolepějších výtvo-rů. Psychologie poučuje, že účinky bázně, hrůzy jsou nejmohutnější; projevují se i prudkou silou fyziologickou (zeslabují svaly, kazí trávení, působí na kůži, na oči, na vlasy). Od řeckých tragiků přes Dan-teho a Shakespeara do nového světa stojí na těchto citech největší,



nejmohutnější, nejpronikavější umění. Všimněte si; Poe, Ibsen, Zola, Dostojevský — ti všichni na těchto primitivních citech stojí a jimi působí. Pohled na mrtvolu bude působit děsem vždycky — stejně v stol. 5. po Kr. jako v 19. a jako třeba v 25. Proto byla komická výtku „jaký to má smysl v dnešních dnech zpracovávatí nevkusné a škaredé pleskání o tančících a plačících mrtvolách?“ V dnešních dnech! — jako by dnes nepojila se, nesdružovala se k představě mrtvoly stejně jako před tisíci lety celá záhada lidského života — celé jádro, celá naše bolest: to semper ignorabimus (navždy námi pomíjené, přehlížené. *Pozn. red.*)! Či jsme dnes o záhadě smrti informováni více a lépe než minulé věky! Jaká směšná domýšlivost. Ne, naopak: právě dnes, v století pozitivismu a skepse, probouzí se cit neznámého urputněji než jindy — věda, která odmítá záhady ty z racionálního vyšetření, z analýzy svojí, která zdráhá se na ně dáti jakoukoli odpověď — odkazuje je přímo před soukromé fórum víry nebo citu — jako soukromou záležitost, kterou ať vyřídí si každý, jak chce a dovede!

V tom směru nemáme pro p. Švandu výtky nejmenší. Je dobře, že obrátil se k těmto základním, organickým a všeobecným vznětům — jsou nejsilnější, nejúčinnější, nejobecnější — a proto mohou dáti látku nejprudšímu, nejvyšší mu umění. Ale nelíbí se nám, že pan švanda tyto city představuje někde ve formě romantické — myslím totiž ve formě hmotných nadsmyslných zjevů — toho, čemu říkají spiritisté: materializace — „strašidel“ ve vulgárním smyslu. Je to snad prostě zájem bizarnosti, který tu hledá p. Švanda, — ale neomlouváme jej. Hoffmann jako romantik byl takovýto mystik smyslný — romantismus sám nebyl, jak pěkně již dovoženo, nic než nadvláda smyslnosti, naprosté, zarputilé smyslnosti a tedy citovosti v umění. Smyslnost a citovost přelívala se ze života i za jeho prahy. Myslím, že je těžko dnes takovýto mysticismus chutnat: padá s estetickými, tj. právě romantickými svými předpoklady. Ale doporučoval bych p. Švandově pozornosti jiný mysticismus — který je nám časový — mysticismus filozofický, který tak krásně realizován v Poeovi (jen takto dá se také vyložit veliký vliv Poeův na nejmladší generaci

francouzskou a jinou, odchovanou ideami pozitivismu). Poe je přede-  
dem vědec, matematik, deduktiv. Čistý, pyšný rozum. A nyní tomu-  
to rozumu položí se problém, záhada, kterou nedovede rozluštit —  
o kterou se rozbije a přivede sám ad absurdum bez vlivů vnějších,  
nadpřirozených zpravidla. Pěkně praví o něm Péladan: „vůdčí idea,  
kterou Poe vtěluje a projevuje, je lichost racionalismu před fenomé-  
nem. Dejte mu bod, Poe tam opře hrot svého cerebrálního kružidla  
a narýsuje, jak může nejširší kruh; pak úsek po úseku naplní bez-  
pečným determinismem celou dráhu; a když to je hotovo, tajemství  
vysvitne ještě tajemněji, X vzroste měrou, jakou duch z indukce  
v dedukci se mohl přiblížit; a celkový chvěj, jež skýtá toto dílo  
učence, je neuniknutí neznámému. Poe orientuje se všemi buzolami,  
vnikne za sloupky Herkulovy; a na konci snahy racionální nalezne  
čtyři základní body stínu a neznámého.“ Výsledek jeho pozitivního  
světa (a on popisuje skutečně jako lékař a geometr), praví se jinde, je  
dojem mystéria. V tom je právě Poe synem analytického, vědeckého  
věku, jemuž všechna věda slouží k přesnějšímu vymezení neznámého  
a tajemného. Děs neznámého, nemožnost je proniknouti a vědomí,  
bolestné vědomí nemožnosti té je právě význačným a vlastním zna-  
kem našeho věku. Osmnáctý věk věřil ve všemohoucnost rozumu —  
náš ne. Zná jeho meze — osudné a dané.

Mohl bych doporučiti p. Švandově pozornosti ještě jiný mysticis-  
mus, mysticismus sociální Dostojevského. Ale zdá se mi příliš odleh-  
lým jeho duševnímu ustrojení, kdežto naopak Poeovo umění, zdá se  
mi, bude mu blízké. Tak totiž: p. Švandova estetika je čisté racionalis-  
tická, objektivní, studená. Je to obvyklý blud lidí nepsychologických,  
kteří se domnívají, že např. Poe nebo Hoffmann byli sami lidé konfu-  
zní a nerozumní. Že psali „bláboly a mátohy“ svého mozku. Ve skuteč-  
nosti je tomu zcela jinak: oba byli racionalisté. Hoffmann byt výborný  
právník, procesualista — Poe matematik — oba mozky, které se dovedly  
ovládati v nejvyšší fantazii. Poe přímo, jak dosvědčuje jeho „Filozofie  
skladby“ k Havranovi tvořil studeně, jako se řeší matematická úloha:  
počítal se všemi prvky, psychologickými podmínkami, určil city, jež  
chce ve čtenáři vzbudit, a „vypočetl“ přímo k jejich realizaci nejúčinněj-

ší cesty. — Jemu psát báseň bylo „řešit matematickou úlohu“, jak se sám vyjadřuje. — To je psychologicky správné: dojem vůbec v umění dá se vzbudit jen dvojím způsobem: 1. sympatií, tj. sám ho prociťuji, líčím, vypisuji a duše čtenářova napodobením, imitací, sympatií si ho osvojuje (způsob subjektivní), nebo 2. stojím nad čtenářem, chladný, nedotatý a — vypočítávám jen prostředky, „líčím“ na něj prostředky, jakými ho „chytím“ (teorie objektivní, teorie umělecké „necitelnosti“). Je zajímavé, že právě autoři „fantastičtí“, „iluzionistní“ jsou v estetice racionalisty, objektivními a necitelnými, — kdežto „realisté“ bývají subjektivními, citovými. Je to dosti přirozené: Poe, který chce čtenáře zděsit, musí mít sám studenou hlavu.

Tak také p. Švanda ve „Fantast. povídkách“ jest objektivní, konstruuje, skládá mechanismus — jeho povídky jsou zcela vědomé, úmyslné, vypočtené. Vadí ovšem v uměleckém směru průhlednost a průzračnost tohoto výpočtu. Poe zakryje mechanismus (je to přímo uměleckou podmínkou: kdyby byl patrný čtenáři, nedal by se vlákat a omámit). Jest veliký stylista, sugestiv. Styl je nejcitelnější nedostatek p. Švandy. Jeho syžety žádají nejpodrobnější styl — nástroj jemný, bohatý, subtilní, který by se dal obracet a kombinovat, stále jiný a měnivý podle účelu, nálady, potřeby. Jen takový magický a účelný stylista jako je Poe zmůže umělecky podobné látky. V tomto poli vidím tedy prozatím nejnaléhavější práci mladého autora.

A vedle toho, nebo lépe před tím je nutno prohloubiti citově a hlavně ideově syžety. Pan Švanda staral se posud jen o vnější umění, o dojem, náladu, grácii. Vnitřní přitom přišlo zkrátka. Neříkám, že jeho první kniha je proto nezajímavá. Nikoli. Je vidět všude člověka myslícího, který něco chce a hledá — a na svou pěst, bez ohledu na jiné — jako poctivý umělec. Ale právě proto musí jít do hloubky. Jaké to problémy má taková jedna povídka Poeova! Jsou to básně filozofické, metafyzické. „Fantastické povídky“ jsou posud jen lehká zajímavá pěna. Nemohlo ani být naponejprv jinak. Není to — vzdor všemu výsměchu a všem kamenům — ztracená kniha. A víc než pouhá autorova navštívenka oznamující druhou, hlubší, vyšší, umělečtější, původnější, modernější.

## Frant. Xav. Svoboda: Probuzení

Je to zajímavý a delikátní postup, kterému se dává rozvíjet v přítomné knize p. Svoboda. Mladý, čerstvý, chtivý a vnímavý mozek sesýchá se mezi zaprášenými knihami, vzdálený a hluchý pro život. Je vehnán, vetlačen celým okolím v nedostupnou a zavřenou věž čtyř knihovních a studijních stěn. Pod touto věží teče život velkého města, z něhož nešplíchne ani vlny k smyslům Pluhařovým. Pluhař chodí cestami abstrakce. Vychován byv v Praxe převrácené úzkostlivou a omezenou matkou je dle autora typem celé současné mladé generace. Té, která trpěla zvrácenou školou veřejnou i rodinnou. Té, jejíž vloha byla dušena a opíjena výpary ideologické filozofie a literatury — domácí i cizí. Běží o to dáti půdu, příležitost této nadané a vyprahlé duši, kde by se dovedla zachytit vlastními kořeny, kde by mohla nabýt a vytěžit „ten bezprostřední postřeh lidstva, ten postřeh beze všech vzpomínek na lidstvo vyčtělé z knih.“ Neboť p. Svoboda soudí stejně jako Goncourt (z něhož ostatně nečetl pravděpodobně ani řádky a který je v umění skoro na opačném pólu), „že jen tento přímý postřeh dělá originálního umělce.“<sup>176</sup> A Pluhař je právě, jak jsem již naznačil, budoucí moderní umělec — model a typ, jak chce autor pojímat a jak by si přál utvářet budoucí české mladé pokolení spisovatelské. Probuzení je právě knihou, tohoto „bezprostředního, postřehu“ — v něm rozsvítí se v Pluhaři hladové a uspávané smysly, podrážděné lijákem venkovských vůní a vzduchových proudů přírodních, citových, psychických i sociálních.

Autor pošle Pluhaře mezi lidi, na venek. Na venek. Zcela důsledně a účelně. Venkov jest obnaženější, prostší, nesložitější, přístupnější pozorovateli. Je také Pluhaři nový — a v tomto bodu ukázal právě p. Svoboda psychologické mistrovství. Jen nové může tak podráždit a rozvrátit sedlý klid a ztuhlou nudu uspalých vloh a smyslů. Nestálo probudit Pluhaře v městě (vznětem smyslným např. lás-

---

<sup>176</sup> Předmluva k románu „En 18..“, str. 10, psaná r. 1884.

kou) — tento rozvrat, výšin a podnět byl by jen prchavý a dočasný — vyzněl by s plamenem vášně pohodlně a beze všech hlubších důsledků, poněvadž by nebyl provázen objektivnějším zájmem poznávacím, zájmem nutně a přirozeně asociovaných postřehů nového sociálního prostředí. V takovémto novém prostředí je právě cit spojen nerozdílně s poznáním, oba se vedou a doplňují. To vystihnul výborně p. Svoboda. Pluhař, který stojí nevšímavě a odvráceně před šedivým a složitým strojena městského života, potřebuje nutně přechodu, postupu, výchovy, aby nabyl žádoucího „bezprostředního postřehu“. Jeho probuzení nemůže se státi skokem, závratí, zázrakem. To by bylo naprosto nepřirozené. „Natura non facit saltus.“ (Příroda nedělá skoky. *Pozn. red.*) Ale jen postupem, vývojem, výchovou. A za takovouto vorschule, jak říkají Němci, vybral si pan Svoboda s velikou obezřetností a znalostí pedagogickou i psychologickou venkov. Zádrhům a zmotanicím neporozumí jen tak z čista jasna člověk, který před nimi rostl v nechápavé lhostejnosti čtyřia dvacet let. Je nutný postup od nesložitého k složitému, od prostého k zamotanému, od menších celků k větším a organizovanějším.

Byl to Lemaître, který v jedné studii ukázal pěkně tuto pedagogickou stupnici, kterou by přál každému spisovateli. Prolézt životem ze všech děr a do všech děr. Prošplhat a promrskat se celým sociálním žebříkem. Začít nejniž a slézat postupně hůlky vyšší a vyšší. Od organického hrubého, základního — z kořenů téci jako šťáva a míza sociálního života výše do pňů, větví, listů a květů — k složitému, rafinovanému, luxnímu. Pan Svoboda realizuje částečně přání Lemaîtreovo ve svém Pluhaři.

Přijde na venek, a jeho hrubé, masivní, ostré pocity, pocity šťavnaté, vlhké, plodné přírody — podrobí si hned všechny jeho jemné smysly. Vloha vnímající, percepce, postřeh a vznět smyslný a krajinný rostou a sílí rychle v příhodném vzduchu a šťastné pohodě. Rychle se tvoří kypré dno v Pluhařově duši — vlhké dno, mastný podklad budoucí básnické žně — ochočený a vystihující smysl přírodní, podrobující vliv prostředí fyzického a krajinného, — trpělivý a podrážující všecko osobní a společenské pod širokou a vítěznou

potopu tlaků a nutností Vesmíru a Přírody. Vedle grandiózní, lhostejné, vysoké Přírody vidí malicherný a prchavý chumel, roztřepenou a bublinovou pěnu vnitřního světa lidského, citového i ideového. Ubohé roztrhané vějíře par. Je to ten studený klid, vzdálená a neúčastná hra její, která padne někdy stínově a ledově na zapálený a rozkroužený Pluhařův mozek.

Přijde na venek do rodiny — do selské nezavřené rodiny. Poznává její ustrojení. Poznává jednu, poznává druhou. Poznává je konečně ve vzájemném poměru a styku. Před očima hýbají se, smějí a žijí lidé — všichni jiní, odlišení od sebe, propletení a zapjatí navzájem. Toto pestré a zmatené divadlo žádá celou jeho pozornost, vychovává jeho vnímavost, budí jeho postřeh. Srovnává, odlišuje. Učí se rozvazovat pletivo citů a činů, snah a vůlí. Poznává, hmatá skoro zapletenost, složitost, nezměnitelnost, hutnost všeho života, jeho prolámaného, zmateného, křivého a děravého postupu.

Se smysly hýbají se stejně city, celé fyziologické dno jeho bytosti. Smutek krve a mladých šťáv a pudů. Pak vyšší, zjemněnější podstata jich stlačí se v lásce k mladé, hravé, koketní a posměvavé bytosti — titěrné s prázdným studeným mozečkem a dráždivými nervy. Láska ta je zcela všední, prchavý, přelétavý a rozčilený poměr. Autor chtěl ji patrně takovou, poněvadž jen tento mělký a slabě, víc fyziologicky a nervově než duševně rozvířený vztah mohl zachovati jeho Pluhaři dost prohlédavosti. Kdyby byl zasažen hlouběji, ztratil by naprosto prozíravou jasnost, pozorovací vloha zčernila a zkalila by se v dýmu hluboké vášně. A právě o vývoj této pozorovací vlohy, o její gymnastiku, řekl bych skoro, šlo autorovi. Praví to, vytýká to sám na kolika místech. Např. na str. 146: „Nemyslí si o Lidce pranic zlého, neuvažoval též, co je lepší a co je horší, on pocítil pouze ono sladké rozrušení pozorovacího nadání.“ Lásky: jako, jsou Lidčina a Pluhařova jsou průměrné a typické. Je to pohyblivý jejich plamen, který se rozsvěcí nejčastěji a nejsnadněji. Jen zdánlivě jsou mělké a snadné, ve skutečnosti pustoší a podpalují ve svoji banální opakování sociální celek stejně jako některé druhy přelétavých a lehkých, ale častých a rozšířených chorob. Lidka je typ, průměr

povrchního děvčete. Hravá nepokojnost a rozlitá podrážděnost — zadržovaná a ovládaná vypočítavou sebevládou, účelným, užitečným, potřebným egoismem charakterizují takovéto povrchní stvoření, jakými je devadesát procent mladých žen a děvčat. Ty, kdo dnes hledají v ženách pohodlný materiál k emancipačním programům, rozčilují podobné typy. Ale marno zapírat — každý kdo vidí bez tendenčních brejlí filozofické nebo sociální reformace — přizná jich číselnou převahu a jevovou pravdu. Panu Svobodovi šlo o řez, který vedl současnou společností selskou — o průměr. A ten je tu naprosto důvodný a správný.

V „Probuzení“ jde o školu bezprostředního názoru a postřehu, zahrnuju ještě jednu smysl této knihy. Autor podal rekovi příležitost. Zavede jej i do pozorovacího středu, kolem něhož teče i vlní se materiál. V psychologickém podání probuzeného a cvičeného pozoru a postřehu mladého člověka leží hlavní těžiště knihy. Její cena, zájem, problém.

Myslím, že p. Svoboda „rozřešil“ svoji úlohu šťastně a dokonale. Jeho rek v novém a zvědavém napětí vidí všecko ve zvláštní naivní a hranaté, citově nadzdvížené bezprostřednosti — chytá po všem plnými a šťastnými, dlouze rozestřenými rukama. V knize jsou některé partie hotové hody pro psychologické labužníky. Jako doklad náhodou (a není to zde lživá floskule!) chytám a opisuju tuto hromadu rozložených a skládaných postřehů pohyblivého a postupného pozorování: „Stárek s loďkou byl nedaleko. Odrážel dlouhou tyčí *vrávoraje*. Proud srážel mu loďku hluboko. Bílý šat jeho zdál se býti tak *zvláštním, jako by sluneční světlo na sebe chytal a lepil*. Bylo již slyšeti stárkovo sípavé dýchání a mlaskání jeho pantoflí na *bosých* nohou. *Ted' také* Václav přistoupil k vodě a *maje ruce v kapsách a pootevřená ústazabodl se očima na klikatou, stále se přelamující postavu stárkovu.*“ (Str. 26.) Upozorňuju na podtržená slova. Každé je materiál postřehu, atom ke skladbě pozorovaného obrazu. Časová posloupnost a plynulá bohatost jsou podány ve skutečně tísnivé a sehnané, jako hladové pozorovací lačnosti. Tak vidí ponejprv do slunce a tepla rozevřené oči, tak sbírají a pijí vyprahlé a suché skoro

zornice. Všecko současně plastické a sugestivní — nové a omamné i tvrdé a napjaté, čtenář pozoruje jistou vypjatost, ostrost linií, jejich řezavý tok a lámaně hranatý pohyb. Všecko účelné a pravdivé. Stárek na lodi „vrávorá“ — jen tímto přepjatým slovesem dá se chytit dojem a zářez nezkušeného a zcela nového pocitu — neopraveného zvykem poznání a asociace. A stejně je tomu se světelným postřehem a všude jinde. Zvědavá lačnost, naivní a užaslá novost a přímost postřehu zachyceny jsou tu naprosto bezpečně a cele.

Vedle pozorovacího a trpného odrazu hýbe se v duši Pluhařově síla citů, proudy mohutné a nakypěné celou půdou, celou danou situací. Proudů ty budou v takovéto překvapené a stále dotýkané, oplachované, probuzené a rušené duši přirozeně vzrušené, zkalené a neodlišené, budou více přízvučné než obsahové, více náladové než určité. Nejen z důvodů fyziologických (kyprá zásoba živých látek, bohatá podmínka šťastné půdy pro psychický život), ale i z čistě psychologické motivace (novost, tj. nevyzkoušenost prostředí). Zde se nedá nic analyzovat, poněvadž by autor musil vymýšlet, podvádět, klamat. Není obsahu, který by byl uvědomený a schopný logického rozčlenění, možnosti a způsobnosti, že bude vměstnán v objektivní formu rozborů a vzorců. Takovéto hybné a rozrušené duševní potoky nemají průhledných vod. Jak lze objektivně a obsahově podat tekutou hru mraků? Charakterem jich je právě měnnost bezformálnosti, zápor obsahovosti a plastičnosti. Zde lze podat jen obraz tónový, syntetický, náladovou hodnotu, koeficient přízvuku. Pan Svoboda zacelí, zarámcuje, sváže duševní stav jako podmíněný projev scény a děje nebo přírody. Vyložil jej tak příčinně, v podmínkách. Indukoval, navedl elektrický proud. Po jistém postupu scény, děje, pozorování a postřehů ku konci činnosti a úvah — po prožitém dnu — po zašlých hostech — pod dojmy samoty a tichých obzorů — probudí v Pluhaři zmatek citů — stavy polosnu a polo-reflexe. Psychologicky je tento postup jedině správný. Zde se nedá nic analyzovat, pítvat v obsahu, dá se jen indukovat, navést, sugerovat konkrétně, podmínkově, přízvučně. Po vzrušeném dnu, který přinesl záměr a rozhodnutí, sebere, svine autor celý duševní stav



Pluhařův v této pasáži: „Josef již ničeho neřekl. Rozmýšlel se jen chvíli, má-li si napsati něco do deníku; pak se rychle svlékl a ulehl. *Chtělo se mu ležeti naznak* a dlouho, dlouho blouzniti o návštěvě mlýna. Odhodil peřinu, *natáhl se rovně a ruce si dal za hlavu*. Krásný, velice krásný a mladistvě nejasný byl proud jeho rozjímání o mnohých věcech minulých a příštích.“ (Str. 17.) Všimněte si podtržených vět. Těmito hmotnými, materiálními detaily, podmínkami a vnějšími příznaky, fyzickým průvodem duševního stavu poví o něm víc než nějakou „analýzou“, která je tu zcela nemožná. Nemožná, poněvadž toto těkavé, jímavé, probořené snění je bezobsažné, podstatně neurčité a zapadlé — tónové. Materiálními detaily se navede, sugere. Stačí na konci kapitoly nebo odstavce, po postupech dne, práce, vznětů, činů, vůlí, postřehů — navázat takovýto dotyk duševní. Je tu pak naprosto určitý. Známe všichni to snění po vzrušeném dnu, kdy se člověku chce ležet naznak (jak významně tu užil autor neosobní vazby: „chtělo se mu“ a ne chtěl!) s rovně nataženým tělem, se smáčknutým dechem a založenými přimáčknutými rukama pod hlavou. A všechno je řečeno, dokresleno v autorově résumé tónovém: krásný, velice krásný a mladistvě nejasný byl proud jeho rozjímání o mnohých věcech minulých a příštích. Je tu chycena nakupená a stísněná, neurčitě rozlitá promíšenost toho podvědomého duševního kraje — zcela určitě a objektivně — v tom širokém, nepřímknutém skladu slov: „o mnohých věcech minulých a příštích.“ (Ten chumel v časové i rozsahové — „mnohých“! — neurčitosti je tu zastížen.) Jinde jsou to vlivy krajinné (tedy zase hmotné, fyzické), které podmiňují a vystihují v celkové jednotě, spojené niti, navázaném proudu nitra osob. Jako typický příklad cituji ze str. 66: „Bylo k večeru, když se pozvolna ocitli u Štětková mlýna. Vzduch byl průhledný a krajina sytě zelená. Voda říční se zdánlivě hloubila, a západní nebe pokryto bylo malými kusy mračen, tenkými, ale černými. Josef umlkl a zabíral se do onoho snění, kdy se vše míhá myslí bez vlastní vůle, hromadně a nepokojně. I Václav umlkl, jako by mlýn Štětkův i v něm cosi rozdmýchoval.“ Zde stejně se nedá nic více říci. Člověk je postaven pod vliv zcela determinovaný, ale ob-

sahem nepostižitelný. Autor ho mistrně psychologicky charakterizoval — ryze hmotným detailem: tím slovem „rozdmýchoval“. Všecko víme — cítíme v tomto činném a pohyblivém slově. Duši lidskou nelze jinak podat než ve styku a poměru, tedy vyvolat, určit podmínkami a vlivem. Ona je jen poměr a zapjatost a psychologie literární právě ten poměr a zapjatost musí podat. Jak? Determinací, poměrovostí tj. náladou, dojmem. Vztah sám o sobě je nepostižitelný, jen body (počáteční a konečný) se mohou dát. Autor je dá, položí, určí — zavede proud a vztah — a poměr rozsvěcuje se již ve čtenáři. Že tato psychická determinace žádá čtenáře jemného, podrobného, bohatého, zkušeného, je pravda. Ale není vyhnutí. Jen tak je možná iluze reality, tj. umění. Ale což není stejný život jako umění? Život, který není nic než soujem (směsice. *Pozn. red.*) vztahů, poměrů, determinací? Nežádá stejně život jako umění bohatost a zkušenost, sílu a vnímavost duše? A čím dokonalejší život, tím úsilněji je předpokládá. Stejně jako umění.

Tato psychologie jest jediné umělecky možná. Psychologie determinismu, nálady, tónu — psychologie vyvolaná. Pan Svoboda (i ve svých nedoceněných a málo známých „Náladách z minulých let“ v přítomné knize i v „Rozkladu“) je vedle V. a A. Mrštíka a zčásti p. Šlejhara jejím šťastným představitelem. Vycházíme tu konečně z falešně pochopené analytičnosti, z průhledných raisonnements (rozumování, mudrování. *Pozn. red.*), které předpokládají všecky duše a ve všech okolnostech a postupech stejně abstraktní a prozíravé jako finanční kalkuly nebo diplomatické spekulace.

Pan Svoboda je zvláště v přítomné knize, v nejlepších jejích partiích, psycholog-básník duše vnímavé a vznícené v předráždění nových a rozbouřených dojmů, širokého a meditativního snění, polovědomého a polonazíraného prohlubování, rozvíraného obzoru.

Kniha p. Svobodova je, jak patrně z jejího cíle, spíše studií mravů než charakterů. Je to průměr, který nazírá a postřehne Pluhař v krátké době prázdnin. Autorovi běželo víc o postup, způsob Pluhařova nazírání než o předmět. Tón jest jen materiálem, půdou, kde se cvičí a rozvíjí Pluhařova vloha. Proto není cílem p. Svobody ob-

jektivní obraz, nýbrž jen nazíraný, postřehovaný Pluhařovou duší — subjektivní, do něho promítaný. Osoby, které tekou a plynou kolem Pluhaře, jsou tradovány všechny v té naivní a plné, syté a prudké určitosti jeho vnímání a postřehování. Všecky určitě, bohatě, přesně, ale spíše labužnický a samoučelně než tendenčně a středově. Spíše jako stafáž. Zcela důsledně a úměrně k celému plánu knihy. Tato rozkošnická chuť, ta zvláštní, ryzí, ostrá a šťavnatá „mlsnost pravdy a skutečností“ — abych užil výrazu samého autora — visí nad nimi všemi, je do nich vetřena dráždivě a jako smyslně. V tomto bodu jest umění p. Svobodovo v přítomné knize krevní Turgeněvu z „Lovcových zápisků“. Stýká se s ním — mluvím bez paradoxní zdvořilosti — zejména v tom pohyblivém, neurčitém, jako ve skvrnách a polostínu naneseném portrétu Bóži Michalovy.

Ideová cena knihy p. Svobodovy je, jak jsem již označil na počátku svojí úvahy, právě v podání rozvoje a výchovy „probuzení“ bezprostředního názoru života a lidstva. Pluhaři setře venkov ideologický prach s duše, abstraktní a apriorní schémata rozdrobí se a spadnou pod lijákem přímého nárazu a styku. Poznává určitost a podmíněnou nutnost života, pozitivnost jeho. Několik prostých lidí, lesů a polí pohrouží jej do studené sprchy svojí dlouho hledané zkušenosti, bezprostřední empirie. Je to nová filozofie života, reálná a konkrétní, která se v něm chytá — podporovaná také jeho zkušeností citovou a subjektivní s Lidkou. Je to zcela nový názor umění a literatury: Pluhař odvrátí se od ideologické formy naší literatury, romantismu a parnasismu, a vpadne hltavě k formě konkrétní a sociální, k podstatě slovanské. (Nedá se zapřít, že v těchto otázkách bude nutné prohloubení a širší, přesnější názor. Ale nesmí se zapomenout, že „Probuzení“ je jen, zdá se mi, první částí většího psychologického a ideového celku. Myšlenky ty chytají se teprve Pluhaře. Vzrůst jich, rozvoj a vývoj budou asi předmětem druhého dílu, který tuším ukáže Pluhaře v městě, v Praze, kam jde jako vědomý a cílový člověk, jako spisovatel sociolog a moralista. Viz zakončení: „Širší, větší ruch se před ním ozýval. Pluhař šel proti němu rovně, s očima jasně planoucíma.“) Odtud i jeho názor o úkolu spisovate-

le — pozorovatele společnosti a jejího lékaře. Zde cítíme již pod maskou Pluhařovou p. Svobodu, jeho vlastní umělecký cíl, spisovatelskou dráhu. Autor „Rozkladu“ podal tu asi svoje umělecké vyznání víry. Jako již leckde jinde před tím. Např. v Pluhařově pojmání přírody, ve vroucím a vnitřním, čistě dojemovém a psychickém jejím výkladu promluvil jistě p. Svoboda — náš nejlepší básník krajiny a přírodního prostředí — který realizoval jediný v naší poezii psychologický požadavek Amielův: „krajina je stav duše“. Zájem o přírodu, krajinu a její prostředí je skutečně v té formě, jak se vyskytuje u p. Svobody, ryze plemenný, slovanský. Tento vroucí, vnitřní, teplý, zemitý tón, vědomí sdružené odvislosti a společenského sepětí s přírodou, znají jen ruští krajináři Lermontov, Někrasov, Turgeněv. — Nebo na str. 178 v záchvatu Pluhařově, kdy „nade vše jasněji pocítí, co nevýslovné krásy a vůně spočívá v upomínce“ a kdy chce „volat celému světu“, že ve vzpomínce je „nejvyšší poezie“ — kdo neslyší tu p. Svobodu, básníka ryzí nálady a sugesce, nejčistšího poetu katexochén básníka „Nálad z minulých let“? P. Svobodu, který věří právem a v uvedené knize znova demonstroval, že vzpomínka je jediný básnický čistý materiál, „že je v zárodku sama poezie“ — jak dokázali Herbert Spencer a M. Guyau. Vzpomínka, ukazují, je největší úspora sil — a tím sugesce a významnost sama. „Umění musí napodobiti vzpomínku; jeho cíl je jako její: vznítit obraznost a citovost největší možnou úsporou jich sil.“ A jinde („Umění s hlediště sociologického“ str. 94): „veliké umění básníka nebo romanopisce je probouzení v nás vzpomínky.“ Jak se to všecko dá plně ověřit v té vysoké a čisté knize p. Svobodových „Nálad“.

„Probuzení“ p. Svobodovo je kniha bohatá, svérázná, nová a sytá uměním i pravdou. Její psychologickou a ideovou cenu jsem zde, doufám, dost určitě dokázal. Ti, kdo ji popírají, musejí přičísti vinu sobě. Podle některých kritiků (species ta dává si říkat velmi dojemně „sociální“ nebo „moderní katexochén“) není v knize idej, pokud tam není povrchní a rozředený traktát ze Schönbergova Handbuchu nebo naivní návrh na „řešení“ nějakého sociálního zla. Zde mohu

jen doporučit pilné studium skutečně sociologických kritiků Sainte-Beuva, Taina, Guyaua, Hennequina — a do té doby uctivé mlčení před uměleckou prací. V této průpravě vykouří se jim, doufám, jich nevinné fantazie. V konkrétním případě stihá je plně kletba Guyauova: „přečasto je to vina kritikova, když má špatnou žeň.“

„Matice lidu“ má nového redaktora — p. Jaromíra Hrubého. S ním přišel asi také nový program. P. Svobodova kniha tomu alespoň nasvědčuje. A také radostná pověst, že nezůstane sama. Jiný čistý umělec z mladých, p. V. Mrštík, vytiskne prý v ní letos delší práci.

10. dubna 1893.

## Alois Škampa: Venku a doma

Čtenáři těchto listů vědí, že o knihu p. Škampovu vedl se nedávno boj ne slabší a ne méně urputný než kdysi o mrtvolu Patroklovu podle Homéra. Srovnání, zdá se mi, není nejhorší: v punktu mrtvoly přiléhá alespoň po mém soudu naprosto, „Venku a doma“ jsou poetická a umělecká mrtvola. Píšu to a podepisuju s největším klidem. Nechápu dobře, jak „Lumír“ mohl si položit za cenu svých polemic-kých turnajů tuto ubohou knihu. Rozumějte mi dobře: nejsem nepřitelem uměleckého temperamentu p. Škampova. Z jeho první knihy „Malby a písně“ dovedl bych, tuším, i dnes chutnat ne jeden melodický a mělce zvlněný, povrchně nanesený a jako v mlžné šedi stojatého podzimního vzduchu prosáklý přírodní detail. Ale od „Maleb a písní“ jde p. Škampa nepřetržitě skoro dolů a prudce dolů. Přítomná kniha je poslední hůlka jeho slézaného žebříku. O tom, jsem pevně přesvědčen, nepochybují ani horliví advokáti jeho „čisté a ryzí“ poezie. (Jen v parentezi: jaký banální pleonasmus tato fráze; „Čistá, ryzí a pravá“ poezie. Která pak poezie není p. Sládkovi čistá atd.? Není-li čistá atd., pak mu není vůbec poezí!) V jednom bodu — a to zásadním — rozcházel jsem se ovšem s názorem p. Vrchlického (kritik Škampovy poslední knihy v „Lumíru“, podepsaný „Parnasista“ není podle přiznání p. Sládkova nikdo jiný než p. Vrchlický) od počátku, hned před lety při jeho recenzi v „Lumíru“ o p. Škampově „Mladém světě“ a menších poznámkách při různých příležitostech v „Hlase národa“: v tom totiž, že p. Škampa je náš nejlepší básník-krajinář. Pokládám výrok ten za naprosto nesprávný, nehajitelný. Panu Škampovi chybí k básníku-krajináři první hlavní podmínka: smysl prostředí, psychické determinace. On nevnímá přírodu v složitě a jednotné celosti, v pronikavých a spojených nitích navázaného lidského nitra. On vidí hromadu (správněji: hromádku, skupinku) detailů, hrubých, rozlámaných a nespojených, smete tento kopeček v desíti čtyřřádkových strofách a myslí, že vystihl přírodu, krajinu, náladu. Nic falešnějšího. Jeho detaily — všední, hrubé, povrchní,

vyhledané s vulgární a prázdnou tendencí konvenčního a opakovaného — zůstanou i v básni rozpadlé, mrtvé, nescelené a neoživené. Je to výpočet, popis krajiny, správněji jistých prvků jejích — ale ne báseň krajinná, tj. vystižení psychického vztahu, podmíněného proudy vnímající duše. Upozornil jsem několikrát v těchto listech na požadavek moderního umění krajinářského zahrnutý pregnantně v Amielově větě: Krajina je stav duše. O p. Škampových krajinách lze říci: Krajina je hromádka vody, dříví, kamení a trávy. Vnímající podmět, zavedený vztah jeho mezi vlivem determinující přírody, příroda a krajina jako prostředí (milieu) v technickém, vědeckém smyslu — to jest cílem každé krajinomalby. Nejde více o méně přesný popis jejích prvků, jde o výklad, tón, barvu vněmu, na psychický překlad — řekl bych věcně psychologicky — na promítnutí a zpracování vnímajícím podmětem.

Les sám o sobě např., tento poznatek abstraktní; a logický, není možným materiálem krajinné poezie, poněvadž nevnímáme ve skutečnosti žádný les, nýbrž jen ten a ten les určitý, tj. řadu podmínek a příčin optických, speciálních a konkrétních světelných záblesků a zákmitů a teprve tu — v této nejužší speciálnosti a konkrétnosti — bude se moci mluvit o individuálnosti subjektu vykládajícího, tj. určitě, svérázně vnímajícího. V hrubosti, obrysu les vnímáme všichni stejně. Teprve v drobném, v nejdrobnějším sítu, v posledním a nejjemnějším procezení vněmů jeví se rozdíly. Chvěje, které všem uniknou, upoutají toho a toho. Jest jimi a jen jimi charakterizován, determinován. Ostatní jsou pro něho němé a bezvýznamné. I ostatní speciální i ty hrubé a všeobecné, na všechny vnímající podměty stejně útočící a působící — nemají pro něho významu. Stav duše je dán tedy jen a jen těmito nejmenšími, speciálními vněmy: v krajině nebarvami, ale odstíny jejích, přechody; nuancemi. Jen ten a ten blesk barevný vystihuje duševně a ekvivalentně vnímající podmět A, básníka-krajináře A. Je mu determinací. Je mu poměrem a rovnicí. Je mu symbolem. Odtud jasně jde již kategorický předpis symbolické

poetiky, jest tak obsažen ve Verlainově *L'art poétique*:<sup>177</sup> „Chceme jen odstín — nous voulons la nuance — ale ne barvu „jen odstínem splývá sen ke snu a flétna snoubí se s rohem.“ Požadavek ten jest ostatně naprosto shodný se zákoníkem klasické estetiky i velikého umění. Zakazuje se tu přímo vystihnoutí hmotné, napodobující a formální, přikazuje jen narážkové a citové, neurčitě vzněcující a subjektivně úměrné. „Více citu než malby,“ napsal Beethoven nad svojí „Křepelku“. A platí pro každou reprodukci přírody, živé, mrtvé — i krajiny. „Více citu než malby“ — v tom zahrnuju program a cíl moderní krajinomalby poetické — tzv. impresionistní nebo symbolické.

Jest jedna námitka, která se zvedá obyčejně proti této poezii a kterou chci zde vyvrátit (byla to jediná podstatná, tj. alespoň rozumná a důvodná, kterou pronesl „Čas“ ve svém výkladu, opačném a protivném mému, o poezii náladově-krajinné při recenzi p. Sovovy sbírky „Z mého kraje“). A formuje se tak: dobře, uznáváme, že determinace krajinná, determinace prostředí (milieu) jako každá determinace je možná jen nejmenšími a posledními, tedy nejindividuálnějšími prvky, posledními odstíny, posledními vnímanými záblesky světla a tvarů. Ale co jsou nám platné, k čemu nám jejich vystižení? Nemáme možnost kontroly, která je tu znesnadněna, ne-li vůbec iluzorní, poněvadž báseň je výsledkem posledního a nejvlastnějšího, nejindividuálnějšího jádra básníkovy, jeho „nejsoukromějšího já“, pro které není kritéria vnějšího a cizího, objektivního. A po druhé praví: Když vystihnul autor právě to individuální, nejvlastnější svoje, jak může čtenář, někdo třetí a cizí vyvolat si, osvojit si toto nejvlastnější a nejnedostupnější. Není nikde záruky, ano, je přímo nepravděpodobné, že čtenář uvidí a vycítí v krajině, co viděl a vycítil básník. Nálada je subjektivnost a tím individuálnost a nepřenosná jednotnost sama.

Nic snazšího, než vyvrátiti tuto argumentaci. Tak totiž v umění neběží nikdy o imitaci, o napodobivost přesnou, matematicky nebo

---

<sup>177</sup> Jadis et Naguère, 1883.



logicky uniformovanou a evidentní. Víme velmi dobře, že čtenář nedobere se z básně týchž odstínů, týchž pocitů a vněmů, které tam složil umělec. Ale proto říci hned: je tedy lépe, aby je tam vůbec nedával, tyto jemné, individuální a nevystižitelné jednotky, — jest argumentace rozhodně zvrácená. Oč v umění běží, je to, aby čtenář pod ostruhami autora, pod jeho podrážděním a vlivem tónovým začal sám hledat odstíny, pod vůdcovstvím autorovým, pod jeho vlivem, příkladem, pomoci, sugescí sám naučil se — kombinací své snahy a autorovy náповědi — tímto spolupracovníctvím — pronikati do duševních šachet a dolů, do posledního a zjemněle bohatého rozvětvení stříbrných a rudných stromů. Guyau pověděl v „L'art au point de vue sociologique“ jasně, že žádný poetický obraz není ko-rektní forma sofistického rozumování, nýbrž živý a nervový otřes, probuzení tlakem a reakcí, odpovědi subjektu. Že mentální imitace právě při takovémto způsobu náповědi smyslové, náповědi nervové, otřesu a tlaku — je zvláště silná a mohutná a že tak nahrazuje intenzitou a lánem svoji obsažnost. Nejedná se v umění o nic jiného, než vyvolat a řídit proudy vnímající duše. Stvořit je nelze, musí býti vlastností a imanencí desky recipující, duše čtenářovy. Čtenář sám pod autorem, v jeho směru, pod jeho prstem a magnetickým proudem najde v duši postupy analogické. A jen to lze čekat a rozumně žádat. Identita, Možnost, jest iluzí nejen zbytečnou a nemožnou, ale i neplodnou a neužitečnou. Ale nedejte do básně krajinné tyto poslední vněmy, jádro a individualitu, vznět dojmový a symbolický — pište krajinnou poezii v termínech všeobecných, abstraktních a logických a duše čtenáře, jeho zkušenost a obohacení, které musí být cílem umění (dnes, kdy v tom a jen v tom uznáváme jedinou účelovost jeho) vyjdou zcela naprázdno, poněvadž kolem čtenáře klouže mrak otřelých slov, známých technických termínů neemotivních ve svojí šedi poznatků logických a pojmových.

První cyklus p. Škampovy poslední knihy „V přírodě“ obsahuje ve většině čísel krajiny: U Labe v září, Vila v jeseni, Červen, Na Komořsku, Listopad. Některé čistě deskriptivní a výpočtové, jiné v banální reflexi a symbolickou analogií pointované. Jsou to vesměs

práce úžasné duševní chudoby, suchosti, prázdnoty. Pan Škampa nemá prostě smyslu pro přírodu ani za mák. To, co nám podává, jsou pozorování úžasně plochá a hrubá bez každého osobního a vlastního duševního ekvivalentu. Nemají duševního tempa, pohybu, toku, vůně, barvy, nálady. Žádná duše za tím, ani žádná krev, ani žádný cit a mozek. Ani prostě nervy. Nic. Prázdnost, sucho. Vysátá půda. Suchopary. Chudoba a impotence. Stačí ukázka z „Listopadu“:

Mrazivou dumku listopad si zpívá,  
bodlákem vichr na rozcestí kývá,  
zvadlé mu květy chladem zavírá:  
poslední čmelák na nich umírá...

sychravé mlhy ztopena je louka –  
nemá již vážky, motýle ni brouka,  
zašlou ji krásu jedva obnoví  
ocúnu kalich bledě růžový.

A potom čtete kritiku p. Vrchlického v „Lumíru“! A víte, co o ní soudit. Pan Škampa jest umělecká nula zcela prostě. Dělati z něho hodnotu, je tím nesvědomitější dnes, kdy v žánru krajinomalby má česká poezie čísla naprosto úctyhodná, přísně umělecká, světovým dílům vyrovnaná — veršem i prózou, v pracích pp. F. X. Svobody a V. Mrštíka.

Nejsou např. citované verše z Listopadu hodnotou svojí pod poeticky naprosto bezcennou Polákovou Vznešeností přírody? Tak dovede vidět, vypočítávat a postřehovat jen naprosto neemotivní, suchý a formalistní mozek pedagogického a čítankově příležitostného poety.

Jinde p. Škampa personifikuje přírodu v přímo banální a hadrovitě vysáté figurky. Tak v básni „Červen“ — bosé děvče s hliněným džbánkem nasbíraných jahod personifikuje tento měsíc.

Tu znenadání o poledním čase  
v průseku potkáš dítě zlatovlasé:  
má dívčí hlásek, pomněnkový zrak  
a vzdušnou chůzi, zrovna jako pták.

A vzpomínáte si na hnusné chromotypie zavěšené po venkovských hospodách s těstovitými a rozmazanými figurami... A nedá se nic zachránit z celého tohoto prvního oddílu. Všecko stejně prázdné, kouskovité, suché, mechanické, jalové. Frázovitá banálnost omletých a planých „reflexí“ je rozeseta někdy jako paralelizující schéma do těchto hlínkou malovaných krajin a nabubřele, jako pivním hlasem zpívaných ód. „Na Komorsku“ je taková jarmarečním nadšením kypící óda na „kouzlo a samotu komorských lesů“, kde kdysi panu Škampovi „Bůh sám (!) číši poesie až ke rtu schyloval“. Fraziománie nejhrubšího vkusu, která se neštítí ničeho pod sluncem. U Labe v září a Vila v jeseni jsou relativně nejlepší nejen tohoto cyklu, ale z celé knihy. Druhá ukazuje pregnantně celou nefilozofičnost p. Škampova mozku — je to nejprostší interpretační smysl pro podobné a analogické mezi přírodou a duší, podmětem a předmětem, vnějším a vnitřním. Osud vily v jeseni, osud člověka v stáří. Plochosť a dětinství. Ale dobře řeklo se již dávno: dětem je podobné na světě všecko, dříví i lidé. Teprve hlubší pozorování a rozbor objevuje neshody a nepodobnosti, proniká k individuálnímu, nedílnému a nezpodobitelnému.

A při této příležitosti ještě menší poznámku. V knize p. Škampově nasei jsem dosti často inkriminované slovo: „symbol“. Nepřekvapilo mne zrovna. U mělkých mozků, povrchních a snadně srovnávajících a zábavně vykládajících, dá se očekávat s předvídavou a neklamnou jistotou. Zapletená hra jevová valí se před nimi nerozlišena, plná vzájemných obrátů a proměn prázdná, bez smyslu, pochopení a významu. Duch, který klouže s povrchním úžasem a novostí překvapovaného po jejich rozehnaných, stále vznikajících a pohlcovaných tvarech, z nichž nic nechápe příčinně, vnitřně, zdůvodněně a racionálně — upadá přirozeně svojí činností nebo lépe

nečinností ve hru pohodlného a tajemně prázdného výkladu, sleduje záměny a stopuje vír podoby a obdoby. Cesta analogie a symbolizace je tím dána. Té symbolizace, která není než dětinskou hrou mozků prázdných a nečinných, naprosto nezpůsobilých ke každé práci analytické a rozumové, abstraktní a spekulativní. Symbolizace, která není než věčné porovnávání a připodobování — ryze samo — účelné a bezcílné — jistý druh metamorfozování bez konce — zrcadlení a obrazy pro zábavu a do neúnavy. Tento symbolismus měl jsem již příležitost studovati v těchto listech na četných poeziích p. Klášterského<sup>178</sup> a povědět již tam celou svoji myšlenku o něm. Je to umělecká a duševní impotence nejhrubší, nejprůhlednější a nejomezenější, jaká se dá myslet. Pregnantně a jasně vyslovil týž názor italský kritik a psycholog Vittorio Pica ve svojí studii o nové symbolické škole, z níž dotýčný passus rád pro jeho určitost a vymezující soudnost zde podám.

Vittorio Pica po analýze symbolismu v dějinách poezie, rozlišuje přísně dvojí symbolismus: jeden vulgární, snižující myšlenku, způsob zakrývané prázdnoty a duševního pohodlí; — druhý zkrácený a zhuštěný proces analytický a reflektující, symbolismus filozofický a umělecký, způsob myšlenkové syntézy. „Je třeba rozeznávat“, píše doslova, „dva různé symbolismy. Jeden je vulgární a pochodí z potřeby a obtíže, již cítí lid, bohatý obrazností, ale prostřední nebo naprosto žádné rozumové povýšenosti, — aby si představil hmotné (pro lepší pochopení) i to, co náleží výlučně světu duševnímu; je to ten nízký symbolismus, který snižuje myšlenku, omezuje a krotí její vzlet; je to on, který žene masy k fetišismu a ozbrojuje k spravedlivé mstě ruku obrazoborců; je to on, jenž inspiruje obvyklá nadšená a dětinská zpodobení malých básníků krátkého dechu, kteří — myslíce, že našlipodmíněnou nebo banální nějakou zpodobenost mezi faktem přírody a jakýmkoli stavem duše — podávají ji s pyšným dostiučiněním svým čtenářům.“

---

<sup>178</sup>Lit. listy 1893, 2. číslo. [Roč. XIV. str. 32–34.]

Ale je také symbolismus povýšený, jenž vede člověka obrazy vědomě a úmyslně vybranými od světa hmotného ke světu mravnímu. Je to symbolismus přísný a hieratický, který často našed konečný obraz nezeslabuje se v lichých výkladech — ale, magicky sugestivní, svěří pronikavosti čtenářovy duše delikátní úkol vyložití jeho tajemství, vyjasnit si jeho temnoty, vyjati z nich tvůrčí ideu. Je to symbolismus, který je výběrem a syntézou současně, neboť zanedbáváje všechna fakta a všechny osoby vulgární nebo neužitečné společného bytu, vyvolí syntetický příběh, v němž chvěje se nějaká věčná a neměnná idea nebo bytost, která může v sobě zahrnouti podstatné znaky celé skupiny lidí, která je to, čemu říká se prototyp. Je to konečně symbolismus, který rýsuje věčnou a tragickou historii lidské duše a jenž v rozptýlených faktech odkrývá nejvyšší pravdy.<sup>179</sup>

Dnes, když otázka symbolismu přenesena i u nás — díky dvěma třem mladým poetům — do prázdné a tlachavě nevědomé diskuze naší literární veřejnosti, chci důrazně upozornit na kardinální tento rozdíl. Symbolismus první nenávidím a nenáviděl jsem vždycky. Obraz chytat a zrcadlit obrazem vysušuje a hubí myšlenku, zabíjí ji a vypuzuje naprosto, zvrhuje báseň v řadu reflektujících a vzájemných zrcadel, bez cíle, metody a užitku. Obraz pro ideu, pro psychu. Jinak je to hra lámaných paprsků na křišťálových hlatích, třísťení a lom světla, pára a harmonie barev — ale suchá, studená, bezcílná a prázdná, — fyzika duše, její mechanika a optika, ale ne její logika, její noetika, spekulace, život, rozvoj a individualnost. Takové básně mohou být poutavé a jímavé jen čistě pocitově a fyzicky jako příjemné přírodní zjevy, jako vyklenutá duha nebo rozestřený paví chvost. Tedy: symbolismus pro ideu, pro psychu. Nesejde na paprsku, který prochází a láme se v ústředí, — sejde na ústředí na jeho jakostina zrcadlícím a lámajícím podmětu. A duše lidská není studený a jednotvárně totožný a mrtvě sklený hranol. S tímto předpokladem došlo by se k falešné abstraktivnosti a neplodné schematicnosti. A skutečně, těm několika básním, které se přihlásily nejpo-

---

<sup>179</sup>Revue indépendante, č. 52.

sledněji pod „symbolickou“ etiketou, scházela skoro naprosto psychologická a tedy vlastně symbolická znakovost a determinovanost. Byly studené, suché, málo vznícené, neteplé. Odraz světél od sněhu nebo ledu. Básní prošly slunečné paprsky, odrazily se několikrát od hrotů a jehel ve více méně bizarních skocích a obrazových piruetách, zlomily a nastavily se několikrát (mohly se zlomit a nastavit ještě dvanáctkrát a po případě třeba jen třikrát) a vyšly, vystříkly a vpily se s koncem básně v němý éter stejně neužitečně a prázdně jako by z něho nikdy nevyšly a neprolezly svojí krkolomnou odyseu studeným sklenným hranolem. A to je všechno. S tím rozdílem, že básník v každé básni položil hranol na jinou plochu, pod jiný úhel, že v některých kusech jím hýbe nebo šermuje více méně virtuózně. Konec konců: hra, jistá velice libovolná a iluzorně obrazová psychofyzika, zbytečný tanec světelných jehel, příjemný ohňostroj. A ohňostroj může hořet déle nebo kratěji, ale jednou zhasne, a je pak tma. Studená a prázdná tma. A hoří-li dlouho, není to ani dobře. Bolí oči, zemdlí. A možná, že se hlubší lidé odvrátí i dřív, než začnou je bolet oči. Poněvadž vedle očí mají i mozek. A ohňostroje, soudí, hodí se jen pro poutě a posvácení.

Nechci tu perziflovat, jak patrně, tyto poslední pokusy poetické. Respektuji je, poněvadž hledají něco, chtějí něco. Alespoň nové harmonizace barev, nové tóny hudby, nové blesky světla. A to již je něco, co by mělo nutit k úctě u nás, kde mladí lidé nechtějí pravidelně nic (a nejméně hledat nové) ... nic než naučit se více méně obstojně rýmovacímu řemeslu a hotovit potom s olympickou domýšlivostí sbírku po sbírce. Všecky stejně snadné, prázdné, ploché a vnější. Všecko, co chci říci, jest jen to: posud jste skládali pěkné paví vějíře, tkali pěkné orientálské záclony. Ale to není ještě poezie. Poezie není reprodukcí, imitativní — poezie je tvůrčí. Namísto nových barev hledejte nové — ideje. Neskládejte obraz pro obraz, nezrcadlete zrcadlo zrcadlem, ale v zrcadle — člověka. Obraz pro duši. Ne psychofyziku (obrazovou, hravou, domyslnou a iluzorně přemetnou), ale skutečnou uměleckou, sugestivní psychologii. Pak a jen pak a jen tak budete deterministní a symboličtí. Obraz nemá a nesmí

mít jiný cíl, než aby zhustil v jediné sféře, v ohnisku eliptické rozptýlenosti stlačil řadu psychologických fakt a poznatků, jež rozptýleně a empiricky podává pozorování objektivní a vědecké. Stavíte-li obraz, stavte jej jako Flaubert z pevných a bílých kvádrů, z tuhých skal a lomů empirického a pozorovaného, nakupeného, pracně a dlouho hledaného a postřehovaného. Jen pak stavíte pevné rozhledné věže syntetického, symbolického a objímavého. K velikému rozhledu potřebí, pomněte, vysokých skal, ano skal, kamenů, žuly, tvrdého a reálného. Jinak je to únavná a prázdná hra mýdlových bublin, které sice létají, třepetají se a vznášejí se — ale nic neobjímají a nic nenesou — na nichž nelze vystoupit a z nichž nelze obežřítí rozlítí ploch krajinných a nedosáhlost obzorných vln. (A jako příklad a pro demonstraci takový psychologický obraz-symbol, který mne právě napadá z Flauberta: „Vracel se do své touhy jako vězeň do svojí cely,“ praví se o milenci, jenž na chvíli zapomněl v letargii přeplyných proudů duševních a jež nějaký hmotný náraz — tuším, údery bijících hodin na procházce — probudí a napne v novou tíseň utrpení. Cituju náhodně, ale předem a hlavně pro metodičnost, která ilustruje, pro psychický styl, který je typický. Zde obraz stojí na celé řadě určitých pozorování, zhušťuje v sobě jako v hmotné sféře celou řadu psychologických postřehů, sjednocuje je a znázorňuje v zákonném zevšeobecnění. A proto a jen proto je tak veliká jeho hodnota i umělecká — sugestivní a symbolická. Ten obraz je teplý duší a životem. Vaše jsou studené, zlomkovité, mrtvé. Symbol není nic než syntéza a zhuštění reálného. Zákon. Pravda.) Uvažte také, že váš postup je v podstatě totožný s postupem detailně reprodukčního, zlomkovitě vypočítavajícího, inventujícího, řemeslného a mechanického realismu, který, tuším a plným právem, tak nenávidíte. Jediný rozdíl mezi vaším postupem a postupem tohoto omezeného realismu je ten, že vy jste spiritualisté a iluzionisté a vaši odpůrci jsou fyzici a reální. Ale v jiném se nelišíte (a může být ještě sporno, je-li vytknutý rozdíl zrovna k vašemu prospěchu). Odrážíte, reflektujete, napodobíte a skládáte stejně jako oni. Jste stejně jako oni kombinační a reprodukční, stejně jako oni počtoví (a ne poměroví) a zlomkovití (a ne

syntetičtí). A vám stejně jako jim uniká zákon, pravda. Tedy cíl umění. Nejste sugestivní (třeba jste se to domnívali a chtěli) — jste jen suší, tvrdí a násilně necelí. Nejste vnitřní (třeba jste se to domnívali) — jste jen vnější a problémoví. Nejste ani symbolisté ani syntetisté (třeba jste to chtěli být) — jste imitativní, reprodukcni, neobzíraví a neobjímaví. A dokonce nepodáváte, nevystihujete moderní psychu (a vůbec žádnou psychu). Jste jen lepší horší virtuóзовé, sem tam a málokde a s obtíží snad umělci, ale nikde — Poeti.

A ještě jednou: nebagatelizuju vás. Všecko, oč mi běží, jest jen určitost principu, pevnost kritéria. A sympatizuju s vámi, poněvadž jdete, poněvadž chcete jít, poněvadž hledáte a chcete hledat. A všecko, co jsem podnikl, jest jen konstatování faktu, že jste posud nikam neušli a nic nenalezli. Ale nevadí. Hledáte. A tím již stojíte nad p. Škampou a podobnou klientelou p. Sládkovou.

A zpět ke knize p. Škampově. Z prvního cyklu přešel jsem dvě čísla: „Poslání sv. Martina“ a „Nejmenšímu tkalci“. Vypadají z něho. Nejsou poezie krajinná a deskriptivní. První je fádní legenda bez jádra a beze smyslu. Druhá nekonečně povídavá, místy banálně meditativní hymna na podzimního pavoučka. Jalová prázdnota reflexí bije přímo každého zde jako všude jinde v knize „Venku a doma“. Jsou to ta věčná, všeobecně uznaná a všeobecně bezsmyslná pořekadla o „krátkosti lidského života,“ „prchavém štěstí,“ „útočišti vnitřního klidu,“ „hojivém úkoji snů a poezie“ atd. Hnus a prázdno.

Druhý cyklus. „Svým drahým.“ Cítíte, odkud vítr. Poezie „intimní“ (tak zvaná). U pana Škampy lze říci klidně: památníková a gratulační.

„Málo píšu, básníkem jen sluju  
díky protekcí a známostem —  
ale od srdce rád gratuluju  
líbezným a hodným bytostem.“

Vzácná upřímnost a skromnost. Zcela místná. Navrhnu jen jednu opravu v této konfesi a podepíši ji pak s p. Škampou se skutečnou



chutí. Místo „málo“ položte jiné adverbium, kritičtější a ne tak kopecky bilanční, adverbium chytající více vnitřní hodnotu než objem potištěného papíru: — „špatně“ nebo „nesmyslně“ — a je všecko v pořádku. Všecko dobře.

Cyklus má nejvíce erotických čísel: „Památka“, „O štědrý večer“, „Anemona lesní“ a „Lístky do alba“ sem spadají, říci se nedá o nich naprosto nic. Jediná kritická poznámka, kterou jsem fixoval, je čistě grafická: osobní pronomina „Vám“ a „Sobě“, pak spona „Jsi“ všude tištěna velikými počátečními písmeny: V, S a J. Uctívá gratulační poezie. Poezie, eufemisticky. Přesně a logicky: rýmování. A zase: všecko je dobře.

A ještě zbývá několik všeobecnějších čísel, nezdařené a zvrhlé pokusy o jistou „meditaci“ nebo „reflexi“. „Cestou života“ nestálo by to ani podle p. Škampy za nic, kdyby nebylo na ní trochu lásky. Hluboké, zajisté. A nové. Ve dvou sonetech „Nešťastným“ těší pan Škampa tyto oběti osudu a — svojí básnické sympatie těmito homiletický a postně hubenými a jako vodová polévka prázdnými tercí-nami:

„I nechať Bůh k nám sesílá své kříže:  
my bez reptání chopme se jich tíže  
a neklesejme slabým duchem níž!

Tím lepší jsme, čím větší je jich tíha  
neb mukami se očištěna zdvihá  
i duše naše — k nesmrtnosti blíž!”

(„Nešťastným“ I.)

A v druhém („Nešťastným“ II.) čtu jinou hlubokou útěchu. Nedělejte si nic z bídy — „i hoře musí být na světě“. Jak pak ne? Nebýt hoře, nebude také štěstí! Jak vidět, neřekl p. Vrchlický o p. Škampovi nadarmo, že má myšlenky. Tady je vidíte a — jaké! Od p. Škampy ať se učí myslet ty ztřeštěné a zpražené mozky všetečných novátorů, že

ano, p. Vrchlický?! Půjde jim to k duhu, myslím, asi jako tažným a těžkým koním (tento moment postupuju gratis k laskavému a plnému vykořistění všech pp. humoristických interesentů) sypanka ze slavníků. — Kvůli reportérské věrnosti zaznamenávám ještě dvě čísla, která vyčerpávají prostřední oddíl: „Věrné milence“ a „Proměny“, obě stejně snadné a bezobsažné, nechcete-li pokládat za obsah succus (jádro. *Pozn. red.*) druhé tu odvěkou a primitivní pravdu, „že všechno na světě se neustále mění.“ Heraklitovo πάντα πρὶν. (*Panta rei — vše plyne. Pozn. red.*)

Jen v parentezi ještě poznámka. Ad vocem (poznámka k něčemu. *Pozn. red.*) naší erotické poezie. Padla velice v neváznost u serióznějších našich mozků. Neříkám, že neprávem. Ale i v tomto směru zašlo se v bizarní komiku. Tak, pamatuju se, v jistém pražském týdeníku byl před časem zásluhou nové knihy již ten čistě negativní fakt — že neobsahovala žádnou erotiku. Sám o sobě, namítnete, má ovšem tento dokument jen prázdný význam náhodné a bizarní idiosynkrasie — nic větší a jiné, než kdyby vylučoval některý kritik z poezie určitý jiný cit, např. bázeň, hrůzu, zvědavost. Ale speciálně pro českou přítomnou poezii dostává dokument ten charakterističtější barvu. Ukazuje nechut, odkrytou prázdnotu a netajeně přesycení z tohoto psychologického žánru, jaké se zmocnilo kritických myslí z plané naší produkce. Kolik máme erotických sbírek a kolik psychologických a uměleckých typů v nich! Nepoměr je hrozný a zoufalý. A mezi toto prázdné a mrtvé zboží padá celá erotika p. Škampova. Rozmnožuje ten veliký umělecký deficit.

Třetí a poslední díl. „Obrazy a zpěvy“. Etiketa naprosto disparátní a chaotická, která má ve své prázdné a nejasné šíři snáze pronést a ukrýt celou smetť tohoto cyklu. Je v něm také všechno: žánr („Noví nájemníci“) i reflexe, vlastenecká hymna i elegie. Pokračujme tedy zase zcela kazuistně, poněvadž generalizující perspektivy a pohledy, jež chtěl otevřít básník, jsou podvodná a lživá fikce vypočtená jen pro nutnost a zvyklost etiketizujících klasifikací. „1891“ je nadpis prvního poematu. Jubilejní výstava. Nějaká snad objednaná příležitostná, naivností a nadšením kypící hymna. Umě-

lecky nejen bezcenná, ale přímo odporná svojí mělkou triviálností, suchou řemeslností, nesmyslnou fraziománií. Význam výstavy vidí p. Škampa v rendezvous slovanských hostů na výstavišti — a hlavně v p. Křížíkově „světelné fontáně“ (zrovna jako každé školní dítě). A to je přece trochu málo i pro nás, kteří nepokládáme zrovna ani dost málo p. Škampu za mozek spekulativní nebo komprehensivní. Mimochodem ukazuje tu zase následující passus p. Škampovu nefilozofičnost V celé nahotě: — básník obrací se k lipám na výstavišti s dětinskou otázkou, co cítí při vojenských kapelách a spuštěných proudech p. Křížíkovy fontány?

„O čem asi v oné chvíli přemítají (!) stromy ty?“

A odpovídá:

„Jistě také že svým šumem sdílí naše pocity,  
jistě blahem zachvějou se ta jich prsa stoletá,  
když sokolské trubky signál výstavou se třepetá.“

Celý soud náš o těchto čtyřech verších zahrnut je ve výroku Darwinově: „Nic není nepochopitelnější mozku dítěte nebo divocha než představa o neúčastné lhostejnosti přírody k našemu vlastnímu osudu, k našim citům a zájmům a zájmům a snahám našich podobenců.“

Následující „Píseň kováře“ je vlastenecká revue legendárně historických fantazií s nevyrovnatelně komickými efekty. Na ukázkou jen jeden nebo dva:

„Leč tu se nakonec rozlítíl hněvem  
ten starý dobrák, český lev:  
vzúpěli cizáci před jeho řevem (!)  
a kam řal tlapou — rudla krev.“

Bitvu u Vogastisburgu zvěčnil p. Škampa v tomto klasickém dvojverší:

„Kdy jsme mlatem za dnů Sama  
Frankům vykopali hrob“ (!)

„Matce Praze“, závěrečné číslo, jest alespoň v jednotlivých pas-  
sech snesitelnější a vcelku prostřednější. Tím je vyčerpána tzv. vlas-  
tenecká poezie p. Škampova. Svůj názor o moderní vlastenecké  
a šíře sociální poezii projevil jsem již v těchto listech několikrát. City  
sociálního tepla, živé souvislosti plemene a krve zdají se mi dnes  
v největší části moderní poezie uměle vyvolané, napodobené  
a diletantně restaurované. Schází ve většině případů pocit bezpro-  
středního, svěžího, cítěného přímo v samém konstitutivním zákla-  
du, v postřehu přímého a vědomého. Tyto city, které cítily staré an-  
tické primitivní společnosti jako nové a čisté nebo alespoň živé  
a v krvi chycené, byly tu přirozeně nejmohutnějším pramenem  
umění a poezie. Dnes, v době rozvoje společenských, přílišné  
a odstředěné diferenciaci, v době splynutí, křížení a smísení vlivů  
plemenných, lidových dědičných, antropologických, v době promí-  
sených a zeslabených vlivů fyzických a klimatických — přešly city ty  
v němý a neuvědomovaný, neživý a pod samy prahy a základy or-  
ganického probořený kraj duševního světa. Vysondovati dovedou je  
dnes jen nejtěžší mozky, které nejhlouběji navrtávají temné dno lid-  
ské, které je pozvedají až od samých útrob země. Takový Tolstoj,  
takový Turgeněv, takový Walt Whitman. Zde má sociální smysl ten  
pravdivý živočišný tón čerstvého a nedávno spreženého stáda, zde  
čiší z něho horko skupených a nedávno stišťených těl, smysl po-  
krevného a příbuzného v žilách, kostech, svalech, pleti, teple a vůni  
krve. Ostatní básníci tradují tyto city ve většině případů pouze jako  
patetická a deklamační témata, jako galvanizované a uměle vyvola-  
né citové mrtvolky, jako účelný a svátečně náladový ohňostroj. K těm  
patří celým tělem a celou duší p. Škampa. Je to prázdný patos, jar-  
mareční povrchnost a jalovost.

Ostatní čísla, která chybějí do hotového výpočtu, jsou naprosto různorodá a rozbitá. „Bitva v alejích“ jest epický položánr, roztříštěný v náladě, nereliéfní, bez barokového a koketně graciézního tónu, který tu chtěl autor nanést. „Noví nájemníci“ žánr nejsentimentálnějšího a nejvulgárnějšího kalibru. Pan Škampa se vystěhoval. Jeho nástupci jsou mladí novomanželé.

„Jsou chudobní a v jizbu chudou  
co mohli víc, než lásku vnést?  
Teď společným jich osud jest,  
nesmějí si stýskat nudou“ (!)

„Nesmějí si stýskat nudou.“ Jaká naivní cheville! Ujišťuju pana autora, že je to ani nenapadne. Tkalci (podle autora je to jejich práce) nemají k tomu zbytečného času. A pak — po roce budou tam podle p. autora tři. Tedy! Jen na jedno upozorňuju ještě: jak rádi fungují poeti naši jako sage-femme (z franc. porodní bába. *Pozn. red.*). Zejména ještě p. Klášterský. Skuteční „rodinní básníci“. Nechápu však, jak v konkrétním případě může býti tato funkce p. Škampovi tak příjemná. Nejsem sice Malthusian, ale nechápu radost p. Škampovu nad tím, že po roce budou ze dvou žebráků — tři. Ale i sama stereotypní glorifikace tohoto biologického aktu neodpovídá realitě, jak alespoň ukázal Rod v Trois coeurs. Rek jeho, který čeká s přesládlostí a sirupovou sentimentálností rodinných románů, je překvapen krví, mukami, bolestí a útrapami, které předcházejí a provázejí tento akt. „Ó, jak to bylo všechno jiné“ — než četl, vykřikne kolikrát. — „Syn země,“ je nová trivialita „spekulativní.“ Succus: duch patří nebesům, srdce zemi. Myslitel, že ano, p. Vrchlický? „V Jelením příkopě“ nechodí na podzim, jak jsem se dočetl z básně, nikdo než p. Škampa. Zejména přátelé páně Škampovi nechtějí se tam s ním za žádnou cenu v mlze procházet. Snad se bojí rýmy. Ale p. Škampa si z toho nakonec přece nic nedělá: chodí tam s ním Múzy, o přátele nestojí tedy, poněvadž má lepší společnost.

A to je celá kniha. Ne. Zapomněl jsem ještě na „vstup“ a „doslov“. „Doslovem“ je sonet analytický, psychologická analýza p. autorova. Nebojte se. Nic povrchnějšího a prázdnějšího. Všecko, co nám o sobě řekl p. Škampa, je podivuhodný poznatek psychologický, že má „měkkou“ duši. Co tím myslel, nevystihnou asi nikdy. Snad chtěl říci zcela populárně, že je dobrák od kosti a že nerad někomu ublíží. Tak jak to pověděl: „má duše měkká tvrdou být se bojí,“ a ač to p. Vrchlický labužnický chutnal, je to nesmysl a zvrácenost. I s následujícím duchaplným výrokiem: „Kde k pesimismu najít odvahu.“ Že pesimismus je plodem nějaké duševní opovržlivosti, nenapadlo posud psychologům pesimismu, ani James Sullymu ani Ribotovi. Doporučuju tedy laskavé pozornosti kompetentních stran tento nový objev p. Škampův. A konečně se dovíte z tohoto sonetu, že p. Škampa nechce ani „umění“ a „hloubku“ svých přátel, kteří rostou „až ke hvězdám“ (o tom jsem přece jen trochu v nitru pochyboval!) — nač? P. Škampa je „šťastnější“ — a nechá rádjiným slávu, hloubku a jak se jmenují všechny ty nesmysly. Voilà tout (to je vše. *Pozn. red*). To je ten analytický sonet. Co na to říci? Nic. Docela nic. Zavřít knihu.

Ne. Ještě ne. Přesl jsem „vstup“. Jmenuje se „píseň“. Autor velebí jej i divotvornost. Působí „zázračně“. Např. jednu ukázkou:

„ať učení a staří páni  
nade vše hájí vědu svou:  
přec pohnutí se neubrání,  
když tajně (!) doma verše čtou.“

Tajně! Jako chovanky v penzionátech, nemyslíte, p. Škampu?

„A proč se tento zázrak děje?“

A odpověď velmi pohodlná:

„Ó, neptej se a jejím zpěvem  
radš volně dej se unést!

Jeť pod ním víc než prázdné slovo,  
než klamně fráze hluk a třpyt:  
jest pod ním srdce básníkovo  
a jeho vroucí velký cit.“

K tomu jen ještě glosu. Není více zneužívaného slova dnes než to nešťastné, ubohé, vonné a jako v šeptu dechnuté: cit. Každý, kdo nemá mozku, kdo nemá idejí, kdo neumí myslit, kdo neumí vůbec nic a k ničemu se nehodí — myslí, že má „cit“. Ovšem „vroucí a velký,“ zrovna jako p. Škampa. A zatím celá naše literární bída je právě v nedostatku citu, skutečné hloubky a vroucnosti, vnímavého zvlnění a chápavého prolnutí. A jakou delikátnost duševní, jakou strukturu grácie a umění žádá ten znesvěcený pojem! Sama esence. Samo zhuštění. Sama rosa a sama vůně. A myslit, že každý smí přijít a setřít rosu a rozstříknout vůni — jak trapné!

Červenec 1893.

## Jaroslav Vrchlický: Studie a podobizny

Kniha kritických článků p. Jaroslava Vrchlického, Výbor z četných skic, referátů a studií, které více méně příležitost nebo hlubší probuzený zájem diktovaly autoru, a které ukládal hlavně do „Lumíra“ a ještě více do „Hlasu národa“. „Vybral jsem z veliké řady svých literárních článků pouze ty, o kterých myslím, že mají větší cenu, než jaká se na pouhých referátech denních listů může vyžadovati — tedy ty, kde vedle údajů cizích můj vlastní úsudek i vlastní pojmání literárních otázek o slovo se hlásí.“ Upozorňuji na podtržená slova. Pan autor, jak vidět, klade na ně důraz a přízvuk. Potvrzuje to také následující věta: „Soustavy ovšem v knize není; je těžko tolik různých věcí srovnati v jeden rámec — doufáme však, že ze všech článků vynikne přece jednota stanoviska, které se v autorovi vyhránilo za dlouhá léta studií a prací...“ A blízko po tom, ukazuje zase hned sám p. autor na toto jednotné stanovisko: na eklektismus, jak se vyjadřuje, v němž chce vidět v první řadě svůj zorný neměnný úhel. „Jedno asi pozná čtenář soudnější ihned, eklektické stanovisko moje; nevím, je-li eklektismus chybou, vím jen, že jest těžko stavěti se dnes, kdy tolik dojmů a proudů cizích na nás odevšad dotírá, na cimbuří jediného dogmatu, jediné teorie.“

Dřív než dotknu se těchto principiálních otázek, prohlédnu zběžně succus knihy pana Vrchlického, projdu zběžně její materiál a formuluji několik klasifikačních poznámek.

Studie o Manzoniho hymně „Pátém květnu“ má těžiště v několika jemných a odstíněných poznámkách kritiky formálně znakové, kritiky analytické a příznačné, té, která ze samých prvků básně, z volby slova, obrazu, mechanismu verbálního a technického, dobírá se postupem příznačně vykládacím zákonů života duševního, vnitřní struktury autorovy, psychické jeho formace. Stejně je tomu v úvodním slově k ilustrovanému vydání Erbenovy „Kytice“. Kritika je tu čistě zlomkovitá, těkavá a skoro na povrch omezená, zdánlivě drobným zrním detailu technického zaujatá. Ale právě v tomto



omezeném poli projevuje velikou prolínavost, slídnou psychologickou a estetickou interpretaci. Tyto drobné poznámky jsou skuliny k prohledání nitra, uzlové nervy, spojené zápletky a křížovatky rozběhlých a protínavých cest duševní formace. Byl to u nás prof. Masaryk, který ve své tenké, ale nedocenitelné eseji „O studiu děl básnických“<sup>180</sup> ukázal cesty této vtíravé a podrobné, zdánlivě skromné, omezené a stíštěně malicherné, ve skutečnosti však jediné znakové a exaktní, analytické a zjišťující kritice. Pan Vrchlický, poznal jsem z nejlepších míst „Pátého května“ a „Erbenovy Kytice“, učil se přímo na práci p. Masarykově. Nevím, zná-li také některé odstavce Fechnerovy „Vorschule der Aesthetik“ nebo některou esteticko-psychologickou rozpravu z Lazarusových knih „Leben der Seele“, ale i z těch postřehnu jsem stopy procesu interpretačního, způsob výkladu mozaikově psychologického, skladbu jako kaménkovou a spíše naznačující a vykládající, formulující, hotovou k ústupům a fikcím — než tyransky imperativní a domněle a iluzorně diktátorské a neomylně určité, dogmatické schematizování. Kritika p. Vrchlického náleží v nejlepších částech právě k této povolné a prolínavé, skromné a podrobné činnosti, která nastupuje a nastoupila již většinou dědictví po dogmatickém apriorismu, dialektickém metafyzicismu estetiky staré, estetiky, která stavěla „shora“ místo „zdola“, jak praví Fechner v předmluvě ke svojí „Vorschule“.

S tímto v podstatě moderním proudem kritickým je kniha pana Vrchlického plemenně příbuzná. Poznává každý, kdo zná poněkud podrobněji rozvoj cizí kritiky, že to byla hlavně francouzská, která na p. Vrchlického v knize této výrazně a určitě působila. Francouzská kritika nebyla nikdy nadoblačná a transcendentní. Praktická a moralistní zapadla sice stejně v barokní a planý byzantinismus právnícko-soudcovský — ale neztratila nikdy reálné pole empirie, pevný podklad omezené účelnosti jako německá, která brzy nebyla než materiálem filozofického systematizování,

---

<sup>180</sup> Řada I. (Praha 1884, poznámky metodické předem): řada II (Praha 1886 demonstr. Příspěvky k estetickému rozboru R. Khoszho).

doplňkem a někdy i scelením metafyzických systémů a dialektických metod. A jak se vyklízelo moralistní a soudcovské pojmání, rostl tu na určité půdě pevně a omezené demonstrace smysl filozofické příznačnosti, nejprve historické, pak sociologické pojetí kritického úkolu. Z francouzských kritiků je to předem Sainte-Beuve, který jest učitelem p. Jaroslava Vrchlického v této knize (hlavně podobizna Bozděchova ze „Studií a podobizen“ je čistě sainte-beuvovské faktury z první periody jeho „Pondělků“). Od něho naučil se, tuším, nevyrovnatelnému citu odstínu, umění nuance, bázlivé a restriktivně interpretaci díla a života, charakteru i formy, pavučinové jemnosti vystižení a zachycení. Jako Sainte-Beuve vyciťuje také p. Vrchlický různé eventuality, hypotetické dohady a psychologické kombinace s intuitivní a šetrnou delikátností umělce-virtuóza, který hledá a hádá v nitru cizího poety jako „v nitru vlastního přítele“ dle slov Goethových. Citlivý jeho štětec nanáší pavučinové a k splynutí jemné barvy, barvy mnohdy několikrát podkládané a v dokonalém sladění pronikavé a lámavé. Z něho má i v nejlepších číslech „Glos k moderní francouzské a italské poezii“ vtíravou psychologickou dialektiku, jemnou a vypočítané broušenou kombinací, vlasové a niťové sloupky tykadel, — ale také zdrženlivou míru vkusu a tradice, světlé průhlednosti a normální zákonnosti, která nedovolila mnohdy p. Vrchlickému (stejně jako Sainte-Beuvovi) vystihnout a pochopit zjevy jiného temperamentu duševního, jiné duševní rasy a jiných šťáv a krve, např. částečně symbolisty. Jinde zase odvislost od estetické absolutnosti, od normální ideologie estetické zavinila (stejně jako u Sainte-Beuva), že autor ani neformuloval a nevysvětlil, nýbrž hned apriori podcenil a zavrhnul významné snahy a pokusy o „vědeckou poezii“, jak se kostrbatě a nepřesně etiketuje.

Tato psychologická kombinace, virtuozyta psychického prolnutí, vykrojení a vypreparování svádí místy autora k jisté iluzivnosti. Svoji psychologickou pregnanci bere tu pan Vrchlický příliš doslova, z toho, co zůstává podstatně hypotetické a pohyblivé, vykrajuje pevnou, ostrou siluetu, kterou srovnává rád a paralelizuje s jinými. Nezapírám, že někde tyto paralely jsou (alespoň ze vzdálenější fixa-

ce) účelné a ilustrující, že pomáhají psychické determinaci. Tak např. hned v první studii „Manzonioho Pátý květen“ srovnání básní Byronovy, Lamartinovy, Manzoniho a Hugovy. Nebo ve studii o Bozděchovi charakterový model Meriméeův podaný po stopách Tainových. Ale nelze skrýt nikde nebezpečí povrchního a iluzorního, které nesou taková i nejlepší (zdánlivě), nejšťastnější a nejopatrnější srovnávání. Přímá determinace stojí nekonečně výše. Takovéto paralele mohl bych nejvýše rozumět jen jako dodatku, jako jistému nadbytku po vlastní analýze, jako virtuózní hře, kterou si vynucuje obecnost na konec programu. Je pravda, že pro kritika samého, pro toho, kdo analyzoval a pitval oba paralelizované autory, může mít takováto porovnávací činnost zájem, užitek a hlavně rozkoš. Je to jistá virtuozita, která si uvědomuje rozdíly a shody, aby lépe chutnala a zažila, zmocněněji a živěji procítla strukturu svého předmětu. Ale pro čtenáře, který nezná do podrobnosti studované autory, je to hra lesklých obrazů, která nevykládá a nevystihuje, nýbrž mate a tísní. Nebezpečí je tím větší, čím méně přímé a podrobně trpělivé analýzy předchází. Chtěl bych vůbec užívatí tohoto prostředku jen jako doplňujícího analýzu bezprostřední a objektivně fixovanou, jen jako výpomoci a zesílení pro ni. Pan Vrchlický, zdá se mi, jde mnohdy v tomto směru daleko. Paralelizuje a porovnává příliš, málo vymezuje, vystihuje, vykládá přímo a hmatavě. Nevadí mi to ovšem, poněvadž znám materii, kterou p. Vrchlický projednává, mám možnost kontroly, a tedy zvýšenost kritické činnosti vlastní, jistý stupňovaný a labužnicktější požitek z četby. Jinak však jest u čtenáře, který materii neovládá. On je stísněn často místo jednoho nového názoru dvěma nebo třemi, místo jednoho neznámého charakteru několika jinými. Ale důležitější jest, že plastičnost názoru a snadnost vystižení je tím zakalena a ztížena. Pamatuji se, že si mi stěžoval před lety čtenář naprosto inteligentní a filozoficky vzdělaný, že studím p. Vrchlického v „Nedělních listech“ z posledních cizích proudů uměleckých nerozumí, že mu nic nepovědí, co by mu je zpodobilo živě a roztřídně, co by vyřízlo jednotlivé umělecké hlavy v čarách jednotných a určitých. „Je to proto“, vykládal, „že on určuje

jednoho básníka druhým. Je to pak jako hra pružných koulí, samý odraz a odskok. Básník A stojí mezi básníkem A a přibližuje se tím a tím D, liší zas oním od E. Celkem mnoho drobného prášku, materiál, z kterého se musí teprve skládat. Ale nejde to dobře, když člověk nezná vzorce, z nichž byl smeten.“ Je v těchto námitkách jádro pravdy. Pan Vrchlický neřízne rovnou linií, názorem všeobecným, principem, generalizací do jisté otázky. (A divil jsem se sám kolikrát v přítomné knize, jak málo principiálního, hluboce ke kořenům zaťatého, personálního a určitého podává i tam, kde příležitost k tomu přímo sváděla — v těch několika bolavých a otevřených otázkách, jichž chtěj nechtěj musil se dotknout.) Jeho čáry jsou často nejisté a obojetné, položí jistý úsudek, který hned omezuje a prolamuje. Odtud to množství spojek jako: ovšem, nicméně, leč apod. Platí to zvláště o případech, kdy paralelizuje dva subjekty různého prostředí, vytržené a neorganické — kde tedy všechna podobnost je vnější, náhodná a dialektická. Za takovou nešťastnou paralelu pokládám vypracované a vedle sebe položené srovnání Hugových „Písní z ulic a lesů“ a Hůlkových „V přírodě“. Je také rozhrnovaná a nastavovaná, spíše rétorický než psychologický a determinující passus. Restrikce a výjimka jsou tu tak časté, že typus a názornost jest jimi poškozena a pokažena. Jsem přesvědčen, že stejným právem, resp. neprávem, dala by se provést paralelizace knihy Hugovy s deseti jinými od Heinových až po Tennysonovy. Hlavní nedostatek této metody je však po mém soudu nemožnost neměnné geometrické fixace a z toho plynoucí nutný psychologický iluzionismus. Nejde se mýlit, duševní útvary nejsou vypracované a projektované vzorce figur geometrických, které obsahují, podávají samy sebou postup dokonalé skladby a dokonalého rozboru kvantitativního.

Jiné články nemají tohoto zájmu psychologického; jsou výlučněji biografické nebo přímo a absolutně posudkové. „Básník vrah“ (Lacenaire) skýtal přímo autoru příležitost promluvit o otázce psychózy v umění a všeho, co se na toto téma navazuje v posledních hypotézách Lombrosovců. Ale článek má pouze zájem skoro čistě biografický a kuriózní. Autor Antonyho (Dumas starší) zůstává prací čistě

biografickou, místy anekdotní a posudkovou. Ristoriová a Sarah Bernhardtová patří do téže třídy, jakož celkem i Frederi Mistral. Poslední stať knihy Victor Hugo je pak čistá mytologie, ale žádná skoro psychologie. Nevadí mně tu výlučně hymnický tón (je to věcí autorova názoru světového, který tu nemám pretenze kritizovat a nejméně již popírat) — ale naprostý nedostatek každé fixace objektivní a analytické, každé logické formulace. Před očima tančí čtenáři skoro samá metafora a samý superlativ, samá poetická dekorace, mnoho sugesce a citovosti, ale žádná fixace a determinace.

Jako jednotný spojující bod tohoto roztržitého materiálu, jako vnitřní a optický zorný úhel svojí metody označuje p. Vrchlický sám, jak i vidět z hořejšího citátu, eklektismus. Termín není zrovna po našem soudu nejpřesnější a nejfilozofičtější. Pan Vrchlický označuje tu, tušíme, stanovisko renanovského diletantismu, tak plodné a v nové francouzské kritice přímo vykořisťované a v sofismata zneužívané, za svoje v této chaotické knize. Renanovský diletantismus není však po mém soudu nic než filozoficky a kriticky vystižená a uvědoměná historická metoda, historický smysl století, který tvoří, jak známo, jeho slávu i nebezpečí a jednostrannost. Devatenáctý věk stvořil smysl historické relativity, historické shovívavosti a zvědavosti a položil jej proti absolutnímu a filozoficky až k fanatismu vypjatému principialismu osmnáctého věku. Historik zajímá se o fakta jako nutná a srovnalá v úměrnosti svojí době, okolí a všemu vývoji, seřetězení a sledu faktů předchozích. Historik hledí na fakta, která jsou minulé a tedy nebolavá a nevznícená citovou živostí v jeho mysli, s klidem, ano, více se zájmem, s příjemnou a sympatickou účastí jako na předmět svého studia, klasifikace, výkladu a analýzy. Všechno pohnutí, prudkost a jednostranná citovost jsou tu nemyslitelné.

Je sám materiál celkem již více méně mrtvý, nebolavý a nezájmový pro přítomnost. Tam, kde filozof, kritik, absolutista je zapředěn celým svým duševním útvarem, celou povahou a celou svojí krví, přesvědčením, prací a vírou — je historik nezaujatý a svobodný, nechycený a nevpletený do žádných problémů osobních a osudných

pro jeho duševní rovnováhu a pevnost. Kritik v osmnáctém století byl předem filozof, absolutista, a tedy bojovník za svoje přesvědčení, za svoje vědění reformátor a oprávec. Na základě prací svých, svého vzdělání, svého temperamentu a svojí krve měl jisté přesvědčení, jisté ideje, které chtěl a musil realizovat, poněvadž je pojímal za správné a nevývratné. Proto byl knihou dojat a vzrušen jako živou propagací, propagačním a bojovným prostředkem, který buď podporoval, nebo porážel více méně určitě a urputně jeho ideje, jeho osobní charakter slovem. Kritik devatenáctého věku — a v tom je kardinální rozdíl — není filozof, absolutista, reformátor — je naopak historik. Jako historik zajímá se o fakt jistý jen jako příznačný době, jako nutný a podmíněný důsledek jiných stejně nutných a podřazených, v nesmírném rozvoji zapjatých a spřežených řetězů rozvojových, stejně kritik-historik vidí v knize pouze problém svojí determinace. Položte každý fakt, každý jev na pravé místo v rozvoji řetězů dějinných — do pravého ústředí — „juste-milieu“, jak říkali historikové na počátku věku — podmíněně a zapjatě v pravý poměr, a nenajdete faktů a jevů, který by vás překvapoval, který by bouřil vaši citovost — všechny jsou vyloženy jako nutné a přiměřené. Tento postup znakový a relativní, vykládající a determinující je podstatný a pojmový v moderní kritice. Ale Renan ve svém diletantismu šel dále, rozvinul důsledky z tohoto principu v několika zajímavých směrech. Předně tento cit relativní odvislosti bude cítit většina lidí jako pocit nepříjemného sevření, ponese jej s rezignací a trpkostí. Naopak je tomu však v diletantismu Renanově. Renan učinil z této sevřené determinace ve svojí teorii právě princip radostného a labužnického chutnání všech i nejspornějších mezi sebou a vzájemně nejvýlučnějších jevů. To, co je původně metodou vědeckou, proměnil v umělecký a psychologický cit, ve stav subjektivní, v duševní dispozici. Tím však právě přetrhнул a přímo zničil historičnost postupu, zapjatost doby a prostředí. Diletant chutnající stejně např. dispozici dekadence římské, rozkošnického pohanství a tvrdou přísnost rodícího se křesťanství, vyjímá obojí, odpoutává obojí z jejich juste milieu, ze subjektů, kteří je žili a nesli — absolutizuje

je — činí z nich pouhé předměty zvědavosti a duševního experimentování — ale ne tím, čím byly a jsou: historickými, tj. statistickými, připoutanými fakty. Diletantismus Renanův přetrhuje nit historického postupu, sledu a příčinné závislosti úplně přeskakuje, přehlíží úplně rozdíl časový, vliv historického rozvoje a celkového, sociálního postupu — osvobozuje z něho, vyjímá z něho a odpoutává ve volné, nezávislé, jednotné všecko, co bylo pouhými částkami, zlomky v seřetězení dějinných rozvojů. Diletant vybere, vysaje skoro ze všech útvarů dějinných jejich nejjemnější šťávu, a vůni. On vidí v dějinách ne pole příčinného sledu, ale subjektivní pole citu, chuti a experimentace. Stavby historické, tedy jen pro jistou dobu a jen pro tu zdůvodněné a reálné, přejímá dnes, v době moderní, získává je napodobením a zálibou, žije je umělou asimilací. Je dnes křesťanem, zítra pohanem a sofistou jako byl včera scholastikem. Zapomíná, musí přímo zapomenouti na historické pouto, na pouto objektivního a logického. Historie jetu labužnickou hostinou, materiálem subjektivního a skládaného románu citového nebo ideového. Nejprotivnější stavy, nejodpornější formy mezi sebou dají se tak chutnat a žít po sobě nebo vedle sebe s vědomím čisté relativity, s jediným a ryze subjektivním odhadem jako materiál rozkoše, snadného a labužnického bohatství. Bourget ve svých *Essais de psychologie contemporaine* vyměřuje tento diletantismus takto: „Je to dispozice ducha velice rozumová a velice rozkošnická zároveň, která nás nakloňuje postupně k rozličným různorodým formám života a přivádí nás k tomu, že se propůjčujeme všem těmto formám, aniž bychom se vzdali výlučné jedné z nich.“

Kritik-diletant bude tedy stejně nakloněný všem formám, v nichž se projevil lidský cit a lidská myšlenka v umění. Všechny, pokud dovede, bude chtít chutnat a užít. Kritika bude mu cestou, výletem do říše ducha, psychologickou experimentací, románem duševní formace. Epigoni Renanovi mezi mladší francouzskou generací Bourget, Lemaître, Anatole France, Desjardin — jsou takovými labužníky u bohatého stolu velikých literárních kultur.

Jest otázka, jaký užitek nese tento diletantismus kritice. Po našem soudu ne zrovna veliký nebo alespoň v mnohých případech sporný. Má-li totiž kritika vyplnit svůj jediný cíl — determinaci knihy — a jiný cíl neudává se jí nikde, ani ne v diletantismu — může jej v mnohých případech vyplnit snáze a určitěji a plněji, když kritik zachová a k plné platnosti přivede svůj charakter, ostrou a nejostřejší jeho krystalizaci — než když jej jako diletant úplně potlačí, vyplení — a z duše učiní pouhou pasivní zvučící desku, do níž sice všecko zarývá svoje vlny, ale v níž také všecko stejně rychle vyzní a vybledne bez stop a zjizvení. Každá determinace je v podstatě svojí zápor, jak vystihnul hluboce Spinoza, a ne klad. Tím, že určuju, již omezuju a spoutávám, tvořím hranici iluzorní a ne reálnou (poněvadž v realitě není příhrad a mezí, nýbrž spojitost toku a postupu). A ten, kdo nepochopí, kdo vědomě a s plným úmyslem a určitostí svého charakteru, pro překážku jeho určitosti — nechce pochopit, ač ví, jak by mohl pochopit — právě tímto nepochopením určuje, vymezuje dílo určitěji, vyřizne jeho hrany a plochy pregnantněji, než ten, kdo jej v nepersonální a mlžně stejnotvárné nehluboké ploše svého duševního a studeného zrcadla odrazí — na chvíli a pro okamžik, než jiný předmět přelétne jeho hladinou, aby vytlačil a smetl minulý, stejně jako sám bude za chvíli vytlačen budoucím. Jsou jistá nepochopení, založená na porozuměních a pochopeních zamítnutých dobrovolnou úmyslností, která vystihnou více než pohodlná a mělká, čistě pasivní a dojmová vystižení. Jsou odpůrcové, kteří lépe určí a determinují, vykrojí s celou neobyčejnou útočnou ostroží řezu a ocele otázku, na niž se vrhají, než její stoupenci, vlašníci a mdlí obránci nebo neúčastní a lhostejní diváci a pozorovatelé. Tak může obyčejná polemika tam, kde se srazí dvě personality, dvě pevně řezané hlavy a vypracované světy, více i objektivně a logicky určit a determinovat než kritika diletantismem.

Červenec 1893.



## A. E. Mužík: Hymny a vzdechy

Pan Mužík zůstal si věren od své první knihy „Jarních bouří“ jako málokdo, ne-li nikdo. Těžká, meditativní, hořká, hledající a pátrající, neuspokojená duše. Duše, která miluje tmu a mlhu, nevyjasněné a nepropracované tóny, spíše hudební než plastická. Pan Mužík zachytil se na několika problémech — nejtěžších, nejpodstatnějších, nejbolavějších, ale také nejčernějších a nejmlžnějších, nejtajemnějších a nejnepřístupnějších — na problémech smrti a života, bolesti, utrpení a zla — a neodvrátil se od nich skoro posud v poezii nikdy. Sem tam jasnější blesk, částečná výjimka nic nevyvrací. Pan Mužík, jak vidět z celého jeho díla, jest básník metafyzických záhad, básník abstraktní, básník meditace a problému. Nepatříme k těm, kteří poezii chtějí zavřít do žaláře bezprostředního názoru a postřehu nebo citu, — naopak — souhlasíme se snahou v podstatě moderní: otevřít jí i brány zahrad ideového a spekulativního, snu a úvahy. Ale pod přísnými uměleckými podmínkami. Umění nesmí při tom vyjít naprázdno, nesmí býti zmrzačeno, oloupeno ani o píd' svého práva. Naopak, po našem názoru, dají se tyto výpady a výpravy schvalovat jen potud, pokud vynesou něco umění, pokud je obohatí novými útvary, novými tvary a typy z nově objevených zemí. Je v tom jedno nebezpečné úskalí: báseň nesmí se stát dialektickým řetězem, pouze zrýmovanou a formulovanou (více méně správně a přesně) úvahou, snem, meditací básníka. V metafyzice je mnoho mlh, studených, šedivých a olověných mračen, které neradi vidíme rozestřeny a zavěšeny nad básněmi. Tyto olověné a šedivé mlhy dusí jako pod příkrovem vonnou a šťavnatou svěžest uměleckého citu a nálady. Ledové a studené povlaky, pod kterými hyne a vymírá snadno každý život — a ten a jen ten a nic jiného jest jediný cíl umění: množit život, jeho sílu, hybnost a teplo. Šířit, stupňovat život. Život jest i v idejích a v rozumování i ve snech — ani tu není abstraktní pevnost a nehybnost — naopak i tu je změna, tok, pohyb. Není proto důvodu, proč by tyto stavy duševního života měly a mohly býti vy-

loučeny z umění. Nelze po našem z něho naprosto vypudit ani sny, ani vize, ani symboly, ani meditace, — ba ani ne pojetí vědecká nebo prostě užitečná a mechanická. Shodujeme se tu plně s novou estetikou, která po stopách Spencerových vidí i tu všude — a plným právem — ne polární a ztuhlá ledová moře, — ale život a pohyb, rozvoj a rytmus — zemi života a tedy i zemi umění. Klavír estetického vznětu nemá jen jedinou prostřední oktávu, nejčastěji posud obehravanou, známou a přístupnou hudebníku i posluchači, — nýbrž široký rozlet celého žebříku složených stupnic.<sup>181</sup> Není složen z jediných dojmů čistě názorného, plasticky postřehovaného, formového a krásného. Hrůza, pravda, touha, užitečnost — stejně jako vlastní krása — jsou a mohou být prvky estetického vznětu.<sup>182</sup> Nic nevádí, proč by metafyzické meditace, soustavy nebo sny, dialektické a umělecké vývody nemohly působit v jistých duších hluboce estetickými dojmy — dojmy, které budou příbuzný dojmům matematické úměrnosti a pravidelnosti, kombinované poměrůvosti několika určitých pevných obměňovaných prvků — dojmům tzv. krásy hudební nebo architektonické. Je známo, že na některé moderní vědce — předem Spencera, Taina a Renana — metafyzické soustavy německé pokantovské filozofie skutečně mocně působily takovýmto čistě estetickým vznětem — jako krásné umělecké dílo, dokonalá a velkolepě nebo jemně sladěná budova nebo symfonie. Známo i pojmenování metafyziky jako „básně myslitelů“. Vždyť i v myslí tak čistě nervové a bolavě přisáté k tělesnému a dráždivě dotýkanému, jako byla Heinova, budila soustava Spinozova panteismu pocity divé a rozpěněné pobouřené, vlnivé a harmonicky v pěnách a chumlích rytmického příboje kreslené básně. Poeova kosmogonická báseň „Heureka“ čistou stupňovitě a jako v terasovitém a ústředním plánu skládanou spekulativní mechanikou zapaluje také v mozcích, v nichž převládají útvary formalismu řetězového, počtového nebo poměrového — stejně sytou rozkoš pravidelné

---

<sup>181</sup> J. Milsand, Anglická estetika.

<sup>182</sup> Guyauova kniha. „Problémy současné estetiky“.

a šťastné plnosti a příhodného, shodného užití funkcí — tedy rozkoš estetické svéúčelnosti.<sup>183</sup>

Metafyzická nebo vědecká ponětí, nedají se tedy, myslíme, vylučovati naprosto a zpředu z pole básnického zpracování. Dějiny poezie od Lucretia Cara až po Sully Prudhommea, Richepina (Gloire de l'eau) a Stradu (Genèse Universelle) ukazují, jak i čistě vědecké nebo užitečné a poznávací pojmy byly látkou formace umělecké. „Jest veliká příbuznost abstraktních, všeobecných pojmů filozofických a typů poetických, uměleckých: Platonovy ideje i logickými i uměleckými jsou pojmy; a mnohá básnická díla chovají v sobě mnoho prózy vědecké — mnohé romány, i Goethův ‚Faust‘, historická dramata atd. — Čímž přesné rozlišování poezie a prózy stává se velmi nesnadným.“

„Vidouce např. Goethova ‚Fausta‘, Dantovu komedii, Platonické dialogy, moderní román, že věda a poezie úzce souvisí, nemůžeme nepoznati.“<sup>184</sup>

Otázka jest jen, jak toto poznání, abstrakce a pomysly, převést se má ve sféru uměleckého, nazíraného a cítěného. Jaký zásadně a pojmově různý pochod vypracuje v jednom mozku, v mozku vědce, z týchž prvků, z týchž pojatých vněmů a rozložených znaků útvar umělecký, poetický — kdežto v mozku vědce, filozofa vykrystalizovaly se útvary naprosto jiné — ty, jež označujeme jako vědecké? „Dílo poetické, po dřívějším výměru našem, odpovídá prof. Masaryk, od vědeckého lišiti se musí svou konkrétní názorností a krásnou formou, jiného rozdílu podstatného není.“<sup>185</sup> Názornost je pak poznání podstatně syntetické, skladné a sugestivní. Proti výpočtu a indukci, proti drobnému a hledanému, členěnému a vymezovanému poznávání vědce nebo filozofa poznává — uhazuje básník celkově a dojmově, ne v postupu, ale v cíli. Snad by se dal dost určitě vymeziti rozdíl tohoto

---

<sup>183</sup> Tak bych rád dnes po prokázané a nutné opravě teorie Kantovy a H. Spencerovy nahradil termín „samoúčelnosti“.

<sup>184</sup> T. G. Masaryk, O studiu děl básnických I (1884), str. 23 a 22.

<sup>185</sup> O studiu děl básnických I., str. 22

dvojího poznávání tak: — vědec hledá a poznává, básník poznává a ví. To, k čemu vědec chce přijít, básník již má. Metafyzická poezie nedala by se jinak ani myslit. Skutečně tato blesková určitost, smysl celého a niterného, charakterizuje všechny veliké metafyzické básníky. Taine pověděl případně, že zachycují smysl věcí, jejich podstatný ráz, entitu, bleskem, osvětlením, které jakoby se vylilo z nitra samého předmětu, roztrhlo koru a vyteklo, vyvřelo ze samého jádra a středu. Z toho plyne pro mne nejdůležitější požadavek, jež nutno klásti na poezii metafyzickou a meditativní vůbec: jasnost, určitost, hotovost, jednotnost. V těchto bodech vidíme právě rozdíl od vědy a spekulace, od abstraktního a logicky, dialekticky řetězeného a vyvíjeného. Taková poezie musí být zjevením, náhlým a celým rozsvícením. Sugestivnost bude její pojmovou podmínkou. Smí být neurčitý, tj. mnoho-  
tvárný, složitý, rozvíjený a analytický realista, umělec, který reprodukuje formový postup života; — nedovolil bych to však nikdy symbolistovi, který chce rozevřítí nitro, odpoutati z reality smysl, vyjmouti princip, zákon, příčinu a podnět rozvoje. Není-li takovýto básník sugestivní, hotový, jednotný — rozbije se umělecky ve svojí snaze. Dílo jeho není živé a teplé — ale studené, nehybné, mlhavé, nejasné a šedé. Mlhy a mráz. Studený ledový výrobek. I veliký filozof nebo vědec nemusí žítí svoje ponětí, útvary, soustavy. Musí je však vzdýcky žítí veliký básník. Příklady Shelleyho a Goetha ukazují to nevý-  
vratně: oba byli filozofickými nebo humanitárními ponětími svými nasyceni přímo do nejjemnějších nervových sítin, do posledního žilnatého větvoví vlasových a nepostižitelných nití. Idealistický panteismus prvního, naturalistický druhého byli jimi jasněji, jednotněji a cejeji postihováni než např. souběžným filozofem Spinozou. Mnoho je kombinovaného, rozvíjeného, nejasného a nepostižutého ve Spinozově Etice. Určitost básníků Shelleyho nebo Goetha předstihuje daleko filozofa Spinozu. Jednotná určitost, blesková sugestivnost budou, opakuju, jediné vítězné zbraně básníka meditativního. Jen jimi rozrazí jako ocelovými meči nakupenou mlhu abstrakce, rozlité a zatopené páry, olověné šero — propálí je ohněm bezprostředního a niterného — slije je v horké, těžké a roztavené slzy poznání a citu.

Meditativní a spekulativní čísla přítomné knihy p. Mužíkovy trpí právě touto ústrojnou vadou: nedostatkem jasnosti, jednotnosti, určité a bleskové výraznosti, nedostatkem sugestivního, bezprostředního a niterného. Pan Mužík je v těchto básních primitivní panteista, čistě dojmový a povrchní, vznětový, analogizující v snadných a vnějších podobenstvích. Tak, jak vidí a vykládá si on jevovou hru světovou — s touž čistě citovou a náhodně a povrchně, principem podobného, srovnanou výrazností a účelností — má značnou podobnost se způsobem názoru člověka primitivního, dítěte nebo člověka mytologizujícího. Táž vznícená a neurčitě sprádaající obraznost, která hledá a snadno nalézá všude seřetězení čistě vnější, seřetězení podobného a příbuzného analogií. Domyslná, pestrá, snadno a lehce prohlédající zmatenou hru jevů — bez analýzy a vyšetření jednotlivin — unášená vlnami sdružených hluků a forem, dojmem pěnivého víru iluzí — zdání, jak lehají na smysly a okouzlují představivost. Tento primitivní panteismus, který naivně zrcadlí na slabých, tence napjatých a průhledně rozestřených stěnách snadného iluzionismu roztráštěné pěny a spuštěné prameny pomíchaných a útočných jevů, je vlastní p. Mužíkovi v jedné části básní přítomné knihy. Ty různé a nejrozumnější, jednou večerní, po druhé jitřní, po třetí podzimní a po čtvrté třeba zimní nebo jarní, po případě nedělní nebo sváteční „dumy“ (ať jsou in concreto titulovány tak či jinak) jsou typické pro takovouto poezii. Vlnění jejich, dlouhé, táhlé, monotónně a chudě basově zladěné, vleče se zvolna, těžce, nejasně, nečleněně v popelavém šeru splývavých šedých smutečních flórů. Ztuhlé, bezbarvé, mlžné, chaotické, stejně neplastické jako nehudební. Nesugestivnost vydává autora v plen verbalismu, který je tu umělecký důsledek uvedených psychologických předpokladů. Slova, celé záplavy slov klouží po předmětech, hladce a prchavě omílají tvrdé plotny půdy, po nichž tekou, odrážejí se od povrchu, nevniknou a nevetrou se do podstaty a jádra. Je to beznadějný a marný pokus v zápase zachytiti hladké, olejem polité údy obratného prchavého odpůrce. Tam, kde se nepodaří osvětlit a nadzdvihnout jedním prudkým, ocelově vbodnutým a mezi kované rýhy přilehlých

krunýřových ploch zařatým slovem — tím „jediným“ slovem — verbe unique — Flaubertovy teorie — nepomohou nastavované pokusy celých period. (Jako doklady, trochu nehledaně vybírané: „Hymnus větru“, str. 14 a n., „A to je všecko...“ str. 29 a n., „Memnon“, str. 36 a n., „Údolí radostí“, str. 19 a n., zčásti i „Večerní zvony“, str. 23 a n.) Někde má tento verbalismus p. Mužíkův na svědomí i filozofická axiómata tak nejasně barokní a groteskně planá, jaká čtu třeba na str. 19 v básni „Hymnus větru“: — „Člověk — toť lež!“ nebo na str. 48: „A bůh sám všechněch hrobů jest hrobem“ v básni „Hroby“.

Daleko lepší jsou čísla čistě kontemplativní. V těch ukazuje pan Mužík intuitivní oko, které dovede chytit vnitřní, duševní stav někde ostrým a pronikavým bleskem, prozářením a vyzdvižením, které zhušťuje a přibíjí, typosuje duševní situaci v leptaném plánu. Bezútesný dusný cit zlomeného a bezcílného chytá např. znamenitě následující strofa:

„Je smutno. Nebem první hvězdy svítí.  
Vzduch chladne. Nitro ztěžka oddychá.  
Cit divný v sobě roditi se cítí  
jak strom, jenž od kořene usychá.“ (Str. 54.)

Intuitivní přírodní analogie, paralelismus s citem organického světa, toto vystoupení z užšího kruhu čistě lidského a zasáhnutí, promítnutí v širší sféru přírodního a světového — je tu úměrné a právě proto působivé v básni, která se chytá na problém světové bezúčelnosti.

Jinde zase naladění němé bezútesné noci, všeho zdupaného a ubitého sepjato v těchto objímavých, průhledně vlnivých a znepokojeně křísících strofách:

„Noc temná lehla, hluboká  
na svět, tak pokoje plná,  
jak na černém dnu potoka  
se nepohne jediná vlna.

A hrobní ticho se všech stran  
sem tajemným tíhne letem,  
Ni hvězda, mrak, ni noční van  
tím mrtvým nehne se světem.“ (Str. 39.)

Kontemplace autorova vychází konečně — hlavně v posledních číslech knihy — z kruhu osamocení „já“ a problémů úzkostlivého a někdy malicherně a bezprostředně vzrušeného metafyzického hloubání — a rozšiřuje se na otázky společenské, humanitární a národní. Náběhy k poezii sociální uvázly zato v písku. Nedostalo se jim ani přesné formulace, ani určitého reliéfu, třeba citový přízvuk autorův kde se jich dotýká, zněl plně a sytě. Jako doklad třeba:

Večerní zvone! Kadencemi tvými  
se zdá mi, že to lítá, naříká  
nad vlastí, lidstvem, bratry hladovými  
to utržené srdce básníka...

Zejména „Sen u pluhu“ je hymna mravní opravdovosti, třeba mravnost ta byla tu, bohužel, z hlediska filozofického, úzkým a zmrzačeným pojetím čistě a úzce rodovým a třídním; totožná ve své výslednici s dědickou jednotou a nedílností majetku a vlastnictví. (V kompozici, připomínám tu mimochodem, je báseň ta imitací „Kaina“ Lisleova, ale nedostihla nikde té obdivuhodné čistoty a grandiózní členitosti zladěné a křišťálové na celá pokolení a věky rozeštěné perspektivy tohoto filozofického a uměleckého arcidíla.) Humanitarismus ve své formě čistě trpné — jako soucit a nářek — inspiruje dosti značnou část básní v „Hymnech a vzdeších“. Nové tóny nenašel tu sice pan Mužík, ale prudká jasnost citového vznětu rozpačuje se v některých strofách v plné a světlé ohně pevné jistoty a mravní určitosti. Zato tzv. vlastenecká čísla jsou příliš rétorická a málo obsažná. Cíl národní nutno jinak prohloubiti, než učinil p. Mužík v těchto básních. Melancholické vzpomínky a hypoteticky mlžné naděje neurčité optimistického a libovolně fabulujícího snění

jsou hubená kořist stejně jako novoroční přídělek — z vděčnosti asi „našim buditelům“. Dnes, kdy kritika a — řekněme přímo — radikální reforma „národního“ — konkretizace, živé ztělesnění a vyplnění masem a tukem tohoto prázdného abstraktního rubáše utkaného z dialektických pavučinových nití — tlučte na naše brány neúprosnými pěstmi, zdá se nám podobná poezie bolestným a nepříjemným anachronismem.

Přes tyto námitky respektuji přítomnou knihu jako práci myslícího umělce, který jde svou cestou, tvrdou, odlehlou a kamenitou, snad někde i po našem soudě neschůdnou a bezcílnou — ale všude přímou a bezohlednou. Pan Mužík zůstal si věrný i v době, kdy žánrová horečka zachvátila mladší literární generaci a zavedla ji částečně v plochou banálnost a snadnou fabulistiku povrchní šablony.

„Hymny a vzdechy“ znamenají po mém v mnohých umělecky sporných a těžkých otázkách, jak jsem je hleděl nastíniti v této úvaze, pro p. Mužíka porážku. Ale to, myslím, neztenčí u soudných čtenářů o nic sympatii k p. Mužíkovi jako umělci. Naopak stupňuje ji. Ve válečném poli umění jsou, věřím, porážky, které platí víc než kolik snadných a pohodlných vítězství.

Srpen 1893.



## Jaromír Borecký: Rosa mystica

Mysticismus vyměřují fyziologové asi jako smyslnost lymfatiků. Psychologicky, není pochyby, chybí tomuto výměru mnoho. Mysticismus jako zvrat, reflexe povšechného naladění, ve svém vyvrcholení daného základu živočišného, není tím vystižen. Ale podán tu základ, ukázáno na jádro této duševní dispozice, a ta je smyslovost, smyslovost bolavého, citlivého, bezprostředně dotýkaného. Mystikové, všichni mystikové, i ti, kteří se vznesli do kruhu čistě ideového a pomyslného, měli bolestný a neobyčejně živý cit tělesné rozkoše. To je známo všem, kdo prošli i dost povrchně život a dílo několika historických mystiků. Proto nám byl úžas jedné části naší kritiky nad smyslností některých poezií p. Boreckého nevysvětlitelný. Co čekali od mystického básníka? Snad ne abstraktnost ideologie? Pohoršení, které si vzali z dotyčných čísel „Rosy mysticy“, odhalilo jen jejich nevědomost, základní nepochopení a neporozumění pro duševní dispozici autora, z níž učinil zcela otevřeně základ, materiál svého uměleckého díla. Mystik je bolavý nerv procitlivěle přísátý k hmotě, k jejímu styku a chvění. On vystihuje její poslední, obyčejné a průměrné citlivosti již nepřístupné vlny, chvěje, teplo a napětí, její život za temným prahem normálního postřehování. Iluze a fikce, že podává „duši hmoty“, že vystihuje její smysl a život, je tím snadno dána pro něho samého a zvýšeněji a pravděpodobněji pro třetího, pro diváka, kterému zůstává způsob vnímání, obrazení a postřehu mystika nepochopitelný, nejasný, skutečně „tajemný“ a „mystický“. Hmota a působení její bezprostředním stykem ve svět psychický, ten úzký a výlučný přerod, vymyká se svojí absolutností a prostotou každé analýze.

„Hmota“ je nejnejasnější, nejtemnější ponětí, filozofové moderní vědy a uznávají, že materialismus je východiště mytologie a metafyziky, ano i čirého a logického, po případě mechanického idealis-

mu.<sup>186</sup> Oni vědí, že hmota, samo ponětí její zůstane vždy nedostupné každé logické formaci, že všechny pokusy o fixaci objektivní reality jsou nutnou, samými psychologickými podmínkami našeho vnímání a usuzování danou iluzí. Hmota, „pojem“ její a názor její zůstává výlučným, neproměnným majetkem zkušenosti, života, citovosti každého jednotlivce; je to suma jeho radostí a bolestí, souvislost toku a pohybu a tepla — život sám. Hmotu pronikáme nebo (dle libosti) hmota proniká nás v pocitech. A pocit jest, jak známo, psychologický prvek, něco, kde přestává každá analýza a každé rozumování, něco, co je dáno, co se přijímá, ale co se — nekritizuje. Cihla, z které se staví dům, jednotka, která činí počty i poměry. Hmota je v poslední řadě jen materiál, sídlo smyslnosti, její „zásobárna“, jak se vyslovil poněkud strojnický jeden současný evolucionista. Ten předstíraný základ objektivní reality jest jen poslední sídlo našich nejpodstatnějších pocitů. Materialista myslí, že pracuje pozitivní vědu, ale zrovna jako idealista pracuje na metafyzické poezii, jenže jeho básně se svými obraznými konstrukcemi jsou psány v řeči atomů a pohybů namísto v řeči idejí. Symboly, které vybírá, jsou bližší blátivé zemi a viditelné realitě, mají více šíře a všeobecnosti — ale jsou to stále symboly.<sup>187</sup> Hmota zůstává, slovem, útočištěm výlučné osobního. Přerod hmoty v psychické, tj. přesně podmínka života, tento hraniční pruh je temný, bez kontroly a kritiky, je skutečná půda mystická, „mare tenebrarum“. Půda mysticismu je právě půda smyslového, půda bezprostředně, v posledním, nejjemnějším a nejživějším rozvětvení vlasových sítin přisávaného, spojeného a ukrytého života.

Mystik smysly, bezprostředností názoru postihuje hmotu. Logická formace, činnost typosační, kritická, třídící a rovnající není jeho.

Mystik nepoznává docelením, doplněním, srovnáním materiálu pocitového, odvozením z něho pravidel, zákonů analogiemi a přesněji indukci. To všechno není prvotně v poli jeho duševní individuali-

---

<sup>186</sup> Lange a Taine ukázali na tento rozvoj, který leží v jádru materialismu a byl realizován již v různých systémech historických.

<sup>187</sup> M. Guyau, *L'irréligion de l'avenir*, 434

ty. Mystik zachycuje nejjemnější prach, blesk, chvěj hmoty, který uniká všem, a tak přímo, bezprostředně vycítuje, žije (a ne „poznává“) hmotu (čtenář promine tento pleonasmus). Mystik všechno nazírá, nic neformuje. Život jest u něho zvýšený, zmocněný, nepotřebuje berly pomocného rozumování, doplňujícího a podpírajícího abstraktismu a logismu. Všichni více méně myslí, on jediný žije. Mystik je tak jemně a plně přísátý k hmotě, jejímu pohybu a rozvoji, že ji vystihuje bez zrcadlení, bez obrazení, bez formulí.

Ovšem mysticismus v této čistotě je nemyslitelný. Scházelo by v důsledku i reflexivní sebevědomí. Život takový byl by bezvědomý temný chaos, vlnění bezmeznými a bezcílnými vodopády hmoty a života — mysticismus z poslední strany Flaubertova Pokušení sv. Antonína, kde dochází alegorický rek této filozofické básně k čiré mystickému pojetí a objetí života: chce plovat jako ryba, řvát jako medvěd, mlčet jako les, dumat jako skála.

Oč mně zde běželo, bylo podat psychologický typ, krystalizační model mystické dispozice duševní. V této výlučnosti, opakuju, je mysticismus iluze nebo rozvrat duševního ustrojení, ale ne jev pozorovaného, experimentálního života.

Důraz musí se klásti, opakuju, v mysticismu na prvotní a podstatnou smyslovost, nazíravost, bezprostřednost. Mystik domnívá se a tvrdí, že nazírá i ideje, že bezprostředním vyjmutím pojímá to, co experimentální a pozitivní mozek odvozuje obtížnými a vnějšími postupy znakového a formového — co tedy vlastně jen v znakové, upomínkové řadě rekonstruuje, obrazí. Jak patrně z předchozích rozborů, je to přirozený sebeklam mystika, tvrdí-li, že poznává — mystik jen ví, má jistotu (zcela subjektivní, ale právě proto nevývratnou), jistotu bez důkazu a bez možné pochyby, jistotu života, evidentnost krve, bolesti a rozkoše. Ideje nedají se nazírat — jako hmota, předmět reálný a experimentální — protiklad je tu patrný. Proto není třeba zvláště ukazovat, že mysticismus nemá naprosto ceny vědecké, zájmu poznávacího, objektivního, kritického, že je to pojmový spor, kontradikce, přenáší-li se v pole objektivnosti a formálního — že jediná jeho cena je ryze subjektivní: — jednotlivci po-

skytuje cit důkaz nevývratný, vždycky hotový a vítězný — tu jistotu, jakou připouštějí jen zásadně nejasné a záhadné otázky, o nichž napsal E. Renan, že by v nich nepřesvědčilo ani svědectví mrtvých, kdyby se mohli vrátit ze záhrobí a vypovídat o nich — a o nichž dojde k jistotě každý „jen radou svého vlastního srdce.“

Mysticismus — ač je smyslovost jeho základ — jde tedy dále, rozeštlírá se do stínů metafyziky a má v ní svůj význam i cenu — podstatně psychologickou a relativní. Mystik je egotistní, niterný, jeho „já“ je výlučným polem i jeho zkušenosti i jeho kritičnosti — zároveň otázka i odpověď — pochyba i jistota. Zkušenost jeho čistě citová a živá — jednou dobytá z hmotného styku — může se tak oddělit od svého podkladu, absolutizovati se, proměnit se v čistou jednotku spekulativní — v pomysl nebo ideu, s kterou pak může i čistá spekulace (předpokládaje, že ji má mystik v dostatečné síle) postupy ryze abstraktními a formálními vládnouti. U všech mystiků filozofických, reformačních i uměleckých bylo tomu tak: spekulativní síla jich, abstraktní, formální, metafyzická, byla jen živena, ležela jen na základech smyslového a citového.

Tento postup v rozvojovém plánu mysticismu dá se výborně sledovati v přítomné knize p. Boreckého: — postup od smyslného k citovému a ideově metafyzickému.<sup>188</sup>

Ryzí názor, hmotně dotýkaný a drážděný — mysticismus smyslný, podán je hlavně v díle druhém — v „Rubínech ve staré façoně“ — v básních plastiky a koloritu bezprostředně smyslového, řekl bych dotykového a hlazeného. Forma, percepce stojí tu přirozeně na svém vrcholu. Složitost její, její žonglérství, její podrobná do posledních vnějších — barevných a zvukových — fines vypracovaná verbálnost předvádí a kryje přirozeně a znakově tento stav, základní a primitivní, východní bod mysticismu. Jsou to básně, kde slova laskají, hladí, pnou se, výskají a hoří, kde zachycují hladké, klouzavé a roz-

---

<sup>188</sup> Z tohoto hledíště jest litovati, že básník nešetřil postupu čistě genetického či evolučního — demonstrace přirozené — nýbrž veden principy architektury formální a objektivní použil a zmenšil psychologicky genetický zájem své knihy.

košnické pocity, opilost a zavrať smyslů — kde rým tento čistě vnější a pocity prvek básně — rým jako zrnková syntéza celého verše,<sup>189</sup> má platnost výlučnou, vtíravou, barbarsky skoro křiklavou a tvrdou. Na jeho hrotech lámou se násilně nervové proudy, vypíná se svalová plastika a kolorit stínů, křeč rozkoše hmotného a fyzického rozráží na nich a stupňuje na nich svoji extázi, paroxysmus vydrážděného, vzepjatého a hladového v úkoji. Básník je tu čistým l'art-pour-l'artistou — básníkem světa fyzického, jeho napodobeného, do věrnosti podrobné a — srovnalé pocity rozvětveného, k formě přisátého převodu, reprodukce. Jeho krédo je jako Gautierovo: „jsem člověk, pro něhož existuje hmotný svět.“ Pan Borecký utekl se tu k ryzímu formalismu Banvillovu. Jeho paradox: — není myšlenky hodné krásného rýmu — zvonil mi v paměti při čtení tohoto oddílu. Rondel a balada v nejrůznějších a nejkrkolomnějších formách, čerpaných často z poezie středověké a provenzálské — jsou tu básníkovi úměrným ekvivalentem, záměnnou hodnotou vnitřního a psychického. Převádějí dispozici vnitřní znakově, formově a úměrně.

Přechod od smyslného a pocity k citovému a ideovému podán v oddíle prvním a třetím, v „Melancholických slokách“ a „Zlatých obzorech“. Mystik, naznačil jsem již, je v podstatě egotista a individualista. Nitro, jeho výlučná oddělenost od vlivů vnějších, tedy podstatně sociálních, je jeho ohraničeným územím. Mystik má nitro zavřené neprostupným kordonem, v kruhu obepjaté čínskou zdí — poněvadž nevnímá a neuvědomuje nic ve spojení, ve vztahu, jako relaci, podmíněný účín — nýbrž výlučně, absolutně, tj. právě citově. Vnímání a pojmání mystikovo není srovnáno, odstíněno rozumově, síťovou a odlišující, nitěnou jeho perspektivou — mystik nevnímá příčinně a podmíněně — nýbrž v uzavřené absolutnosti, v neprodyšné extázi. Odtud etika mystikova (předpokládá totiž, že z čistě — estetiky, z čistého názoru smyslového k ní dojde) bude aris-

---

<sup>189</sup> Banville, *Trakté de poétique française*. Bourget passim v studii o francouzském Parnasu. (*Etudes et portraits*.) Zdůvodnění psychologické a technické tohoto faktu nejlépe formoval Guyau v *L'art au point de vue sociologique*.

tokratická a tedy, abych řekl celou svoji myšlenku, málo opravdově a skutečně etická. Mystik — vyjde-li z cel svého „já“ — rozšíří-li se, rozepne-li se z něho soucitem, půjde ke svým podobencům, či jedincům sobě podobným — uzavřeným individualistům, do sebe obráceným, nad společnost a hromadu postaveným, k rekům — a ne k mase — k obětím velikých snah, k rekům pýchy, cti a vysoké a posvěcené lásky. Příklady z dějin mysticismu od Danta po Alfreda de Vigny potvrdily by fakt ten skoro v naprosté výlučnosti. Pan Borecký má v přítomné knize některá překrásná — a nejlepší také z celé knihy — čísla soucitu a slitování. Jsou to předem básně Smrt zapadlých (str. 69), Slavíkům hřbitova (str. 71), Dolorosa (str. 10) a Ruce (str. 21) — ale ve všech je charakteristicky podán tento soucit aristokratický, soucit k vybranému a zjemnělému, příliš křehkému a delikátnímu pro život, podlomenému v tísní jeho ker, kleslému pod udupanými jeho povlaky. Ve Smrti zapadlých platí báseň daň slz „prokletým básníkům“ podle pojetí Leconta de Lisle nebo Verlaina, kteří rovni labutím, hynou

na poušti bolů svých, kam zapudil je svět,  
jenž rány zasadit a potřísniti slinou  
a vlítí do srdcí doved' jim svůj jed,  
ten svět, jenž zaprodal své ideály, krásu,  
měď' rozbil korintskou, v rmut poesii vlek'...

„Slavících hřbitova“ jsou to zase aristokratické oběti citu, oběti lásky velikomyslné a k šílenství velikodušné, lásky srdcí vybraných, nezkonejšných a zlomených v banálním syčícím proudu kalných vod, které inspirují básníka k měkkým a jako v lámaných, táhlých a ve svistu rvavých tónů hlazeným strofám:

Těm dívkám zpívejte, jež otrávila láska  
jak vůně jasmínu za dlouhých nocí v snách,  
jež s vlasem spuštěným a v hedvábu, jenž praská,  
své čekat ženichy se zdají na márách.

Dolorosa (10) je psychologicky stejného původu jako Slavíci. Převod názoru čistě smyslového a estetického v etický demonstrují však nejvyrytěji Ruce. Po řadě slok subtilně malířských, po delikátním hořku zvýšené a stupňované rozkoše formálně plastické — láme a vydechuje se konečně báseň v hymnu soucitu a posvěcení čistě lidského a všeobecně rozlívajícího:

Bol tichých melancholií  
z nich<sup>190</sup> dýchá, smutků zápas dlouhý,  
jich zářný tvar v mé plane touhy,  
jak z bílých květů lilijí.

V něž setkána je opona,  
dlaň spíná z gobelínů schvřených  
v sny trpících a opuštěných  
na zlaté půdě Madona. (Str. 22.)

Zajímavo, že v tomto případě, kdy soucit stává se nejobsažnějším a nejvšeobecnějším, kdy rozšiřuje se předmět — zvyšuje, sublimizuje, destiluje se svojí podstatou, svým rázem: ze sféry lidského přenáší se ve sféru transcendentní, náboženskou — jak tomu bylo (abych uvedl typ tohoto psychologického vzoru) v celém dovršení u mystika Dostojevského.

Demonstrace je tedy poučná: soucit mystiků bývá pravidlem omezený ve výběru jedinců a jistých (psychologických) tříd — v podstatě rozšíření na podobce podmětu — a kde není, kde stává se čistěji lidským, filantropickým, etickým — kde vychází z aristokratického výběru a rozlévá se na každou bídu a utrpení — fyzickou i mravní — bez ohledu na příčiny její — kde přechází z reků na zástupy — kde je čistě altruistní — motivuje se nábožensky a transcendentně: — ne povinností, ale milostí.

---

<sup>190</sup>Totíž z rukou milenky básníkovy.

Ideový plod mysticismu je trpký, pesimistický iluzionismus. Ten je poslední slovo všech mystiků, kteří prošli věrně a důsledně celý kruh. Poněvadž mysticismus není než logická tautologie, je kritické vědomí, ideová reflexe této duševní dispozice nutně pesimisticky iluzorní. Je to kruh: přijde se k bodu, z něhož se vyšlo. Opsané spirály ztrácejí cenu a hodnotu, tratí se v parách a mlze neužitečně zbytečného. Mysticismus je absolutní — jemu nemá ceny proběhnutá dráha relace — pro něho existuje jen jediný bod, střed, cíl. Ale právě cíl ten nedá se v mysticismu dosíci než sebeklamem, poněvadž cíl je dán, přesně mluveno, hned počátkem dráhy, východním bodem: výsledek a předpoklad splývají — spekulativně — v jedno. Proto upadá mystik, který spekulativní kritikou kontroluje hru psychickou, nutně v pesimismu, jenž je plodem vědomí iluzivního. Mysticismus jako dispozice výlučně citová a tedy jednostranná může svět vnější oblit nejvyšší fantasmagorií, může jej dekorovat duhovými závoji, zjemnit a změkčit jej nebo prohloubit jeho hru v sametových a kouzelně nadechnutých stínech neurčitě, vzhloubené a magické novosti — všechno to však jen na čas. Neukáže-li kritika rozumová pravý zdroj a podklad této magie, — čistě fyziologický jako je při opojení opiem nebo hašíšem — podstatně iluzorní — dojde mystik sám přirozeným vyčerpáním svých zásob šťáv a citovosti k vystrízlivění, zde čistě naturálnímu a živočišnému. V jednostrannosti a výlučnosti mysticismu jest i jeho sklon, zvrát a důsledně rozklad. Mysticismus končí důsledně popíráním života, jako je sám jeho omezením (ale ovšem důsledně zase v tomto omezení zhuštěním a zvýšením). Mystik omezuje život ve prospěch iluze, umění, slova, snu. Konec konců: lépe mluvit a psát než žít a lépe smrt než psát a mluvit. V posledním důsledku strne mysticismus v umění vždycky v neplodnosti: mystik nemůže najít formu<sup>191</sup>, která by vy-

---

<sup>191</sup> Forma — objektivnost a plastičnost — nepropůjčuje se absolutně niternosti — dechovému vlnění nedotknutelných, v opiových parách rozprášených vod. Odtud jev, že mystik, který počíná verbalismem zpravidla výlučným a tyranským, cítí nakonec odpor a bolest ke slovu. I slova stávají se mu těžká, nekryjí a nevystihují.



stihovala hru a fantasmagorii nitra. Vysloveno není již cítěno a sněno. „Duše vysýchají nakonec jako potoky,“ jak praví hluboká věta z jedné psychologické analýzy této dispozice duševní. Dodati bylo by jen, že příčina je v procesu samém, že každá nemoc, tj. každá jednostrannost rozvoje nese korektiv svůj v sobě – každá degenerace hyne v suchém písku neplodnosti.

Pan Borecký vystihnul tento ideový výsledek mysticismu – pesimistický iluzionismus – s dokonalým a celým uměním psychologické pitvy. Jsou to zejména Vůně bolesti (str. 26), Largo (str. 27), Mystické ženy (str. 67), Labutě (str. 51) a konečná Apotheosa (str. 75 a n.), na nichž podepírám svoje tvrzení. Vyčerpání po iluzivní orgii – to nahé, drzé, bodavě vypjaté a tvrdé zatnutí denní šedi podzimního prázdného dne do sametové a měkce stíněné a v šeru jako v hlubokých polštářích rozestlané noci – předvádí v celé síle Vůně bolesti:

Jak slzy kadidla bych v černém chrámu ssál,  
jed vůně zahořklé v mé duše prázdno stoupá.

Podobně v Largo:

V mé srdce nemocné a opuštěné vane  
bol sytý hořkostí a dechem ostré vůně.

V Labutích napjatá beznadějnost velikých, vysátých a jako stále znova bolestně a marně na ocelové hroty nabodávaných extází je slita v tomto čtyřverší:

V tom vzduchu mlhavém bych spoután chtěl k jich<sup>192</sup> hřbetu  
do říší neznámých se řídit nocí sinou,

---

„Kde je slovo, které by bylo dost lehké, aby nerozstříklo sen, jako křídlo mouchy nezbrzdí vody?“

<sup>192</sup>Totíž: labutí.

do vůně extasí, v snů závrať, hudbu světů,  
kde duše šílené si věčně odpočinou.

Po celém a sytém hodu, po předrážděné a dravé vášni iluzivního a rozkošnického, chaoticky teplého a nevyčerpatelného ohňostroje sype básník postní popel tohoto verše do horkého, v bezformální jízdě tekutých, neplastických, stále v přerodu obracených a olověně šedých mraků unášeného větru:

Jen touha veliká mi na dně srdce zbývá.

Touha! Ta neumírá v mystiku nikdy. Naopak, roste jako žízeň, čím více se mystik opíjí. Je to ostruha, která bodá do zkrváceného a kouřícího se, rozedraného masa tím hlouběji a častěji, čím je vyčerpanější, slabší a bezcílněji umdlenější.

Syntézu této filozofie a etiky shrnul p. Borecký v poslední závěrečné strofě knihy:

Ó snění věčnosti!  
Ó nudo skutků!  
Ó věčná ženskosti!  
Ó kouzlo smutků!

Pasivnost mysticismu, jeho iluzivnost, jeho individuálnost jsou tu vystiženy ve svých důsledcích.

Současně s evolucí lásky — s postupem od smyslového k citovému a ideovému — jde evoluce formy u p. Boreckého. Forma je čistší, křišťálnější, průhlednější a prostší. Žonglérství rýmově mizí. Všecko se zcelilo a zhloubilo. Čísla citová a ideová — kde předvedeno nitro nejceleji a na nichž jsem založil svůj výklad — psána jsou formou průhledné a klasické skoro harmonie. Rým — ten nejsmyslnější prvek verše — nevťirá se, je zastřen a často setřen v zatopené šedi. Zdá se, že básníka vedlo bezděčně poznání, které vyslovil nejideovější moderní básník Alfred de Vigny: „Hledám rým, který by nejméně škodil myš-

lence.“ Jsme tu na opačném pólu, stojíme na druhém hrotu kyvadla: smyslovost je jméno jednoho, citovost a ideovost druhého. Vnější a názorně plastické je snahou prvního; vnitřní, sugestivní, rozlité a v analogii skryté cílem druhého. Slovo platí asociací a ne bezprostřední percepce. Co niterného mají verše kříšťálově harmonické a v táhlém, delikátní: prodlouženém echu dechnuté verše:

O puklou opřen mříž zřím v louky mlčící. (Str. 12)

Vzduch čímsi jitří se, co na dně srdce zpívá. (Str. 13)

Jak rytmus jezer jednotvárný, dlouhý,  
jež s nekonečnem líbají se v mších. (Str. 18)

Jak chvění hynoucích a zamlžených moří  
dav mdlých jde vzpomínek a srdce opíjí. (Str. 26)

Ty ženy trýzněné svým rozháraným citem  
jsou stíny katedrál, v něž znova vždy se vrátí,  
jich duše nadšené lamp věčných chví se svitem  
a s vůní kadidla se v kapkách v ether tratí. (Str. 68)

Všude je to psychologická dispozice, stav nitra, co je básníku osou a středem. Slovo neplatí sebou, svojí barvou, zvukem, leskem a hrotem — nýbrž smyslem, podřízeným připjetím do asociačního, proudového řetězu. Adjektiva („puklou“, „rozháraným“) shrnují věty, radu pozorování reálných a analytických, které pak rozestírají jako syntetické, obzírné a náladové, barevně oblakové proudy stínové a odlišující sítě básnické perspektivy.

Na tento výklad mysticismu věší se, jak patrně již z několika nárazek v posavadní mojí analýze, celá řada otázek hygieny a etiky. Umění, žádné umění není neodvislým kantonem, nespojitým územím, zemí bez hranic a bez sousedů — není náměsíčnou říší, ale útvarům společenským. Život jest jeho obsah — život vždycky a všu-

de — a život je zapjatá souvislost účinků a vlivů. Vyhýbat se otázkám etiky nebo sociální hygieny — vylučovat je z analýzy umění pod pseudoliberální deklamací *l'art-pour-l'art* — umělecké nedotknutelnosti je lživý a průhledný manévr mělkých, nemyslivých mozků.

Všecky obžaloby, které stihly p. Boreckého, dají se shrnouti ve větě: naše umění je nemocné, nezdravé, úpadkové a škodlivé. Nemocné umění! V době Lombrosoců à la Max Nordau je skutečně věcná analýza této fráze — jakýkoli pokus její — potřebou. První námitka, kterou učiní filozof této frázi, je tu: není nic kladného a pojmového, nýbrž pouhá metafora, pouhý obraz. Co je to nemoc? Nic stálého, pevného, žádná definice, žádná konstanta. To co je nemocí u A, není ještě nemocí u B a jest již snad smrtí u C. Nemoc není logická entita, nemoc je proces, stav, postup — všeobecný odhad postupů nejrůznorodějších a nejrozmanitějších. Idea rozhodně neadekvátní, nesrovnalá podle názvosloví Spinozova. Nemoc je odhad jisté organizace — je pomysl rozhodně sociální. Samo o sobě nic není nemocí, teprve pro celek může se to nemocí státi. Celá řada postupů a stavů může zakončiti, přivoditi jistý stav (jen zdánlivě pro kritika a pozorovatele konečný), který srovnán s jiným předchozím stavem (zdánlivě pro kritika počátečním) jeví se v tomto poměru — v tomto omezeném obzoru — posuzovateli jako škodlivý, jako nedostatečnější, nižší než byl první. Odhad celkového poměru v jistém omezeném poli, v jisté omezené době je pojmovým předpokladem pomyslu „nemoci“, „choroby“ nebo „úpadku“. Je vidět jasně, jak libovolný a iluzorní bude vždycky, musí býti, tento odhad. Proto, poněvadž jen po jistou dobu, sleduje rozvoj, protože sleduje jeho (vždycky více méně libovolnou) část a ne — celý řetěz. Ten uniká, poněvadž rozvoj není v době pozorování nikdy skončen: známe více méně nejasně a necele jeho minulost, nejlépe přítomnost ale naprosto ne budoucnost. Nevíme a nemůžeme vědět nikdy, zda to, co nazýváme „úpadkem“, co soudíme jako klesnutí sil — není právě prvním, vnitřním a utajeným dosud zárodkem a pramenem rozvoje v jiném směru, jinými drahami nebo jiných, posud nerozvinutých, posud k platnosti nedošlých prvků. A priori tvrditi, že pojmu rozvoje lo-

gickou úměrností odpovídá nutně pojem rozkladu — je metafyzická, ničím nepodepřená machinace. Historie rozvoju poučuje nás, že doby „úpadku“ byly prostě dobami převratů, zvrátů v nové dráhy, vybočeními do jiných cest — že úpadek často není než zdánlivý — nic než příprava, utajená a skrytá práce nových rozvoju, jistá doba „oddechu a sbírání sil.“ A Rozvoj sám pojmut „nemoc“ a „úpadek“ ani nepřipouští. Plán jeho je dán v něm samém, skryt v jeho prvcích, narýsován a sbalen v samých podmínkách s neúprosnou logikou nutného. Rozvíjejí se prvky, síly, zárodky. V tomto koncertě mohou nastat pauzy, ale — stejně jako v hudební skladbě — mají účel, smysl a cenu úmyslného a nutně podmiňujícího další rozvoj, další život. Ze širšího, obzíraného stanoviska, ze stanoviska celku je pojem „nemocí“ a „úpadku“<sup>193</sup> neslučitelný a nemyslitelný vedle pojmu rozvoje a života — není nic než vzpružina a bodec života, podmínka rozvoje, jeho nutná, integrální část. Moderní evoluční názor světa rozptyluje stále více příšeru smrti. Scholastice dštily všechny cesty k ní. Smrt byla jediná stálá absolutnost. Dnes naopak všechny cesty vedou nám k životu. Hlubší a celistvější poznání zákonů života odkrývá jeho spojitost a nerozlučnou všeobsáhlost. Není žádného mrtvého bodu ve vesmíru. Princip evolučního hledišť je, jak pověděl Walt Whitman: „Není smrti, a kdyby náhodou byla, byl by v ní zárodek života.“

Nemoc není nic než porušení rovnováhy v organizaci jistého tělesa. Rozvoj záleží ve dvou koordinovaných, seřazených a vzájemně odvislých postupech: v stále rostoucím odlišování, v zjemňování, propracovávání, zesamostatňování částek a členů — ale zároveň s tím a tomu odpovídajícím utužení organizace, zapjatosti, podřízenosti v harmonii celkovou. Rozklad není než zvýšený život jedince, částky na úkor života celku — přetržení podrázenosti, přetržení organizace. Podle tohoto vzorce, analogií jeho vyměřuje Bourget pojem úpadku — dekadence společenské a literární. „Slovem úpadku označuje se ten stav společnosti, která plodí veliký počet jedinců, již

---

<sup>193</sup> E. Renan

se nehodí pro práci života veřejného. Společnost je rovna organismu. Jako takový rozpadá se ve svazek menších organismů, které zase skládají se ze spojení buněk. Jednotlivec je společenská buňka. Aby celek organický energicky byl činný, je nutno, aby byly činný jednotlivé organismy, avšak s podřízenou energií; a aby menší organismy v plné síle působily, musí k nim státi v témže poměru buňky (totiž v poměru podřízenosti).

Když energie buněk se stane neodvislou, přestanou, zaniknou organismy jednotlivé svoji sílu podřizovati síle celkové a anarchie, která vtrhuje tak sem, působí pád celku. Společenský organismus neujde tomuto zákonu a podlehně úpadku, jakmile život jednotlivce se nemírně stupňuje pod vlivem nabytého blahobytu a dědičnosti. Stejný zákon vládne rozvojem jiného organismu: řeči. Ve slohu dekadence trhá se jednota knihy, aby stránce dostalo se neodvislosti; stránka, aby jednotlivá věta, věta, aby jednotlivé slovo se usamo-statnilo. Hemží se příklady v literaturách, které by tuto plodnou hypotézu podepřely.<sup>194</sup>

Jak viděti, je znakem dekadence — přesně: rozkladu — individualismus, který utiskne a rozlomí socialismus. Jednotlivec, který roztrhne pouto společenského, cella, která žije na vlastní pěst — to jsou příznaky rozkladu. Jednotlivec žije na úkor celku. Část žije na úkor celku — to je formule rozkladu nebo „úpadku“. Vůle, jindy v stádu spřežené, na stech kratších a delších řemenů držené, jsou rozběhlé, rozptýlené, vzájemně se rušící v bezorganickém chaosu.

Mysticismus nese na sobě rozhodně znaky rozkladného stavu. Jak jsem se snažil skicovati na počátku této úvahy, je to nejvyšší jednostrannost, pojmový sklon a zvrát, sesutí duševní stavby k jednomu pólu: jedny funkce žijí život stupňovaný a zvýšený, druhé vůbec nežijí, nebo žijí zeslabeně. Znak porušené rovnováhy, znak disorganizace je tu plně a typicky realizován: hypertrofie funkcí jedněch, atrofie funkcí druhých. O harmonickém rozvoji nelze tu mluvit.

---

<sup>194</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, 24.

Ale tomuto faktu dostává se zvláštního světla jiným všeobecnějším zjištěním: pečlivá analýza všech skoro bohatých umělců, všech nových a uměleckých knih dokazuje nevývratně jednostrannost duševního rozvoje umělců. Všecka veliká a krásná díla umělecká nesou její stopy. Talent, zdá se, je přímo chorobou podmíněn: ta rovnováha, která se jeví u člověka průměrného bezúčinně a slabě, bez zvýšených a pronikavých sil, je tu rozlomena, aby jedna část alespoň žila zvýšeně, horečně, nadprůměrně — ovšem na úkor částí jiných. Mentální konstituce největší části velikých autorů je taková, že nemůže skoro nikdy trvati ve stavu zdraví (tj. právě rovnováhy) jsouc stále hypertrofována na jedné straně a nedostatečná a vadna na straně druhé, takže její části si škodí vzájemně a škodí štěstí toho, jenž jest jich vlastníkem.<sup>195</sup> Talent je, zdá se tedy, odsouzen přímo k zvratu, k nemoci, rozkladu. Je to jeho pojmová podmínka: — podmínka, aby vůbec mohl vyniknouti nad průměr. Vyniknutí toto — částečné, neúplné a namáhavé — vykupuje destrukcí jiných, jich zakrněním, rozbitím harmonie, nemocí, disorganizací. Talent se kupuje za cenu nemoci. „Jako růže a jako orchideje člověk povýšený, umělec, literát je strašidlo, bytost umělá a delikátní, neúplná v jistých částech, abnormálně vyvinutá v jiných. Je zřízen zvláštním způsobem, zároveň chorobným a obdivuhodným, ve své rozumnosti, citlivosti i vůli.“<sup>196</sup> Problém „nemoci“ a „úpadku“ přenáší se tu, jak patrně, v pole psychopatologie. Maurice de ta Toure byl první, kdo pojímal génia a talent za zjev patologický, chorobný a zvrhlý a jenž naznačil výklady jich za problém, zvláštní případ obecné degenerace mozkově nervové. Ch. Féré (ve „*Famille névropathique*“) názor ten akcentuje a silně do popředí staví. Paradoxní vyvrcholení zůstaveno, jak známo, povrchní a často jen pikantní argumentaci Lombrosově. Génus je mu čirá zvrhlost, disorganizace, zvrát a úpadek rozumového i nervového života — bratr zločince na jedné a blázna na druhé straně. Proti těmto stojí anglický psychiatr Maud-

---

<sup>195</sup> Émile Hennequin, *Écrivains français*.

<sup>196</sup> Émile Hennequin, *Écrivains français*, 270

slay,<sup>197</sup> který liší mezi talentem a géníem. Přiznává patologický ráz talentu — ale znakem génia je mu právě nejvyšší zladěnost, harmonie, tedy v podstatě zdraví. Myslím, že názor ten v hrubých liniích je nejsprávnější a nejpravděpodobnější.<sup>198</sup> Pohled na génie Shakespeara nebo Goetha demonstuje to dost určitě. To byli obři a kolosové, harmonické a nesmírně klidné, povýšené hlavy, se širokým Palladiným čelem, které objalo klad i zápor všeho současně a roztavilo je v jediné spuštěné hymně čistého pohybu pro pohyb a života pro život. Ale pod nimi úpí nepřehledná legie velikých, krásných a rozvrácených duší. Klid nesnese se na jejich víčka. Studnice vod živých nenese pro ně vody jako stromy stínu. A v tom je vlastní spekulativní záhada dekadence, jak ji dovedu pojmut: — že nemoc je v životě duševním a mravním podstaty povýšené, privilegiem aristokratů, znakem a pečeti vyvolených. Že v umění je nemoc podstata každé práce nadprostřední. A nejšíře: že nemoc a zmrzačenost ve světě duševním, mravním, uměleckém je pravidlem, jako je výjimkou v životě tělesném a hmotném.

To je problém dekadence, jak může a musí zajímat myslícího člověka, který nezavírá uši a oči do moderního života. Pak to není ani strašidlo ani hračka dětinsky vtipných mozků. Pak je to problém moderní, podstatně sociální, v kterém se sbíhá, shrnuje a splétá celé nervové a předrážděně bolavé rozvětvení sítin našich bolestí a muk.

Ale ať tak či tak, jedno stojí, zdá se, pevně: poznání, že pojmy „úpadku“, „nemoci“, „zvrhlosti“ a „smrti“ jsou neadekvátní, nerosovnalé a čistě relativní. Že v širším obzoru v objatějším a celkovějším vystižení ztrácejí svůj význam, svoji samostatnost: — že nejsou nic než stavy života, jeho vzpružiny a bodce. Že konec konců: „není smrti a kdyby náhodou byla, že byl by v ní pramen života.“ — Poslední větu napsal bych rád také pod „Rosu mysticu“.

---

<sup>197</sup> Pathology of Mind.

<sup>198</sup> Ve svých „Margináliích“ zná se k němu též E. A. Poe, ovšem přirozeně, aniž by znal názor Mandslayův.



## Zasláno Lumíru a Času

„Lumír“ z 1. prosince 1892 dokazuje mi nepoctivost a negentlemanství v příčině genrů p. Klášterského tím, že cituje sonet psaný ke chvále divadelních žánrů téhož básníka a moji polemiku s p. Roháčkem, známou čtenářům těchto listů a tištěnou v nich 1. září 1892. K tomu jen dvě poznámky: 1. Sonet p. Klášterskému napsal jsem před šesti lety jako 18–19letý člověk. Je to zcela banální a prostřední, nadšením přetéající poem naivního a nekritického človíčka jako je snad všechna mládež ve zmíněném věku. A ten má něco dokazovati? Neslyšel „Lumír“ nikdy o právu evoluce, o nutnosti evoluce, kterou musí projít každý upřímný člověk, každý, kdo žije a myslí? Kdyby probíral moji literární a poetickou veteš z nejstarší periody, našel by, myslím, dokonce invektivy na realismus a hymny na romantismus! „Lumír“ má o charakteru pojem scholastický a středověký, pojem naprosto lživý a nemoderní. Jemu je charakter něco neměnného, věčně a státe stejného: nikdo nesmí změnit svůj názor — jinak je bezcharakterní. A nesouhlasí-li dnes s něčím, co řekl před lety, — ať mlčí, aby zachoval charakter! To je morálka ubohá. To je po mém rozumu nemravné. Byl jsem stejně upřímný před šesti lety jako dnes. Před šesti lety věřil jsem, byl jsem přesvědčen, že žánry p. Klášterského jsou umělecké: — dnes tomu nevěřím, A nejen já: stejnou evolucí prošlo několik mladých umělců, několik básníků mojí generace, které mohu jmenovati „Lumíru“ každou chvíli. Touto evolucí prochází každý — sám p. Klášterský. Před šesti lety parodoval realismus (a je jistě kolik literátů, kteří se na to pamatují!) — a dnes se vydává za realistu. — Goethe nazýval každou svoji napsanou práci „obnošeným kabátem“, „odloženým oděvem“, „svlečenou kůží“. Goethe evolucionista. Nemohl svoje staré práce číst, nemohl je vidět. Protivily se mu. Hnusily se mu. Poněvadž hledal pravdu — poněvadž chtěl „nekonečnou možnost pravdy“, jak jsem napsal v listě „Lumíru“. Tato pravda je „Lumíru“ neznámá. Jeho etika je — nemravná. Proto platí, co napsal jsem

o něm a na čem trvám, že „na jeho straně ani nemůže být pravda.“ Není ani v mé otázce.

Není umělce, myslitele, člověka, který by nebyl bezcharakterní ve smyslu „Lumíra“. Život je změna, věčná změna, věčný tok, věčný pohyb, věčný zápor existujícího a minulého. Kdyby p. Sládek měl tušení o moderním evolutivním duchu, o jeho etice, nenapsal by nikdy věty, které tisknul v Lumíru. Kompromitují jej hanebně, opakuji, před celou mladou a mravnou generací. Objevují a stigmatizují jej jako člověka zpátečnického, jako reakcionáře, jako nefilozofa, jako fanatika a autoritáře — nepřítele pravdy.

Mohl jsem velmi snadno a hladce hned zpředu při recenzi p. Klášterského ulomiti hrot kopí, kterým mne chce ranit dnes „Lumír“. Neučinil jsem tak, poněvadž jsem pokládal za samozřejmou pravdu, za prostý princip zákon o nutnosti evoluce, o právu, jaké má každý člověk, i nejmenší, ke změně a rozvoji. Evoluce každého je jeho výhradním právem. Je nedotknutelná. Musí každým býti respektována jako přirozená podmínka a nutnost každého duševního života. Proto jsem o minutých svých názorech ani nemluvil, poněvadž jsou bezcenné a prázdné, smyté a neexistující stíny a zapomenutý prach pro mne. To je jasné.

Pan Vrchlický, který asi pravděpodobně (dá se tak souditi z jistých obrátů stylistických) psal elože (chvalořeč, pochvala. *Pozn. red.*) o „Drobtech života“ v Lumíru z 20. listopadu, nesoudil také vždycky tak o p. Klášterském. Vyslovil malou sympatii k žánrům vůbec a speciálně k žánrům p. Klášterského i k jeho talentu nejen mně, ale i jiným dvěma literátům, pokud vím. Prošel tedy svojí evolucí zrovna jako já svojí. Ale přejete-li ji autoru čtyřicetiletému, přejte ji také — osmnáctiletému naivnímu a exaltovanému hochovi — a nedělejte z něho bezcharakterního ničemu, když jeho duševní svět je po šesti letech jiný, než byl před šesti lety!

„Lumír“ postavil celou otázku, bohužel, na půdu zcela subjektivní a osobní. Klade důraz na přátelský a soukromý poměr, v němž jsem stál kdysi k p. Klášterskému. Mohu odpovědět prostě, že veřejnosti do toho naprosto nic není. Ale poněvadž z faktu tohoto tě-

ženy ne-loajálně a perfidně konsekvence, jež jsou naprosto lživé a hypotezované, dotýkám se i tohoto bodu — třeba s nejvyšším odporem. Ódium (hana. *Pozn. red.*) padá na „Lumír“, který bezmého svolení otisknul soukromý dokument (báseň „žánrům Petra Jasmína“) způsobem bezprávným, s porušením mého vlastnictví literárního — se špinavou tendencí skandálu.

Osobní styk můj s p. Klášterským byl rázu důvěrného v letech 1886–1889. Byl podmíněn společnými nebo alespoň blízkými principy uměleckými. Uvolňoval a kazil se zase jenom těmito uměleckými názory — a ničím jiným, žádnými motivy vnějšími nebo politickými. To doufám, potvrdí loajálně každému sám p. Klášterský. Žádná literární revnivost, žádné zášti pro úspěchy p. Klášterského. Nepokládal jsem se nikdy za jeho rivala — to ví dobře každý — a nejlépe p. Klášterský sám. Moje aspirace byly vždy docela jiné než „popularnost“ a „úspěchy u čtenářů“. Cítili jsme a poznávali jsme oba, že naše názory, pojmy, ideje se rozcházejí vždy více a více — a nevyhledávali jsme se, nehledali jsme osobní styk. To bylo všecko. Tak jsme se rozešli bez každého motivu, bez nejslabšího hněvu, bez výměny slova nebo věty. Byli jsme dva lidé, kteří spolu rádi mluvili o uměleckých tématech. Nic víc. A když nešlo dobře dohodovat se v těchto věcech, přestali jsme vůbec spolu mluvit, prostě proto, že o jiném jsme spolu mluvit neuměli a nedovedli. Nebyli jsme literární přátelé, kteří ve dvou chtějí se lépe protlačit a probít než v jednom. Neměli jsme a neformovali jsme si žádná společná kréda. Nepřísahali nikdo nic a na nic. Nezradil proto nic p. Klášterský, když v době osobního styku ještě r. 1809 tisknul ve „Světozoru“ báseň „Pohádka o Romantice“ (str. 495), kde parodoval moje tehdejší ideje, názory a i poezie symbolické (které znal cestou soukromou jen z rukopisu). Nerozešel jsem se s ním pro tuto báseň. Roztržka osobní přišla sama sebou, tiše, ale nutně. Ale věřím (a doufám také p. Klášterský), že jsem se nedopustil ani já žádné zrady, když jsem dnes po třech letech (kdy všechen styk osobní i umělecký s p. Klášterským je mi zapomenutá a nejasná minulost) řekl svoje myšlenky o jeho umění

v kritické analýze přímo a direktně, jako je on řekl dávno před tím sice v básni a nepřímou, ale proto neméně určitě.

Pikantní procesy a dramatické motivy, které chtěl odhalovati „Lumír“, jsou falešné halucinace. Dnes je mi p. Klášterský stejně tak cizí jako člověk, jehož jsem nikdy neviděl. V mé duši, ujišťuji „Lumír“, nezůstalo po té celé době společného styku ani stopy — ani prachu. Mohu říci dnes o p. Klášterském zrovna tak dobře pravdu jako o člověku, jehož jsem nikdy nepotkal, s nímž jsem nikdy nemluvil, jež jsem nikdy neviděl. A tu pravdu jsem řekl také o p. Klášterském v Lit. listech z 16. října 1892. Pravdu, tj. svoji myšlenku a celou svoji myšlenku.

2. Pan Sládek otiskuje také moji polemiku s p. Roháčkem (kuse, neboť škrtnul z ní stejně jako z referátu o žánru p. Klášterského celé věty, jež nechtěl z dobrých důvodů reprodukovati svým čtenářům) známou čtenářům těchto listů — jako dokument mojí slabé gentlemanskosti. Nechci hledati v kronice „Lumíra“ z bojovné a starší jeho periody, způsob jeho polemik. Každý, kdo je zná, ví dávno, co o nich myslit. Já v polemice s p. Roháčkem nekonstatoval nic než fakta: že p. Roháček zapřel a překroutil za měsíc věty, které tisknul před měsícem, a že pronesl v polemice se mnou o kritice názory falešné a nemoderní. To opakuji klidně dnes poznovu. A vždycky. A každému. To je fakt, který se dá po každé dokázat, který je evidentní. Stačí na to otevřít si dotyčná čísla „Nivy“. Já sám nehledal polemiku nikdy: ani s p. Kvapilem, ani s p. Roháčkem, ani s „Časem“. Vždycky jsem byl napaden. Vždycky jsem se jen bránil. Tradice literárního šermu znám dokonale od Rivalova a Barbeye d'Aurevilly až po Heina a Zolu a vím, že jsem se nikdy proti nim neprohřešil v ničem. Že v polemice padne příkrější slovo, je přirozené — poněvadž se na mne útočí, poněvadž jsem napaden. Ale s „Lumírem“ nevedl jsem žádnou polemiku. Psal jsem o p. Klášterském — a odpovídal mi za šest neděl — nějaký Anonymus — ale rozhodně ne p. Klášterský sám.

„Čas“ z 3. prosince je spojencem „Lumíra“. Hájí tam p. Kvapila (v době naší polemiky stál proti němu) a p. Roháčka. Mám smutné

zkušeností z minulého roku, kdy „Čas“ z mých odpovědí vytrhl a překroutil několik vět, rozházel je do svojí „studie“, vykládal je proti zřejmému a patrnému jich smyslu a pak velice snadno „porážel“. Od takového listu nedám se poučovat o způsobu a formě polemik.

Ani o zákoníku cti a taktu. A jakým právem p. Herben vtahuje do dnešní otázky „symbolismus“, je mi mystériem. Straší jej patrně ještě dnes ve dne v noci. Prohlásil jsem několikrát, dokázal jsem to několikrát, že kritika nemá s těmito otázkami co dělat. Konstatuji to z úslužnosti p. Herbenovi ještě jednou, Píše-li však dále, že žádám „pro své přátele přímo adoraci“, ostatní většinou spisovatelů že smýkám jako „onucemi“, je to ničemná lež a perfidnost. V celém letošním ročníku Literárních listů analyzoval jsem 5 spisovatelů: pp. Krušinu, Dvořáka, Kaminského, Červinku a Brauna. Kde jsou tu moji přátelé? Kde smýkám většinou spisovatelů jako „onucemi“? Všecky referáty jsou, chcete-li užít této dětské a naivní distinkce, „příznivé“ až na Brauna.<sup>199</sup> Že s lidmi, které v literatuře nejvýše cením, jsem náhodou osobně znám, nemůže mi překážet, abych na nich po případě nedemonstroval jisté principy. Nemohu za to, že v nich jsou nejlépe realizovány. A nevím, proč mají trpěti za to, že nešťastnou náhodou se s nimi znám. Že odkazy ty – všeho všudy tři čtyři řádky byly zcela věcné, ví každý, kdo moje referáty četl. Ale nejméně práva má „Čas“ vinit mne ze stranictví, „Čas“, který není než reklamní a popularizující list realistické strany, který v každém čísle ověšuje naivními hymnami poslední číslo Athenea nebo novou beletrii svých stoupenců.<sup>200</sup> Podle toho by nemohl psát „Čas“ kritiku o žádném pražském literátovi, poněvadž p. Herben se se všemi zná a s většinou jich snad si tyká. Podle toho nemohlo by se v „Lumíru“

---

<sup>199</sup> Ale ptám se, jak choval se „Čas“ k pp. Heydukovi, Mrštíkově (o jeho „Paní Urbanové“ napsal půl druhého řádku, „že je to klopýtnutí mladého nadšence“), Karlu Švandovi (Fantastické povídky) a jiným?

<sup>200</sup> Popisy v p. Šimáčkově „Štěstí!“ jsou podle „Času“ na stejné výši (?) jako Zolovy v „Díle“. Z p. Tábořského dělal „Čas“ českého – Puškina (?) atd. Podrobnější katalog by byl velice humoristický!

psát o pp. Vrchlickém, Zeyerovi, Heritesovi atd. atd. — ale zatím se píše velice vytrvale — a bez nejmenších skrupulí — s pravým přátelským patosem a kolegiálními hyperbolami. Ale tyto směšnosti může napsat jen p. Herben, který vidí pořád ještě v kritikovi „nestranného soudce“ s váhami v jedné, s mečem v druhé ruce a — copem a parukou na hlavě. Ctihodný názor — ale také ctihodně starý! Snad to bylo také zlé svědomí a péče o moji mravní neporušenost (obojí chodívá dohromady), které probudily vzácný talent p. Herbenův. Škoda, že zvrhnul se v bídnou pomluvu, která nešetří ani mrtvého, k němuž není strana po smrti vděčnější než za živa.

Studii moji o Schauerovi — neboť o něj běží — napadá p. Herben jako naprosto falešnou. Nakreslil prý jsem falešný portrét, a p. Herben svolává k němu s velikým hlukem všechny dávné přátele Schauerovy — až z Brna. „Že není trefen!“ volá p. Herben — „vy jste ho přece znali.“ „Vy jste ho znal deset let, mluvte!“ „A vy dvanáct. Tedy.“ — Komu to vykládá p. Herben? Tři čtvrtiny studie jsou analýzy prací a názorů, idejí a tendencí Schauerových. Jsou analýzou jeho tištěných prací.

Každý je zná, každý může verifikovati moje závěry. Zde není chyby — a zná-li p. Herben nějakou, ať se neobtěžuje mi ji dokázati. Ale křičet, že v mé studii „dávní přátelé“ Schauera nepoznali, je bezmyšlenkovité a dětinské. Pan Herben sedí u stolu v hostinci s lidmi deset nebo dvacet let, a jejich duševní život je mu pod sedmi zámky! Tiskne si ruku s dvaceti básníky a o jejich duševní konstituci nemá ponětí! Tři čtvrtiny mé práce jsou pozitivní závěry z děl, slov, činů zemřelého. Zde se dá dokazovat, a prosím, aby p. Herben dokazoval! — Na konci článku podal jsem fyzický a živý obraz Schauerův, vztýčil jsem jej v kruhu jeho společnosti, podal jsem člověka živého a hýbajícího se — podle moderní metody kritické — tak, jak jsem jej z vlastního postřehu a názoru znal. A tu je zase všechno správné a bezprostřední — žádná „intuice“ (sic!), jak píše p. Herben domněle vtipně — vskutku jen bezmyslně.

Zejména je prý všechno lživé, co napsal jsem o účastenství Schauerově v prvních počátcích „Času“! Měl prý jsem se „zeptat“, když

jsem neznal poměry! — Lituji, že musím p. Herbenovi i tu odporovat. Nepsal jsem historickou skicu o vzniku „Času“. Chtěl jsem zachytiti jen duševní naladění Schauerovo — jeho duševní stav, city, ideje, když psal známé první články do „Času“. A že je psal přece Schauer, konstatoval sám p. prof. Masaryk v Strakonících. Je to všeobecné známé. Či není to pravda? Tu je však povinností Času a ne mojí, aby konstatoval pravdu o vzniku svoji publicistiky, poměru a účastenství jednotlivých osob! Či trátí se původ „Času“ pod maskami a katakombami romantických spiknutí? Mně v mém článku neběželo o historické konstatování fakta; napsal jsem jen, že Schauer pracoval na nově založeném „Čase“. Je fakt, že Schauer názory a ideje kritické, formované v prvních listech Času, myslil a žil déle než dvě léta před založením „Času“. Dokazuje to zřejmě list datovaný r. 1884, který uveřejnily právě tyto listy. Zde jsou již otázky tyto v jádru a zárodku. A tento duševní svět, tuto formaci Schauerovu vystihnul jsem a podal ve své studii naprosto určitě a správně, tvrdím otevřeně. K tomu jsem se nepotřeboval nikoho na nic „ptát“. Pan Herben pověděl by mi o těchto duševních procesech — jak je slabý psycholog — velmi málo. Dal jsem však čísti rukopis svojí práce jednomu z nejdůvěrnějších přátel Schauerových, p. Štolcovi, a ten potvrdil mi jeho správnost. Ostatek nevěřím vůbec ústním tradicím a legendám. Já činil závěry ze Schauerových prací a činů — z faktů. Moje studie o něm je psychologní a pozitivní. A i kdybych věřil v tradici, nešel bych pro poučení k p. Herbenovi. Poněvadž, pokud jsem jej poznal z loňského sporu svého s ním, mám pochyby o jeho pravdivosti.

V Praze 6. prosince 1892.

## Zasláno Času

„Čas“ ze 14. ledna t. r. na str. 29 odpovídá na několik bodů (větší část nechal bez odpovědi) mého „Zaslána“ v 2. čísle „Lit. listů“. Budu co nejstručnější.

1. Za špatný vtip pokládám tvrzení „Času“, že literární otázky řeší se „nejšťastněji“ — parodií. Panu Herbenovi se vtipy nevedou. Proč se do nich žene? Dopadá to groteskně. Nerad bych, aby je někdo házel panu Herbenovi jednou po hlavě zpět.

2. „Čas“ zapírá, že 3. prosince „hájl“ pp. Kvapila a Roháčka. Prosím: „Již i jiní zakusili, jaká to příjemnost dostat se do polemiky s panem — Fr. X. Šaldou. Zažila to „Niva“, Jaroslav Kvapil a posléze „Lumír“, který... atd. To je tón jízlivé stranický a bagatelizující. To je pokoutní favorizace jmenovaných osob, to je stranické přechováčství. Snad nepřilehá moje slovo, ale věc je vystižena. Takovým tónem, tvrdím proti „Času“, se nerefereje. To není tón objektivního konstatování!

3. Ale i jinak je lež, že 3. prosince „Čas“ „jen konstatoval fakta.“ „Čas“ osnoval tam bídnou pomluvu. „Čas“ dělal ze mne tam bratříčkového kritika, literárního teroristu. A to v této větě: „... toho jistě symbolism nevyžaduje, aby se s umělci skoro vesměs zacházelo jako s onucemi, kdežto pro přátely své, živé i mrtvé, p. Šalda žádá přímo adoraci.“ Žádal jsem, aby „Čas“ svoji pomluvu dokázal. Ukázal jsem na svých pět recenzí v min. ročníku „Lit. listů“, které jsou psány o lidech mně neznámých a až na jednu „příznivé“. A „Čas“? — Dnes — 14. ledna — pan Herben „vrací mi tam tuto bídnou pomluvu s největším důrazem.“ To je velmi pohodlné. Lituju, že nemá p. Herben vůbec co vracet. Pan Herben pomluvu napsal, p. Herben ji musí dokázat. Do té doby pokládám jej za pomluvače, — za člověka, s nímž nedebatuji a jemuž neodpovídám.

4. Je lež, že jsem v dopise v „Moravských listech“ přiznal, že se „Čas“ v „té věci“ ke mně choval slušně. V „Mor. listech“ uznal jsem spravedlnost „Času“ v naprosto jiné otázce. V té totiž, že ne-



usuzoval z básně v „Lumíru“ otištěné („Divadelním genrům Petra Jasmína“) jako p. Sládek na moji bezcharakternost. Na místo toho osnoval však pomluvu jinou, snad horší než byla p. Sládkova: denuncuje mne jako bratříčkového kritika a literárního teroristu, revolverové individuum.

5. Přicházím ke svojí studii o Schauerovi z loňských „Lit. listů“. O této studii napsal „Čas“ 3. prosince, že je naprosto nesprávná: „to nebyl Schauer,“ stojí tu, „nýbrž docela někdo jiný, koho p. Šalda vykreslil v Liter. listech“. Žádal jsem p. Herbena, aby své tvrzení dokázal. A p. Herben? V „Čase“ ze 14. ledna čtu tuto argumentaci: P. Šalda nemohl dobře vystihnouti obraz Schauerův, poněvadž mu přičítá práce, jež nenapsal (Pathologii). Je pravda, ideu a spolupracovníctví na článcích „Z mravní pathologie společnosti české“ (spe-ciálně autorství Článku II.) přisuzuju Schauerovi, poněvadž sám mi je na jaře roku 1889 — v rozmluvě o historických názorech v tomto článku formovaných a v jeho studii „O podmínkách a možnosti národní literatury České“ jen opakovaných — jako své vlastnictví přiznal. Jak je to s ostatními články, nevím (na články 4–6 o prof. Kvíčalovi jsem činnost Schauerovu ovšem nerozšiřoval). Ale k ideji, k principu jejich, hlásil se Schauer tehdy jako ke svému vlastnictví. Nevím, jestli se vyslovil stejně i k jiným přátelům, — ale i nejbližší a nejdůvěrnější z nich pokládali vždycky základní myšlenku za majetek Schauerův.

Já tedy přikládat Schauerovi kromě článku „Dvou otázek“ v 1. čísle, dále kromě studie „O povaze myšlenkové krise naší doby“ v Číslech 1, 2, 4, 5 a 7, referátu „Militarismus a kapitalismus“ v č. 15 a několika posudků literárních, ještě duševní otcovství, iniciativu a zčásti i účastenství v 1.–3. článku „Mravní pathologie společnosti české“ — na základě výroku samého Schauera.

V tomto rozsahu přisuzoval a vymezoval jsem Schauerovi účast při zakládání „Času“.

Objektivní důkazy k tomu mně chybějí. Mohu dokázati jen vždy a každému svoji bonam fidem — svoji naprostou nestrannost a korektnost v celé otázce. Objektivní důkazy může (snad!) podati „Čas“.

Proto bylo v zájmu „Času“ samého, aby — hned jak přišel do klidnějšího povětří — autenticky vymezil účast jednotlivých osob — poměr a práci svoji žurnalistiky. Dnes, kdy Schauer zemřel a nemůže odporovat, může vésti „Čas“ důkaz jen objektivně — rukopisy článků — půjde-li to a podaří-li se mu důkaz bezvadný a evidentní.

Já, opakuju to důrazně, nečerpal nic z druhé ruky, z legend, z „klepů“, — nýbrž přímo z vlastního postřehu, z úst Schauerových. Moje studie má dvě části: první, nepoměrně delší (asi 3/4 celé práce) je psychologická analýza jeho prací, druhá (poslední 1/4 uveř. v č. 19 loňského roč. „Liter. listů“) je biografická syntéza, obraz člověka živého a pohybujícího se, jak jsem ji mohl a dovedl poznati z vlastního styku a z vlastní paměti. Pod tento obraz podepsal jsem plně své jméno, tento obraz maloval jsem já, přímo z vlastního nároku, — je tedy všeka podezíravost „Času“, všechny hypotézy o „šeredných, naprosto nepochopitelných klepech“, chlapecká fabulistika, pomluvačná denunciace, kterou zde odmítám a po zásluze stigmatizuju. Já jsem napsal a podepsal článek, já sám viděl a slyšel všechno vlastníma očima a vlastníma ušima! A kdybych užil zprávy z úst třetího někoho, byl bych jej jmenoval plným jménem, s celou tíží zodpovědnosti!

6. Ale i kdyby zemřelý Schauer nebyl napsal do „Času“ za celý život ani řádky, byl by realistou, — byla by moje studie o něm z psychologického hlediska naprosto správnou. Poněvadž Schauer všechny názory „Času“ (alespoň v době prvé) přejal za vlastní, — poněvadž jich hájil ještě rok před smrtí, — poněvadž byly jeho, kdyby je byl nenapsal. Kdo v době všeobecného odporu je přijal, musil mít duševní svět stejně a podobně vypracovaný jako ten, kdo je napsal! Uveřejněný list Schauerův z roku 1884 (1. číslo let. „Lit. listů“) dokazuje každému psychologovi, že celá tato dispozice, hotové i zavinuté procesy spaly v jeho mozku. Skeptismus a realismus nejsou žádným privilegiem „Času“. Je dětinstvím chtít to někomu — namlouvati. Každá silnější individualita, každý myslící člověk jimi projde. Každá generace! Je to jen nepravidelný terén český, který dodal jim zvláštního zabarvení kolektivnějšího. List Schauerův z r. 1884, článek

„Dvě otázky“ (nic nevadí, že p. Herbea vyškrtal i z něho trochu bravurnější passy — mluví dost určitě svým vzduchem, svými otázníky), jsou tu a dokazují, že jsem správně vystihnul duševní naladění Schauerovo v době, kdy počal vycházeti „Čas“. Je-li jaká chyba (bude bez mojí viny a „Čas“ musí ji dříve dokázat), je to jen chyba biografická, chyba vnější, jedno falešné datum — z něhož jsem nevedl žádných důsledků psychických, — ale žádná psychologická. Tady je všecko beze skvrny, odpovídám klidně. I nejprimitivnějšímu analysovi, nejprimitivnějšímu psychologovi je všecko jako na dlani!

7. Ve svém „Zaslánu“ v 2. čísle „Lit. listů“ na str. 43 bylo pouhou mechanickou tiskařskou chybou vysázeno; „napsal jsem historickou skicu „Času“. Z celé souvislosti je jasný pravý smysl: „Nepsal jsem historickou skicu o vzniku „Času“. Chtěl jsem zachytiti jen duševní naladění Schauerovo — jeho duševní stav, city, ideje...“ atd. To neušlo žádnému pozornějšímu čtenáři. Ale ušlo ovšem odpůrci p. Herbenovi! Je vidět, s jakou pozorností čte a odpovídá! Tím ovšem střílel ve dvou řádcích do vzduchu!

8. Tvrdím proti „Času“, že je pravda — jak jsem napsal 16. září 1892 — že Schauer pronesl za společnost slovo rozhodné. Poněvadž o článek jeho „Dvě otázky“ strhla se dne 19. února v „Nár. listech“ a potom i jinde řež. Poněvadž v článku tom vysloven criticismus v „Čase“ ponejprv a přesně. Poněvadž je tu nejširší a nejpravdivější jeho program.

9. A dále je pravda, že v „Čase“ byl Schauer „omezován ve volném projevu svých idejí“, jak jsem napsal v č. 19 „Lit. listů“. On sám měl plně a trpké vědomí o tom. Stěžoval si mi, že mu zakázáno pokračování „Dvou otázek“, že mu vrácena studie „O podmínkách a možnosti národní literatury české“, že mu p. Herben komolí literární referáty. Nevím, před kolika roky koupil p. Herben od Schauera rozsáhlou studii o Tainovi (správněji proti Tainovi) — a dodnes nenašel místa, aby ji vytisknul!!

Pan Herben tvrdí dále v „Čase“ ze 14. ledna, že „někteří ze společnosti od samého počátku až do konce starali se o jeho materiální bázi; že z podnětu jich Schauer dostal se i do „Nár. listů““. Zde

p. Herben překrucuje text mého článku z 16. září „Liter. listů“. Tam napsal jsem doslova: „je-li čeho v této periodě Schauerova života litovati, je to, že společnost, za níž Schauer pronesl slovo rozhodné atd. ... — nedala mu pevnou materiální bázi, aby mohl rozvinouti svůj bohatý talent filozofa sociálního a politického“. — Tedy: takovou mater. bázi, aby mohl rozvinouti atd. Slovem: že nedali mu oficiální místo ve svojí organizaci.

Vím, že byl podporován prof. Masarykem. Ale o tom jsem nikde nepochyboval. Ale ani hospodářský referát v „Nár. listech“ nepokládám za vhodný terén, kde se může projevit něčí politický nebo so-ciálně filozofický talent. Potud zná, doufám, redakční poměry v „Nár. listech“ a speciálně význam, jaký přikládá se tam hospodářské rubrice, p. Herben, že není mu třeba více vykládat.

10. Předě mnou ve formě daleko tvrdší pronesly tytéž výčitky „Času“ a jeho straně, „Národní listy“ z 1. srpna 1892. V denních zprávách pod názvem „Pohřeb kolegy našeho pana Huberta Schauera“ čtu tuto významnou větu: „Z těch, za něž se Schauer v první řadě kdysi obětoval a v jichž tábor původně náležel, dokud tak mnohá jeho iluze, iluze to poctivce a věřícího, se nerozplynula, z těch nedostavil se nikdo...“ Zpráva ta je pro mne autentická, poněvadž je psána jedním z důvěrných přátel Schauerových a může tedy vystihnouti duševní naladění, duševní neuspokojenost Schauerovu k „Času“. Byla tištěna v listě, do něhož přišel Schauer z realistické strany, — a list ten bude tedy znáti podmínky n okolnosti, za nichž Schauer do něho byt přijat. Z této zprávy došel jsem jistoty, že se Schauer svým poměrem k „Času“ netajil ani jiným přátelům. Touto zprávou došlo potvrzení všecko, co mně Schauer odhalil z trpké a napjaté nespokojenosti, ze zklamání, jaké cítil, ale zřídka a nerad bránila mu v tom přirozeně pýcha — projevoval.

A na tuto zpráva, na toto odhalení „Čas“ vůbec neodpověděl! On, který polemizuje s každým zapadlým čtrnáctideníkem okresním! Kdyby prostě se byl ohradil, kdyby byl jen popřel nebo odmítnul takové résumé poměru Schauerova ke svojí straně — nebyl bych napsal dotyčný svůj passus. Ale takto platí a bude platit: Kdo neod-

poruje, souhlasí. Předpokládal jsem, musil jsem předpokládati, že „Čas“ uznává pravdu těchto výčitek.

Přesto uvedl jsem ve formě zcela subjektivní (lítosti) — ne jako žalobu. Myslím, že jsem dokázal svoji korektnost, jakou jsem zachoval k „Času“ i jeho straně.

A doufám, přesvědčil jsem také p. Herbena, že nepíšu o tom, co neznám — naopak, že jsem nenapsal ani to, co jsem autenticky a zcela určitě znal (od Schauera samotného). Nebyl bych to napsal ani dnes, kdyby mne k tomu invektivy p. Herbenovy nenutily.

11. Pan Herben osnoval o mně pomluvy, které nedokázal. Napsal urážky, které neodvolal. Polemizuje se mnou tónem naprosto neurádným. Polemiku vede ne o principy, o živé a zmatené otázky, ale honí ji nebo chce ji honiti po osobách nebo chce lapati a kroutiti slova.

K takové polemice nemám ani chuti ani času. Všecka vysvětlení, všechny výklady, které jsem byl snad objektivnímu čtenáři své studie o Schauerovi dlužen, jsem zde podal. Více se o celou záležitost nestarám. Poněvadž nemám nic reálného, co bych mohl v ní ještě povědět.

S p. Herbenem speciálně každou diskuzi odmítám. Důvody jsem podal před minutou.

V Praze 25. ledna 1893.

## Dodatek

V soukromé rozmluvě vyličil mi p. Dr Herben fakta, na nichž stavěl jsem některé body svého Zaslánu, naprosto opačně nebo jinak než zemřelý H. G. Schauer. Uvádím tu tedy body ty opraveny po tradici p. Herbenově — objektivně a pasivně. Čtenář má na vůli, aby se rozhodl buďto pro verzi p. Dra Herbena, nebo Schauera. Ke konci připojil jsem ještě svoje poznámky, které mají osvětliti moje postavení v celé záležitosti.

1. Schauer nebyl ani spolupracovníkem o některém článku „Z mravní pathologie společnosti české“, ani původcem základní ideje. Ani iniciativa nevyšla od něho. — Jest ovšem pravda, že Schauer s principem článků těch souhlasil a že v době, kdy byly psány, stejně jako pisatelé článků byl zaujat studiem Bleibtreue.

2. Studii o Tainově metodě literárních dějin nekoupil p. Dr Herben od Schauera. Schauer dal mu ji jen v zástavu za čistě soukromý závazek. Pan H. neměl tedy ani práva tisknouti ji v „Čase“.

3. Schauer svolil, aby články, jež nabídnul panu Herbenovi do „Času“, byly dle potřeby a směru listu upraveny.

4. Na lokálku „Nár, listů“ (z 1. srpna 1892) „Pohřeb kolegy našeho p. H. Schauera,“ neodpověděl „Čas“ proto, že svrchu citované věty obracel proti straně staročeské, do jejichž listů Schauer v jedné době psával.

Uznávám, že tento výklad je možný.

5. „Stranou“ rozuměl jsem ve svém článku i ve svém Zaslánu soukromé sdružení mladých literátů, kteří r. 1887 počali vydávati s p. Dr Herbenem v čele „Čas“. Nemyslel jsem tím tedy dnešní politickou nebo sociální skupinu — nebo představitele dnešního realistického směru duševního a kulturního — předem ne p. prof. Masaryka. Naopak vyznal jsem, co uznával vždycky i Schauer: závaznou vděčnost ke svému učiteli prof. Masarykovi.

6. Pochybná fakta jsou jen vnější, životopisná. Psychologický obraz Schauera, jak jsem jej nakreslil v loňských „Lit. listech“, zůstává tím beze změny. Pokládám jej za správný.

7. Fakta vnější zůstávají tedy sporná a nejasná. Já dodávám tu jen, že jsem z nich netáhl ve své studii žádných důsledků a že pro mne tedy, speciálně pro moji studii jsou celkem lhostejná. — Dodatek tento podávám tu z vlastní vůle i z vlastního popudu, z pouhého zájmu pro zjištění pravdy.

## List z Prahy

*Několik naprosto zbytečných slov p. Vbkovi z „Nár. listů“ 18. března t. r.*

Podle našich spolehlivých informací (původních? či z policejní kanceláře „Lumírovy“?) řadí prý v Čechách a na Moravě dobře organizovaná loupežná rota kritická, v obecném lidu psavém „krvaví bratři“ zvaná — kterážto právě jmenovaná rota podle a pořouchle sužuje, staví, kazí a plichtí měrou již povážlivou klidný rozkvět domácího písemnictví, obchodu a průmyslu. Tito nectní, mrzcí a nejméně katova meče, ne-li dokonce p. Sládkova<sup>201</sup> satiricko-reformačního slovníku hodní tovaryši mezi jinými nešlechetnostmi prý také „pokřikují z hlubin francouzské analýzy (co to? — aha! —) na p. Herrmanna, že jeho humor není humorem, jeho život není životem.“ „Jaký darebný neřád!“ vykřiknul jsem v zcela adekvátním stylu, sotva jsem dočetl — a celý rozpálený pro cechovní pořádek, armádní reglement nebo silniční řád naší drahé literatury (tak si totiž v pohodlné a naprosto konkrétní určitosti představuju s naším literárním a kritickým Olympem její „organizací“) — přísahal jsem sám první pomstu při sebenepohodlnější příležitosti této spiklé holotě, která „z hlubin francouzské analýzy“ (to nám ještě scházelo!) pokřikuje na p. Herrmanna.

Přiznávám se sice kajícně, že jsem této obžalobě dobře, ba ani špatně nerozuměl — „pokřikovat z hlubin francouzské analýzy“, co to je? — ale právě proto čenichal jsem ihned sodomské nepravosti. Patrně nějaký perverzní literární zločin — jeden z těch, které se projednávají „s vyloučením veřejnosti“ — snad nějaký kritický sadismus nebo masochismus nebo jiná ještě pikantnější kapitola Kraft-Ebingovy „Psychopathia sexualis!“

---

<sup>201</sup> Nechci klást trpce zasloužené vavříny na cizí čelo. Proto připojuju restriktivní poznámku, že podle jisté legendy (za jejíž objektivnost a pravdu neberu ovšem žádnou zodpovědnost) jest autorem známé „housenčí“ epištoly v Lumíru — p. J. Vrchlický.



A to tak!

Tak jsou již tu „rezultáty dekadence,“ která, pozoruju to s neupřímnějším žalem, začíná rozežírat jako jedovatá nákaza selsky zdravé tělo (máme úřední lékařská vysvědčení) naší literatury!

A chci již volat, aby se sestavil vojenský mimořádný soud — aby se zavedla inkvizice — aby se povolali do ní vedle p. Vbka předem pp. Sládek a Lier<sup>202</sup> — první k hrubší a druhý k subtilnější „trpné“ práci např. vrážení špendlíkových point pod symbolické nehty — aby se vypsala cena na hlavu každého uprchlíka — aby se — — —

Nevím, jakou bulu bych tu uveřejnil — kdyby mě v pošetilé logice nebylo napadlo — dříve vyšetřovat než odsuzovat.

A výsledky?

Jsou špinavě střízlivé a mikroskopicky šedivé.

Byl skutečně jednou v Čechách jeden člověk (byl-li to vůbec člověk — co dím? — padouch!), který si dovolil kdysi při zhasnutí lampě, na dva západy zavřených dveří a stažených rouleaux (lituju, že neměl okenic, aby je také zabednil) — dovolil si tedy tento bídák v posledním a tedy nejtemnějším koutě svého shnilého a černého nitra pochybovat, že dialogy mezi Killianem a Randovou v p. Herrmannově „Snědeném krámu“ jsou skutečným humorem, tj. tou podivnou směsí grácie a fantazie, snu a pravdy, vůle a citu, — jakou poznal z různých klasiků poezie, psychologie a estetiky. (Může-li co bláhovost tohoto hlupáka a smělce vysvětlit — ne omluvit, to není nikdy možno! — je to fakt, že četl nedlouho před tímto osudným veče-

---

<sup>202</sup> Po delší pauze — asi tříleté — vystupuje znova pohostinsky v „Hlase národa“ tento sofisticky studený estetik nebo spíše akrobat baroka. K mému žalu ztratil mnoho ze své dřívější obratnosti. Jeho piruety a kalambúry v „Novém dramatě“ vypadly dřevěně a těžce, staře a vybledle. Akrobacie žádá skoro denní cvik. Každý půst mstí se tu krutě. Doufejme, ostatně, že dnes — v tak drsné a naléhavé době — povolí redakce, která zná výborně potřeby svého obcenstva, p. Lierovi častější produkce, a že dohoní tedy brzy, co zanedbal, chceme věřit, bez vlastní viny. Já sám, přiznávám se, patřil před lety k nejvděčnějšímu jeho obcenstvu. Jeho galantní hry lepenkovými dýkami a hlavně jeho kaučukové tance mezi rozestavenými vejci unesly mne vždycky do té sladké „země bez jména“, kde místo myšlenek karambolují se slova. Kde jsou ty krásné časy!

rem mnoho špatných a ničemných knih např. Fieldinga, Cervantesa, Dickense, Eliota, Heina, Taina, Jean-Paula, Bělinského a Gogola — tedy lidí, kteří neměli o humoru naprosto pojmu a kteří ho bídne zavedli.) Ale tento tvor prohřešil se ještě víc. On nejen, že si to pomyslíl při zavřených dveřích a v půlnoční tmě — on to také jednou — zase večer a zase při zavřené scéně jako nahoře — zcela uctivě a s plným uznáním všech jiných předností „Snědeného krámu“ napsal a v takové malé petitově poznámce jedné své práce i vytiskl.

První chvíli netušil ani tento nešťastník, co spáchal. Rozumoval, že v nejhorším případě urazil rytmistra a opilce Kylliana a posluhovačku Randovou. Vždyť přece, soudil, p. Herrmann, který si zakládá na tom, že maluje „všecko, jak to je a nic jinak“ — za to nemůže, že kdysi kdesi Kyllian a Randová neměli humor — pan Herrmann byl tu jen tragickou a úctyhodnou obětí nemilosrdné a necitelné formule, která mu pod trestem ztráty primátu českého realismu zakazovala vyprázdnit šiřatou lebku Kyllianovu a zasadit do ní svůj vlastní mozek napjatý neustále až k prasknutí jako elektrická baterie stříkající při nejslabším dotyku živelní bouřku vtipu a vervy.

Ale „obecná národní nevole“ ukázala mu brzy zločin v celé příšerné nahotě a šibeniční velikosti. Ta nevole, která se ani dnes ještě neutišila — naopak, lze-li říci, roste a právě in momento po plných šestnácti měsících hází své rozbouřené vlny z klidného Jičina a z nejkldnější kasty jeho překlidných obyvatel — své kalné žluči sycené vlny (abych mluvil výrazným a barvitým stylem bastardního ideálu Cicero-Puchmajer) do milosrdně dosud trpěných literárních referátů — „Národních listů“!

Dnes to již ví.

Crimen laesae Majestatis (Zločin urážky Veličenstva. *Pozn. red.*) p. Hernnanna. A poněvadž p. Herrmann je na ten čas a deset následujících let zapsaným a výlučně privilegovaným pachtýřem „národního a ryze českého humoru“ (komiku má p. Šmíd — rozdíl je zde esteticky důležitý!), — i celého vzácného a čistého Génia českého ducha a jazyka! Hrůza! Ale je tomu tak. Nic míň.

Rozhořčení bylo tedy právem příslovečné bezmezné. V „Máji“ návrh na společnou obranu a diplom humoristy zemí koruny svatováclavské. Zároveň prodloužení pravovárečného humoristického práva na dalších dvacet let. Z venku mraky petic nejrůznějších humoristických spolků, aby směly nést jméno „Kyllian“, „Randová“ nebo dokonce „Herrmann“. Atd. atd.

Ale p. Herrmann poděkoval za všechno zdvořile. „Jen mně ho nechte — já si ho už napravím. Satirou na něj — a půjde to. Uvidíte. Ha, ha, počkej. Já ti okážu.“

A dostál slovu.

Nevyšlo od té chvíle číslo „švandy dudáka“, aby tam nedokazoval polomrtvému rouhači na vlastním jeho těle naprosto přesvědčivě a makavě, co je to humor a jak silný (doslova!) humorista je p. Herrmann. Rozumějte mi dobře. Ne hněv. Kdepak! Pan Herrmann sledoval vyšší a naprosto objektivní pedagogické cíle: chtěl podat nevývratný důkaz, že je humorista, A vzpomněl si snad z mládí na výbornou metodu, jakou dokázal stejně zneuznávaný mistr skeptickému uředníku svůj humor: dal mu několik boxů a bylo po skepsi. „Snad to musí pocítit a procítit — pak porozumí, co to je humor,“ soudil p. Herrmann. A pustil se svědomitě do práce.

Nejdřív dal pochybovači několik za uši, pak políval ho jednou ledovou a po druhé vařící vodou, zmačkal a zkroutil mu nejdřív tělo, pak mozek a nakonec i jméno, dělal z něho postupně blbce, blázna a na konec i učence. — — A rezultat velikolepý! Po prvních boulích pochopil hned rouhač svoji vinu. A uvěřil, rozumí se samo sebou, v p. Herrmannův humor. Jak pak není ten člověk humorista: natrhne vám ucho a směje se tomu sám první a všichni okolo s ním. A má i fantazii i cit (to pokládal tento antikvovaný blbec v nepochopitelné a zpátečnické nemodernosti posud za hlavní znak humoru). Jak by ne. Z blátivého bezbarvého a dutě prázdného jména jako je „Šalda“ stvoří geniální hrou bleskového rozmaru symbolicky průhledné a účelně hudební — „Křanda“. Jaká grácie, duševní superiorita, jaký humor! A jiný magický kus: naprosto bezúhonného a solidního p. Procházku, který krivě a bezdůvodně podezříván z nikode-

mitství, promění najednou zrovna ve dva varianty (jeden smutnější než druhý — rozumím pro p. Procházku) — Vocáska a Mrcáska! Kouzelný prute velkého humoristy — hodný alespoň produkce na fidlovačce! A jak původně a půvabně a mile české! Veliká zásluha p. Herrmannova, jak známo a z kompetentních stran již dávno konstatováno, je v tom, že se naučil humoru v lidu a od lidu (kdo stojí o puntičkářskou lokalizaci, pozná snadno i z věrného jazyka povltavskou čtvrt). Ale tato koruna není posud celá. Svědomitá kritika měla ji již dávno „vyvršit“. Asi v tomto plánu, který ji postupuju gratis: — každý génius nejen bere z lidu — on také vrací rozhojněný kapitál, čistou krev do lidu. Stejně náš Herrmann. Dřív se učil od „lidu“, dnes — tvrdí někteří — začíná se „lid“ učit od něho.

Důkaz povedl se p. Herrmannovi, jak jsem řekl, úplně. Padouch je poražen a sype popel na zločinnou lebku, pod níž se kryje jeho perverzní mozek. Chce podniknout všecko, jen aby usmířil mstivý, ne trestající! Humor p. Hermannův. Humor, ano — pravý, nezfalšovaný, jediný český a umělecký humor! Dá od sebe po případě listinu, kde všecko to potvrdí. Složí veřejné krédo. Nenapíše ode dneška řádky, aby před ní nepoložil kající žalm: „věřím a vyznávám jediné pravý, umělecký atd. humor p. Hermannův, jakož i celé redakce, všech spolupracovníků, minulých, budoucích i přítomných, Švandy dudáka — nevyjímaje ani nejlepší sílu listu — vlastním jménem Olafa, divadelním Jaroslava Kvapila.“

Tak se to má tedy, milý p. Vbku, s touto literární neplechou. Lituju, že zločince potkala spravedlnost dříve, než padnul do vašich kritických a káravých rukou. Odvolal bídě své přesvědčení (měj-li je vůbec kdy tento vyvrhel!) — a vaše satirické důtky šlehal by již jen do mravní mrtvoly.

Ano, mravní mrtvola — to je ten rouhač. Nenapadá mi jej hájit. Ale jedno musím konstatovat: tento mravní bídák podepsal svůj ničemný soud plným jménem zcela shodným s jeho rodným i občanským — a hájí si důrazně svoji individualitu. Kdo ví, k čemu je to dobré! Kdyby k ničemu, jen aby za něho netrpěli nevinní: je totiž jediným tvorem na širém světě, který napsal tuto infamii —

a poněvadž není členem žádné zakuklené a solidární fémy, zapovídá si jednou provždy a kategoricky, aby ho p. Vbk v špatně chápaných záchvatech protekčního soucitu zastíral milosrdným pláštěm spolkového a kolektivního plurálu. Zapovídá si tedy, aby psal: „pokřikují na p. Herrmanna atd. ... místo správného: „pokřikuje“ nebo přesněji: „pokřiknul F. X. Šalda na p. H. atd.“

„Pokřiknul“ — třeba. Nenapadá mi se škorpit o slovo s p. Vbkem. Nemá zrovna široký slovník a byl by třeba v nouzi o jiné. Pro nuance nemá mnoho smyslu — a tak passons. Ostatně proč by „nepokřikoval“, když v hospodárné a nevyzpytatelné účelnosti je tu na ochranu policejní mravnosti a uličního řádu p. Vbk, který pokřikovače s patrným gustem a celou pedagogickou zkušeností okřikuje.

Jaká účelná rozdělenost funkcí!

A je všechno v pořádku. Ti, kdo posud dle p. Vbka „pokřikovali“, ujišťuji, budou „pokřikovat“ dál — a pan Vbk & Comp. (veřejná i tajná, zapsaná i nezapsaná, podepsaná i nepodepsaná) bude dál okřikovat Allons. Tento sport dá se provozovat — s dobrým rozdělením a několikerým obsazením úloh — k nemalému plezíru drahého čtenářstva bez palety do neúnavy a neomrzení. Jen dál!

Cítím ostatně z celé aféry vyšší, transcendentní, čistě etickou radost, kterou tu nemohu zatajit. Radost, že p. Vbk propůjčuje se se vzornou ochotou k takovýmto menším službičkám. Měl jsem strach, že po svojí nobilitaci za „Českého Taina“ (breve [reskript, písemné vyjádření autority. *Pozn. red.*] p. J. V. Sládka — naprosto kompetentního! — v „Lumíru“ dato... [dáno, stanoveno... *Pozn. red.*]) zhrdne a nebude chtít psát než samé mnohostránkové folianty literárních dějin — ale k nemalému mému potěšení zdravý smysl a sebekritika udržela ho nebo přivedla ho do pravých kolejí petitových sloupců „literární“ přílohy Nár. listů. Nebral tedy sám p. Sládka tenkrát vážně. A to mu slouží jen ke cti. Jaký vzácný zjev v dnešní slavo-mamem posedlé době! Jak opravdu mile jímá ta nahrbená a do koutku skrčená figura přeskromného „českého Taina“ se školským pravítkem v ruce — ne aby mířil, ale aby „káral“ — vedle patologický nadutých a sebevědomých kritických sansculotů (odpůrci feuda-

lismu na počátku Velké francouzské revoluce. *Pozn. red.*) bez jména a bez uznání!

Tato skromnost odzbrojuje mne i jinak. Vysvobozuje mne zejména z trapné situace dokázat „českému Tainovi“, že to nebyly „hlubiny francouzské analýzy“ (anglická nebo italská je patrně jiná — a ne-li ta, tedy jistě jičínská!), které mne svedly k inkriminovanému zločinu, nýbrž anglická psychologie a hlavní některá jemné a bohaté poznámky německé — *horribile dictu!* (Je hrozné říci. *Pozn. red.*) — estetiky a ruské kritiky (Bělinský).

25. března 1893.

# **Dodatek**

## Úvodní slovo k Juveniliím

*K smrti nerad se ohlížím za sebe — ne proto, že co mám za zády, jest hořící Sodoma, nýbrž proto, že co mám před sebou, za čím běžím, jeví se mi tak úžasným, že mne to úplně fascinuje. Práce, již jsem dokončil, jest pro mne mrtoa ve chvíli, kdy jsem vrhl na papír poslední tečku; mrtoa tak dokonale jako dožilá radost nebo dožitá bolest, dohaslý oheň, dovanutý vitr. Pokud na ni pracuji, drží si mne celého: smysly, nervy, rozum, obraznost, duši. Existuji jen v ní a jen jí; jest orgánem, kterým proudí zcela můj život, jímž se účastním v jeho tajemném dění. Jakmile jest dotvořena, není již moje, právě jako nepatří již stromu plod, který se na podzim od něho oddělil a nese v sobě zárodek jiného stromu a možná celého jich sadu. Cílím, že v dotvořeném díle jest uzavřena kapitola mého života. Vraceti se k ní zdá se mně zbytečností. Vidím ji jako ztělesněnou, nutnost, něco, co vznikalo, rozvíjelo se, uzavřelo se po zákonech, které jsem cítil samo jediný a samojediný plnil po příkazech svého nitra. Obírali se dále takovým dotvořeným dílem, vraceli se k němu po čase, opravovali je, „zdokonalovali“ je, jak se říká, pokládal jsem vždycky nejen za ztrátu času, nýbrž i za křivodu právě na té svaté nevinosti, o níž zde píši a z níž má — tak si to alespoň představuji — tryskati všescka opravdová tvorba.*

*Tedy: ta má nechut, a jen ona, jest příčinou, že jsem posud nesebral v knihu články a recenze, které jsem psal v mladých letech, ačkoliv jsem věděl, že mnohé z nich mají hodnotu a důsaznost historickou, i že mám přímo povinnost to učiniti, a ačkoliv mně tu povinnost různí lidé v různých dobách více méně naléhavě připomínali. Ale mnohem silnější než smysl povinnosti byl u mě odpor, přehrabovati se v starých zažloutlých časopisech, čpících zatuchlinou, a muka, viděti něco, co jsem kdysi trhalkvetoucí, orosené nebo za jíněné jako květiny lesní nebo luční, jak se nyní drolí a rozpadá v zažloutlém herbáři let... Tak se stalo, že práce, do níž jsem se několikrát pustil, uvízla vždycky před koncem: bylo to silnější než má dobrá vůle, Až loni v zimě — připomínám výslovně, že před strategicky geniálními útoky Kodíčka a Peroutky a ne tedy z jejich podnětu — má stará chronická bolest stala se znovu akutní. Slíbil jsem totiž p. Štorchovi-Marienovi své sebrané dílo literární, edita et inedita, v definitivní formě a začítí se musilo*



jako v každé, ať hloupé ať chytré pohádce od začátku... Na štěstí doporučil mně právě tehdy jeden známý mladého filozofa, p. Ant. Grunda, který se věci energicky ujal. Shledal mně z různých knihoven ty staré fascikly a špargály a opsal mně z nich řadu článků. Bylo vyhráno! Zrevidoval jsem text — řídě se ovšem zásadou největší možné šetrnosti k původní formě a retušuje většinou jen zřejmá nedopatření autorova nebo redaktorova nebo tiskárny a šetře i co nejvíce různých jazykových barbarismů, kterými přetékaly tehdejší stati moje — a nejen moje! — neboť byly tak charakteristické pro naši skupinku, která chtěla na sklonku let osmdesátých vtrhnout i do literatury almanachem nazvaným „Vpád barbarů“ — a výsledek mé práce leží před čtenářem.

Čísti znovu ty staré články, eseje a recenze nebylo pro mne věru nic zvlášť příjemného; nejednou odložil jsem text rozmrzen, a kolikrát bych jej byl, kdyby nešlo právě o historickou retrospektivu, formoval znova, přelil a vyslovil jasněji, plastičtěji, určitěji! Ale vždycky jsem se vrátil k němu a konec konců, div jsem ho neprosil za odpuštění. Mají ty staré mé články tolik dobrých i špatných vlastností mládí, že nakonec usmíří si jimi i mrzouta sebezakyslejšího.

Mladá jest jejich udýchaná horlivost, mladá jejich mesiášská póza samospasitelnosti, mladě přesvědčení o řešitelnosti a rozřešitelnosti všeho na světě, mladá důkladná těžkopádnost výkladu, mladá víra ve vědu někdy opravdu uhlířská, vždycky přesvědčená, jako by pocházela anticipando z nějakého okresního osvětňého svazu. Mladá jest jejich blouznivost právě jako neznalost života, mladá jejich neomylnická urputnost, mladá jejich nedůtklivost, jejich povýšenost, jejich propagační teror. Jsou to vesměs vlastnosti nehorázné a netesané, jimž se usměje shovívavě dospělý věk, a přece ztráta jich neznamená ještě životni plus. Mladá jest i nepodplatná nedůvěra k čtenáři, jemuž jsem tehdy věru nelichotil. Kdybych ho byl tehdy oslovoval, neožil bych zdvořilého tehdy obvyklého titulu „laskavý“ nebo „moudrý čtenář“, nýbrž upřímného „hloupý“ nebo „nechápatý“ čtenář — neboť tak urputné bylo mé tehdejší přesvědčení o jeho duševních kvalitách, a lichotiti někomu nebylo tehdy věru mou slabou stránkou. Nevěřil jsem skoro, že čtenář jest také tvor obdařený rozumem, citem, obrazností, tvor k obrazu božímu stvořený jako já; že s knihou žije, promýšlí a domýšlí, co čte, doprovází ji citem, obrazností, myšlením, souzněním duše. Zacházal

jsem s ním tehdy jako s plachým nebo jankovitým koněm, který se zastaví před každou překážkou nebo uskočí i před stínem myšlenky; vedl jsem ho za uzdu, krok co krok a nepovolil, pokud nevyšlapal všechny ideové kopce, které jsem před něj navršil, nemálo hrd na jejich domnělou příkrost... Odtud všude podtrhaných a proloženým tiskem sázených představ, pojmů, kritérií, idejí, jimiž jsem čtenáře přímo rýpal do žeber, aby dal pozor, aby neklímal, aby se nespletl, aby se snažil ze všech sil pochopiti chod, sled, rytmus, harmonii mého myšlení nebo mého myšlenkového snění — stále ve strachu, že nebude dosti silný, myšlenkově nebo citově dosti jemný, aby byl práv mé duševní složitosti, jemnosti, výbojnosti — nic nedbaje toho, že tato pojmová zábradlí a tyto pojmové výstražné tabulky prozrazují i mou částečnou vnitřní nejistotu: byly to i uzly, provázky, znaménka pro mne, abych neza-bloudil, abych nebyl sveden rozmarem nebo obrazností ze své přímé cesty, jak jsem si ji co nejkrásněji a nejčistotněji narýsoval na duševní mapě svých plánů a záměrů...

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

Trpěli jsme tenkrát hladem poznání, kterému nebylo ukojení doma nebo bylo ukojení jen neúplné. Pamatuji se zcela dobře, jak nás, mladé posluchače univerzitní, málo nebo nic neuspokojovala tehdejší česká literatura nauková, zejména estetická, literárně a umělecky vědná a kritická. Ty tři čtyři revue, které tenkrát vycházely, nemohly nasytiti toho hladu po slově života. Muzejník byl ne pln, nýbrž prázden neživou a neživotnou, nestravitelnou

pseudovědou, s níž jsme nevěděli co počít: v „Osvětě“ vladařil Zákrejs, který nás již tehdy odpuzoval rozšafností přímo koželužnou; „Květy“ byly pouhý sborník beletrie, někdy lepší, jindy zcela průměrné; a „Lumír“ odpuzoval nás svým výlučným estetismem a l'art pour l'artismem jako krám plný zvětřelého cukru. „Athenaeum“ bylo ovšem dobré, ale v té době bylo zcela zapředené do sporů o podvrhy rukopisné, které mně jako nefilologovi byly přece dosti vzdálené.

Ani na universitě nebylo o mnoho lépe.

Českou estetiku a kritiku literární představovalo tehdy několik knih Durdíkových; nepatrná objemem, ale významná obsahem úvaha Masarykova, „O studiu děl básnických“, původně v „Lumíru“ r. 1882 otištěná, zapadla tehdy bez ohlasu. Kniha Durdíková a jeho osobnost mají snad své zásluhy historické, jež jim nemíním ztenčovati; ale já jim nemohl přijít nikdy na chuť. Jeho herbartovský formalismus, který všecku krásu a sílu, tu krásu a sílu, jichž vlnobití nestačila má pobouřená hrud' — sváděl na poměry a vzorce geometrické, odpuzoval mne jako pedantismus; jeho tzv. elegantní a vyrovnaný stoh připomínal mně ve své vykroužené zdobivosti salonního krasořečníka, který, sklenici vlažné cukrované vody před sebou, okouzluje odloženými jevištními pózami a okresní mužností odkvetlé dámské posluchačstvo — horreur (franc. hrůza. Pozn. red)! Mně znamenal v té době a znamená ještě dnes filozof něco zbrojného a ozbrojeného, něco nebojácného a útočného, co nezná konvencí společenských, před čím třesou se i staleté zdi a hradby „obce boží“, rouhač i útočník, ironik i mstitel. A s tou představou srovnávat se tak žalostně tento pán, salonní lev s nakadeřeným voussem a s gesty jakoby před zrcadlem doma nacvičenými, zřejmě herecky ješitný na svou mužnou krásu padělající nějakou líbivě klasicistickou hlavu antickou... Neznal jsem tehdy Nietzsche, ale filozofickým typem zpodobujícím můj sen o nebojácném, bezohledném, ke všem předsudkům nešetrném, nikterak filantropickém mysliteli stal se mně Taine... Do něho jsem promítal své paličské sny; odtud láska, s níž o něm mluvím, úcta, s níž se mu blížím, i když chci dál za jeho formule a přes ně...

Dále tu byl Hostinský, také Herbartovec, ale zároveň i Darwinista a evolucionista, nesporně bližší života než Durdík, o to laskavější, oč méně pozérský, obránce Smetanův a Wagnerův. Poslouchal jsem jeho kurz hudební estetiky, poslouchal jsem jeho výklady Gluckovy opery — tento stříd-

mý střízlivý mistr XVIII. století byl jeho božstvem a ne Wagner, příliš romantický, dusný a vzkypělý — ale klasicistický chlad harmonie příliš vyrovnané zavál podzimkově na mne i odtud. Ani zde nebylo, čeho jsem potřeboval a po čem jsem žíznil.

Literární kritika v denních listech byla pak již přímo ubohá, na úrovni přímo maloměstské. Kritický hlas Nerudův již zmlkl, zato rozlila se povodeň prázdného tlachu novinovými sloupci. V „Nár. listech“ sem tam utrousil nějaký pochybný bonmot Kuffner, rozený diletant ve všem, do „Hlasu národa“ psával fejtony Zelený, oddaný ctitel Smetanův, ale v literatuře člověk neorientovaný a nepoučený.

Odtud pochopí se hlad, s nímž jsme se vrhli na cizí literaturu. Že ten hlad byl skutečným utrpením generace, toho důkazem buď K. St. Sokol, můj gymnazijní kolega, který založil a řídil celou překladovou sbírku, „Vzdělávací bibliotéku“; naši staří páni dívali se na ty jinak docela nevinné překlady z Tolstého, Björnsona, Kiellanda, Hamsuna, Flauberta, Maupassanta, Milla, které měli většinou Němci řadu let před námi a obyčejně v několikeré verzi, jako na akt buřičství proti domácím autoritám a zaujali k nim stejně odmítavé a trestající stanovisko jako rakouská policie, která zabavila „Kreutzerovu sonátu“ a z Národopisné výstavy r. 1896 odstranila skříň s podobiznami autorů zastoupených ve sbírce Sokolově...

Žil jsem tehdy — na konci let osmdesátých a na samém počátku, let devadesátých — v kroužku, jehož členy byli H. G. Schauer, V. Mrštík, V. Hladík, Ant. Štolc. Byl to v podstatě kroužek čtenářský. Kupovali jsme si cizí knihy, většinou estetické, psychologické, filozofické, literárně historické, knihy hlavně francouzské a anglické a půjčovali si je navzájem. Ten měl to, onen ono; nikdo nemohl mít všecko, neboť jsme byli velmi chudí, existence záhadná a pochybná, nad nimiž kroutili starší rozšafníci povážlivě hlavami, nevěstíce jim nic dobrého. Tak prošly tehdy mýma rukama hlavní knihy Zolovy, Bourgetovy, Tainovy, Sainte-Beuvovy, Hennequinovy, Flaubertovy, Daudetovy, Goncourtovy a nakolik děl Darwinových, Bainových, Comteových, Milloových, Ribotových, kterých jsi nedostal v pražských veřejných knihovnách. Zamhouřím-li oči, živě vidím před sebou ty rozedrané a zamaštěné exempláře, z nichž nemám již ani jediného (ani z těch, které byly mým majetkem). Večery v dusných hospůdkách byly pak vyplněny spory a diskuzemi, které se točily kolem těch pošpiněných knih, jež

*nám vnášely do naší opuštěnosti žhavý dech současné myšlenky světové, a často se peripateticky prodlužovaly na chodnících ztichlých ulic nočních až do úsvitu. Pamatuji se, jak jsem jednou až do rána debatoval s Arbesem a Štolcem o Bourgetově „Žáku“, právě tehdy vydaném, a jak jsme při tom přešli nesčíslněkrát starý houpavý řetězový most mezi Smíchovem a Ferdinandovou třídou, hvězdy ve Vltavě tříštěné pod sebou, temnou siluetu jasně vzkypělého Petřína nad hlavami. Lecčemus, co jsme tenkrát čtli, nerozuměli jsme snad úplně, ale vcelku, troufám si tvrditi, chápali jsme správně, alespoň pokud to mohu kontrolovati dnes, kdy pročítám znova své staré stati.*

*Za zmínku stojí, jak jsem se dostal k spisovatelství literárně kritickému, které — drápkem-li uvíz', ztracen je celý pták — vyplnilo valnou část mého života jaksi proti mému původnímu určení a rozvrhu.*

*Dostal jsem se do kritiky jaksi per nefas; ne jako profesionál, který tomu chce vědomě a účelně a podle dalekosáhlých plánů touží vzdělávati tento obor, nýbrž jako diletant, z osobní nutnosti a z osobního zaujetí. „Nouze naučila Dalibora housti“ — platí o mnohých velikých a vedle nich i o mé maličkosti. Jsem a zůstal jsem, dovoleno-li přenést Goethův termín z poezie na kritiku, kritik příležitostný, který kritizuje ne pravidelně a ne všecko, aby to popsal, utřídil, zhodnotil pro příštího literárního dějepisce, nýbrž jen v případech zvláštních, kdy jest vzrušen osobně a dotčen ve svém nervu literárně životním, kdy reagovati kriticky jest mu projevení životní nutnosti.*

*Napsal jsem a uveřejnil jsem totiž v Dlouhého „Vesně“ na podzim 1890 impresionisticky symbolickou povídku, „Analyzu“, která se obracela, v protivě k naturalismu a realismu tehdy vládnoucímu, od jevového zevnějšku k studiu nitra a jeho chorobných stavů, jež se snažila vystihnouti do nejpodrobnějších a nejpodivnějších záchvěvů až na hranici šílenství, a za tím účelem znásilňovala částečně i jazykové zvyklosti: šlo jí o šílenství, vyslovit nevyslovitelné. Byl to pokus snad nedozrálý, ale jistě ani schválný, ani pouze papírový: žil jsem tehdy jako jakýsi outsider mimo společnost a její konvence a prožíval jsem následky moderní chorobně urputné analytičnosti, neposvěcené vyšším světlem lásky, ten celý praktický ateismus srdce i ducha zcela upřímně na své kůži.*

Poslal jsem ji tehdy jaksi z rozmaru prof. Dlouhému do Brna, neočekáváje ani, že ji uveřejní; byla takového rázu, že se každý počestný občan tehdejší musil od ní s politováním odvrátiti. K mému nemalému údivu nalezla však přece milosti u brněnského redaktora, který ji otiskl k netajenému zděšení svého čtenářstva ve svém beletristickém čtrnáctideníku „Vesně“, kde bývala domovem četba, pozdící se za pražskou o dobrých třicet let, velmi limonádová, rozšafná a neškodná zároveň. A aby míra všeho žertovného byla dovršena, zkomolila bezděky venkovská tiskárna, v níž se „Vesna“ tiskla a která neměla ani korektora, ani neposílala korektur, text „Analysy“ místy do nesrozumitelnosti... takže věc dopadla mnohem bizarněji a mnohem revolučněji, než byla původně myšlena i napsána...

Na tuto povídku, bylo útočeno velmi prudce v „Čase“, pražském týdeníku dra Herbena; a já, abych ji obrátil, improvizoval jsem se nejprve polemikem a pak kritickým esejistou se zdarem myslím obstojným. Takový jest vznik mé první kritické studie, již jsem otiskl v „Literárních listech“, „Synthetism v novém umění“ jednak jako pohled na světovou situaci tehdejší moderní poezie, jednak jako svůj básnický program. Pojal jsem problém nejen esteticky, nýbrž i historicky a opřel jsem se o svědomité studium starší i novější poezie i estetiky světové, dávaje jí mluvit za sebe i tam, kde jsem říkal věci své a původní, poněvadž — slabý, neznámý i ustrašený, jak jsem tehdy vpravdě byl — hledal jsem autority, které by mně byly záštitou před silnými domácími odpůrci, jichž přibývalo věru jako hub po dešti.

Do sporů byl zatažen celkem spíš za vlasy než za trup nebo končetiny-symbolismus francouzský, tehdy právě se rodící — v Paříži vydal Jean Moréas svého „Vášnivého poutníka“ a napsal manifest nové školy do „Figara“, Anatole France psal o novém proudu ve svých kritických fejetonech, byl konán i banket nové školy a byly proneseny přípitky — o mnoho hluku tropící. V Čechách hledělo se na to všecko jako na velikou ohavnost a strašlivé spuštění se všeho rozumu a vši slušnosti; největší radost měli odpůrci, podařilo-li se jim připlésti mne nějak mezi ty francouzské sodomníky, ačkoliv se to dalo zřejmě nespravedlivě a neprávem. Nepřijímal jsem totiž, jak pozná dnes čtenář, program francouzského symbolismu: byl mně příliš úzký, jaksi jen literární, módní a efemerní, květina ne-li skleníková, alespoň kavární. Jako žák Goethův toužil jsem po něčem s mohutnější, objektivní platností; a tak z potřeby chvíle i z touhy po absolutnosti a věčnosti naski-

coval jsem svou filozofii básnického vývoje minulého i přítomného „*specie aeternitatis*“, abych užil formule ze Spinozovy Etiky, která byla tehdy mou zamilovanou četbou (zase vliv Goethův!). Měla být zároveň metodou mého básnického zření a hodnocení světa.

Ovšem nebyl bych se mohl toho odvážit, kdyby se mi kritika nebyla stala již v době mého mládí, kdy mně ani na mysl nevstoupilo, že bych ji mohl někdy „provozovati“ desátou Múzou. Mé mládí stálo pod souhvězdím Goethovým a Flaubertovým, při čemž třeba podotknouti, že mezi oběma duchy, spojenými v tomto případě spojkou a, není nijakého rozporu: Flaubert byl vášnivý Goethovec, první Francouz, který Goetha plně pochopil. (To, co jsem tenkrát jen tušil a věřil, dovedl mně později svou přesnou metodou pan Fernand Baldensperger v knize „Goethe en France“.) Nuže, tito dva tvůrcové cenili vysoko kritičnost jako nezbytnou a blahodárnou pomocnici moderního básníka; není jim moderního básníka bez kritického a vědeckého vzdělání — a toho vzdělání není podle nich pro něho nikdy dost. V těchto zásadách jsem rostl; ony byly mým krédem; z nich jest odvoditi mou snahu po literárně vědném a kritickém poznání co nejširším a zcela opravdovém. Ale z nich plyne také, proč a jak jsem se stal „jen“ kritikem příležitostným a jak má kritičnost souvisí s mou osobností básnickou a bude patrně již souviseti až do smrti... Nenaříkám si nijak na tuto souvislost; naopak, jsem dosti smělý, abych v ni viděl podmínku pro jakési plus životnosti i zákonnosti zároveň.

Filozofická a vědecká zbroj, již mi dala doba, byla buď přímo pozitivistická, nebo blízká pozitivismu; ale já svým krédem životním — a nejen jím, ale přímo svým dechem a lepem své krve — jsem byl pod ní často velmi málo pozitivistický. A tak stalo se mně nejednou, že jsem pozitivistickými formulami myslil proti pozitivismu; nebo že životní obsah a žár roztrhl na chvíli tyto formule a vylil se jako beztvaré a bezejmenné něco, co bylo výrazem mé touhy po svobodě a co předjímalo více méně jasné nebo nejasné budoucnost. Jsou místa v těchto pracích, kde čtenář pozná, že jsem směřoval k něčemu, čeho dosáhli až estetičtí a kritičtí myslitelé mnohem mladší; jsou místa, v nichž jest patrné, že tvorba byla mně úsilím, bažením a žízni po nekonečnosti: dotvořováním ze svobody stále vyšší a volnější ze svobody omezené a spoutané...

*A stejně tak jest třeba hleděti na recenze a referáty, jež přinesou příští svazky „Juvenilií“: jako na projevy kritika příležitostného v Goethově smyslu slova. Psal je člověk, který se dopracovával vášnivě své osobnosti; tryskaly ze žhavého středu jeho bytosti a byly vším jiným spíše než všestranným, zevrubným a trpělivým zkoumáním a rozbořením svého předmětu; byly snad vždycky polární a snad nikdy neutrální... Tato kritika má kořen dramatický: projevují se jí imperativy tvořivé vůle dobové. Osobnost proti osobnosti nebo s osobností! Je to kritika dob přechodných, kdy staré odumírá a nové se rodí v bolestné křeči. Žízni individuálnosti projevuje se typičnost doby a její touha, vybřednouti z eklektismu a dotvořiti se nové výraznosti.*

*To nepravím proto, abych omlouval příkrý ráz svých tehdejších recenzí nebo svaloval zodpovědnost za ně na dobu nebo jiné činitele mimoosobní. Nikoliv! Byly psány s plnou zodpovědností a víc: s přesvědčením, že v nich pomáhám formovati něco, co bude míti největší dosah a vliv v době příští: tvořivou vůli nových generací. Kterážto víra alespoň zčásti se uskutečnila.*

*Na Vinohradech, v dubnu 1925.*



## Slovo úvodní k Mladým zápasům

*Co zde podávám, jsou moje první boje kritické, premières armes. Zde jsem po prvé přičichl k prachu; a mohu říci, že mně nezavoněl odporně. První recenze, které jsem psal před více než čtyřiceti lety. Že vycházejí tak pozdě, je vinna hlavně má indolence, má nechuť obracet se za sebe, má nechuť obírat se vlastní minulostí. A ta nechuť prýští zase z toho, že jsem zaujat vášnivě budoucností a přítomností, takže mně nezbyvá ani času, zabírat se do své minulosti. Ale tato indolence má také své dobré stránky. Nechej přejít přes svou práci čtyřicet a více let, jak ti ji to ujasní a zhodnotí! Čas je přece jen nejradiikálnější kritik, zatraceně nepodplatný a nesmluvní. Dovolil jsem si experiment, ne právě běžný u nás, snad proto, že je dosti nákladný a že si žádá značné režie. Nechal přejít přes čtyřicet let přes svou práci — tedy mnohem víc než radil starý Horác — ve vědomí toho, že všechno slabé odpadne a že co budí tvůj zájem ještě po čtyřiceti letech, má jakousi čáku na přežití do čtyřicítky následující.*

*Abych řekl pravdu, podivil jsem se při přehlížení těch starých zežloutlých papírů, jak ty všechny staré problémy, které nám mladým pily tehdy krev, jsou i dnes bolestně živé, a jak posedají, někdy pod jinými jmény nebo máto pozměněné nebo jinak zakuklené, i dnešek. Mohu říci s klidem, bez jakéhokoli naparování, které cílím příliš pod sebou, abych se pro ně chtěl vůbec namáhat, že jsem tento výběr pořizoval s největší přísností a že jsem nepojal do něho ani jednu mrtvé, nebo hluché stránku. Pod zcela lehýnkou vrstvou popela, pod terminologií někdy dosti zastaralou nebo scholastickou, jak mi ji podávala tehdejší věda, kryje se živý oheň, který tě dovede popálit ještě dnes a po případě vehnat ti slzy bolesti ještě dnes do očí. Mohu říci s plným klidem, že se tu bojuje o věci velmi velké. Ty věci ležely ovšem tehdy ve vzduchu, ale to činí právě léta devadesátá minulého století pamětihodnými, že jsme tu velikost a naléhavost každý svým způsobem, my devadesátníci, cítili a snažili se každý svým způsobem upřímně na ty otázky odpovědět.*

*Já speciálně bojoval jsem tenkrát o nové pojetí kritiky, které se ve mně po mnohých a mučivých bojích ustavilo, a které jsem se snažit realizovat, jak jsem dovedl. To pojetí mělo několik rysů, které zvláště popouzely a někdy až*

do surovosti kalily naše domácí lidi, ale o kterých se později dokázalo, že byly založeny v nutnosti dobové, že sám čas tlačil na jejich zdroj, protože byly jeho nejčistším výrazem. Zároveň se mnou v cizině bilo se několik významných kritiků se stejnými problémy a došli k stejnému řešení; takový Alfred Kerr v Německu, takový Paul Souday ve Francii, takový George Moore v Anglii. A mohu klidně říci, že jsem mnoho z jejich pojetí i z jejich metody předjal a s tím, co jsem sám chtěl a oč jsem sám usiloval, setkal se mnohem později u nich.

Bylo to nejprve mé pojetí kritiky jako tvůrčího uměleckého žánru, co naráželo u nás na vztekly odpor. Zavrhoval jsem starší utilitářské a didaktické pojetí kritiky tehdy běžné: jako by kritik měl vychovávat nebo poučovat svými kritikami ať obecnstvo, ať autora. Píše-li Alfred Kerr v předmluvě k pronímu svazku svých kritických spisů v listopadu 1904, že jeho kniha znemožňuje blbý protiklad básník-kritik, píše-li že pravý kritik musí být básníkem, tvůrcem, vytvořitelem postav, řekl jsem totéž víc než deset let před ním, a žádal jsem naléhavě, aby kritik tvořil jako básník, po goethovsku mluveno, *höchst selbstsüchtig*. I já jsem chtěl být kritikem-básníkem, který za spisovatelem uhaduje a vytváří člověka.

Za druhé, spojuje mne s tehdejšími světovými hnutím kritickým vůle k lásce i k nenávisti, boj proti tzv. objektivitě kritické, která nebyla nic jiného než lhostejnost a nevyhraněnost kritického svědomí. Učil jsem: kritika budiž polárně vyhraněna, krystal a ne roztok, tvar a ne bláto nebo břečka. Jasně buď přitakávej, nebo odmítej ve jméno životné orientace přítomnosti a budoucnosti. I nenávisť tvá je svátá, kde je ve službách nových životných pudů, nových zjemnělých smyslů.

A zvláště svátá je nenávistná kritika tam, kde si musí, ona, vznešená Múza se zbrojnou přílbou Palladinou, ona, stvořená k tomu, aby stanula v bitvě homérské za Achilly a Odyssey a našeptávala jim odvalu, důvtip i rovnováhu, duše, vykasat svou řízu, vzít do ruky koště a kbelík vody a vymetat spoustu smetí vlastenecky uctívaného, kterého se nahromadilo tolik, až ucpalo nejen vývojové dráhy poezie a písemnictví, nýbrž prošlé i sloky, takže smrad z toho v městě božím byt přenáramný a vzduch v něm opravdu k zalknutí. Což se právě přihodilo nám v Čechách, když se nám na počátku devadesátých let minulého století, hochům tehdy ne mnoho nad dvacet, dostalo cti, přijít v bližší styk s tehdejší hodně zaneřáděnou literaturou

českou. Ano, zde, v této své metamorfóze v děvku služebnou a stájovou je kritika nejvznešenější, zde smekněte před ní hezky hluboko.

Přitom jsem nechtěl být pouze impresionista. Vycházel jsem z chvoile, ale šel jsem za věčností; vycházel jsem z dojmů, ale hledal jsem zákon, a ne-li zákon, aspoň cestu k jeho poznání. Vycházel jsem z osobnosti kritizujícího, ale spěl jsem za osobností kritizovaného; pravím za jeho osobností, ne za jeho osobou — za tím typickým a podstatným z objektivního procesu sebeuskutečňování ducha, který na chvíli nese ta která osoba básnická.

Ale také jsem nechtěl být dogmatikář žádné církve; ne někdo, kdo pracuje apriorismy a kdo od nich přijímá kategorie. Studoval jsem tvořivé děje duchovní s vědomím, že jde o spoutanou sílu etickou, která se touží osvobodit a uskutečnit svobodu v zákoně. Nová svoboda, nový zákon: ty měly hlavní můj zájem. Nepřijímal jsem zákon jako statický kadlub, do něhož se lije životní vůle a životní obsah. Cítil jsem, že nový zákon musí být tvořen, ne naplňován; tvořen z nejžhavějšího jádra vůle k svobodě a k životu. Hleděl jsem všude ospravedlnit novou formu z ducha nové vůle dobové, hleděl jsem na novou svobodu sub specie nového zákona, tj. nové nutnosti dobové. Sledoval jsem se zásadní sympatií a láskou stále větší a větší uvolňování formy jako podstatný znak vývoje životního, jako sám charakter moderní vitality a snažil jsem se přiblížit se co nejvíce tomuto dramatickému ději, pokud mně to dovozovala tehdejší těžká scholastická ještě výzbroj teorií psychologických a sociologických. Snažil jsem se vysledovat co nejvíce básnické dílo v pohybu. Snažil jsem se básnické dílo zapnout co nejvíce do pohybu společenského, a pokud jsem dovedl, i do nutkavosti vývoje morfologického.

Nikdo se nepodivuj nepatrnosti mých námětů. Nalezneš zde snad někde dost bystrosti, síly a umu, které jsem vyplýval na knihy mrtvě narozené nebo jepice, jimž nebylo přáno dožít se ani literárního podvečera; a řekneš si snad, že jsem jich mohl užít na věci hodnoty trvanlivější. Ale to bys křivdil našemu tehdejšímu mládí; bylo všechno jiné jen ne povážlivé a rozvážlivé. A já vidím jeho čest právě v tom, že nám chyběla taková uvážlivost a rozšafnost. Vidím jeho čest v takové zvláštní netrpělivosti a nakvašenosti; a právě takového a ne způsobného a ulízaného mládí bylo tehdy na výsost třeba. Ano, takoví byli jsme tehdy; plní vnitřního koasu, žáru, napětí, ano, přeplnění jimi; a žár ten čekal netrpělivě — ó příliš netrpělivě — jen první ledajakou příležitost, aby se vylil, ne: vybil. Kromě toho jsem jako kritik—

umělec věřil, že je objekt celkem lhostejný, že je možno vytvořit lidsky i básnicky zajímavou postavu z modelu hodně podprůměrného, že v kritice všecko záleží na duši kritizujícího: na té vnitřní hudbě, která se v ní zdvihne a rozsvítí z podnětu bůhvíjakého, na té tuše vesmírné krásy a hrůzy, která ji prochvěje třebaš při pohledu na takového ucouraného chrousta, třebaš i při pozorování takové chlupaté nebo olýsalé housenky lidské...

Zákony lomu paprsků nebo jiné zákony optické, říkali jsme si, jest možno studovati na první náhodné louži; i v ní se zrcadlí slunce, i v ní se třítí v noci hvězdy, i ona je zapjata do vesmírné krásy a síly, i ona může a chce být ohniskem čehosi, čemu se říká kosmická poezie. Byli jsme odsouzeni tehdy do žaláře, do českého žaláře ne právě vzdušného nebo světlého, ba dokonce ani ne hygienického po požadavcích nejprimitivnějších. A tak se nediv, že jsme si nemohli stavět dobře vybavených laboratoří nebo observatoří na vysokých horách. Nýbrž podivuj se spíš tomu, že ani v něm někteří z nás neztratili svobody ducha a křídel a schopnosti nořit se do šířého toku a jiskření hvězdného, do toku větru kosmického, a dovedli se občas zapnout do jeho magnetických nebo elektrických efluvií.

Ani se nepodivuj příliš, že jsem někdy — a nejen já — musil maskovat svou myšlenku, svou zkušenost nějakou obdobnou cizí myšlenkou nebo cizí zkušeností, abych je spíš vpravil do zemí koruny svatováclavské a zde do českých lebek tak skoro jako kontraband. Bývaly to choulostivé operace. Ale musili jsme k nim brát někdy útočiště, poněvadž vlastenečtí podomci novinářští stáli s košťaty před svými oficínami a utloukali jimi myšlenky nejinač než vztekly psy: braly jim spánek, tak líbezný navozený několika obvyklými večerními sklenicemi pilsnerského. A tak se mně — a jistě nejen mně — snad jednou dvakrát přihodilo, že jsem svou myšlenku a své vidění věcí musil skrýt za masku myšlenky cizí nebo vidění cizího, k němuž musili být ti dobrovolní domácí hasiči přece ohlednější než k vidění člověka domácího; musil jsem je přestrojit za citát. Dnes se to ovšem snadno pozná; ale stín — je-li to vůbec stín! — z toho nepadá na nás, nýbrž na ty, kdož nás k takovým manévřům nutili. Býval jsem obyčejně sám a pacholků proti mně jako v té staré baladě — moc, trochu moc! „Pacholků na něj velká moc, pacholků velká moc — můj Bože spěj mu na pomoc, můj Bože na pomoc!“ Jenže v té staré baladě byli to konec konců pacholci rytířští, kdežto já míval většinou v životě štěstí na pacholky málo rytířské.

*Tato kniha nechce být a není historická; nechce být a není sbírkou dokumentů literárně historických; nechce být a nechce čpět archivem. Co rozhodlo při výběru těchto čtyřiceti pěti statí, které tu uveřejňuji, jest jen síla jejich životnosti: žhavý dostřel do života, maximalistická vášeň, která je bodá svou ohnivou ostruhou; jen to, že formulují problémy, které nám posud lezou, třeba s jiným jménem, za nehty; že přinášejí mé zkušenosti bolesti vykošené, jež dosud ani nevystydly ani neosleply a na nichž se může posud orientovat přítomnost.*

*Řekl jsem, že se pokládám za kritika-básníka, za kritika-umělce, což jest zde míněno jako označení rodové a ne jako kvalita osobní. A pro něho platí tento zákon z hory Olympu: pokavad to které dílo básníka nebo umělce zajímá a vzrušuje, pokud se jím obírá ve své mysli, pokud ho znepokojuje, potud není dotvořeno; a potud má umělec nebo básník nejen nezadatelné právo, nýbrž přímo svatou povinnost, nenechat je ležet jako mrtvý balvan ve své dílně, nýbrž pracovat na něm, dotvářet je ze všech sil, přibližovat je co nejvíc dokonalosti. Z této povinnosti neslevuji nikomu ani prášku — tím méně mohl jsem z ní slevit něco sobě. Proto jsem své texty nejen zrevidoval, nýbrž pravidlem i zdokonalil, někde doplnil, někde zkrátil, jinde posléze opravil, a někdy dokonce podle starých náčrtů a poznámek, které jsem náhodou našel ve svých starých papírech; ovšem ani původního soudu, ani původní metody, ani původní struktury není se tím nikde dotčeno. Někde text přímo po takových uměleckých retuších volal, neboť byl zkomolen tiskárnou nebo redakcí, které mu ne vždycky rozuměly, jindy neměl jsem sám tehdy dosi nutné síly, abych dobojoval boj o zákonný výraz — uvízl jsem v půli, v zamlženosti nebo v manýře.*

V červenci 1934.

## Divadelní causerie

Na nábřeží.

Pět hodin.

Plnými, širokými vlnami teče vedro odpoledního slunce, třese se olověnou reflexí na široké hladině mrtvé řeky, koupá se v šedivé, jako vápenné atmosféře ostré masy malostranských střech a kupolí. — Fadessa (dlouhá chvíle. *Pozn. red.*).

Hůl skočí chvílí na rozžhavený, popraskaný trottoir (chodník. *Pozn. red.*) — kaučukový odraz.

Na pravé straně přítel X.

Mezi zuby lacinou cigaretu — bělavý její kouř plazí se v mdlých skvrnách rozžhaveným vzduchem.

Blízko řetězového mostu.

Proti nám klouže vagon tramvaje po graciézní křivce jako rtuť postříknutých kolejí.

— Hraje se? Ozval se apaticky X, a líné, trochu spleenovité gesto bílé ruky kývlo k divadlu.

X?

Pravda, zapomněl jsem představit.

Hned.

Knoflíková dírka bez bouquetu, šátek bez parfému, mozek bez fantazie — jinak nic.

Leda slušná doze erudice a s ní přirozeně spojený neofytický ardeur (zápal. *Pozn. red.*) moderního psychologa a sociologa, silná adorace pro Spencera, Bucklea, Brandesa, Taina, Flauberta a Hennequina a tři fanatické kultury; Poe-, Wagner- a Tolstoj-latrie.

(Zní barbarsky? Beze strachu, tato umělecká trojice je stejně organická jako naše Nejsvětější.)

— Bratři.

Neliterát, neherec, nekritik — mohu tedy mluvit o divadle.

— Lepenka.

In parenthesi. X, který jako každý mladý a trochu těžší mozek rád ironizuje a neguje, je ve svých sympatiích a antipatiích upřímný až k cynismu a určitý až k paradoxu: prosím, aby s tím čtenář počítal a „cifry na polovic redukoval.“

Jedno je na něm dobré: je, anebo aspoň chce být věčným.

— Škoda, nenamáhej se. Vidím ti do karet.

— Ne, tedy maso a krev a duše....

— Prosím, jen objektivně. (Bezděčně napadla mi teď naivní tato fráze, která bývala ještě na gymnáziu snad jediným regulativem našich nekonečných sporů o všem možném — oba jsme škulbli rty.) Běží ti snad o princip. Pust konkrétní x, chytni schéma. Mluv, poslouchám a rozumí se — polemizují.

Ironické „bien“ klouzlo z širokých úst X.

Stáceli jsme se k Žofínu.

— Legenda, drama. Voda, oheň. Nesmiřitelné protivy.

Legenda — epický symbol, extaticky krásná, ale nehybná svěťice

Giottova je slabě fosforeskující aureolou ve vlažné plísni starých bazilik. A drama?

Reálný fakt, život celý, plný a bezprostřední, vržený masem a krví před moje oči a uši, „stroj svalů a nervů, které ženou tělo a duši“, jak ostrým trhnutím vyříznul jeho siluetu Taine ve své studii o Balzacovi.

(Došli jsme na ostrov a sedali na lavici.) Asfingovaná dovršenost a pohyb v toku. Receptivnost spontánnost.

(Zde jsem stisk' nervózně rty — snad z bezděčného, pseudomoderního a tak falešného strachu před terminologickým arzenálem idealistické estetiky německé.

X hnul jen rukou—gesto bylo klidné, jako by chtělo říci: lituji tě, nač se bát — a již pokračoval... ale ve větách krátkých a ostrých nebo trhaných na kusy, které jakoby stříkaly řídkými jeho předními zuby).

Je možná shoda?

Pah... zde se musí klouznout ad absurdum.

(Chtěl jsem již protestovat. Ale několik nových vět třáslo se mi již v uchu. Později v resumé, řekl jsem si).

Legenda syžetem pro drama?

Ne a ne.

Jen objektivně skutečné jevy co předměty nazírání.

Reálný svět... život těla a duše... život u stolu, v posteli, v krčmě, v továrně, na poli... v salonech prostituce... ve čtyřech stěnách a na ulici... všude a — historie...

Škoda, upřímně a entre nous (důvěrně. *Pozn. red.*), skoro ani v umění nevěřím — vidíš alespoň, jak rád jsem tolerantní a trochu nekonsekventní...

Historie — ano... budiž!

Ale jenom přesná... s vědecky správným zorným úhlem... detailovaná do poslední fioritury zčernalé rokokové arabesky... ah ano... „fotografické album a stenografický protokol minulosti“ (fráze je od Flauberta, bolestného patrona všech umělců-skeptiků, kteří po něm jdou dusnými stíny těžkých revolt rozumu a srdce... a chtějí — marnost nad marnost — dešifrovat rébusy moderní Sfingy — Umění Vědy). Škoda jen — že tak hnusně neúplný!

Historie — ano, jen s tou ještě může počítat umělec, moderní dramatik... ale musí riskovat všechno, veliký talent a obrovskou práci... a skoro nevěřím, že rozřeší rovnici pravdy a umění — běda, o kolika neznámých?...

Historie — dramata en masse (vcelku. *Pozn. red.*), síla muskuleusní a nervová, minutieusní malby en plein air (pod širým nebem. *Pozn. red.*) — suché a ostré linie, které řezou pravdou... objektivní nálada... bien... pro toho, kdo dovede hledat a — experimentovat.

A v legendě — zde se nedá najít nic.

Pro dramatika — nic.

Ne — jen matné vlasy vodových barev... bezmyšlenkovitě zasládlé obličej... ostatně správně podle lineálu kreslené... alegorické figury stylizované s řemeslnickou devótností k banální symetrii... jen kostýmy vleptané do barevného skla gotických oken a portálů... eh... hrůza... dramatik musí cítit jen bahno... hnus... subjektivně citový pseudopatos.



Pah... s tím se nesmí dnes počítat, a počítá-li se přece — resultát je nula.

X právě dokuřoval cigaretu — zbytek s trochou sliny vyplivnul slabým syknutím do žlutavého písku pusté promenády... tvrdý pohyb těla v ramenou, jež sklonilo se na lenoch lavice a znova mne píchalo staccato jeho zpola polykaných slabik.

Dilema.

Buď — anebo.

Most se tady stavět nedá — při prvním kroku spadne a skoupá všecko.

V umění je každý kompromis neštěstí: půl toho a půl toho a — celý bastard. A přimazávat obojí řídkou maltou podagrovité fantazie — to je teprve fiasko celé... nahoru, dolů.

— Finále?... Nic ještě? zívnuť jsem napolo.

— Hned.

Reálnost sama a jen sama, má-li kde místa — je to jeviště. Tam jsou všechny podmínky a všechny prostředky a tam reálnost je nutnost, pravda a umění — všecko ostatní alogismus.

Divím se... moderní umělec a nechápat tak absurdní lež jako dramatická báseň.

Kontradikce je tu přece nahá: báseň — dovršený symbol transcendentální a drama — reálný fakt ve svém rozvoji o sobě a v syntéze k jiným — zní to skoro jako skutečná neskutečnost...

Jinde všude umělci — analyti, děti doby pozitivní i v halucinacích a matematické i v mystických improvizacích hašišových snů, dobíjejí monstra minulosti: báseň epickou a dramatickou, román avantur, kritiku pedagogickou a dogmatickou, malbu kostýmní a historickou a starou operu — dnes je tu jen poezie tzv. lyrická (terminus ostatně zbytečný pleonastický a silně naivní), naturalistické drama a dokumentární román, vědecká kritika, impresionismus v malbě (a skoro bych řek' všude) a „wagnerianismus“ (slovo příliš úzké a ne precizní, ale ukazuje dost pregnanťně moderní aspirace) v musique de théâtre — a Flaubertův sen „o umění, pitevním aparátu lidského mozku“, dík velikým Mágům Východu a Západu, je již zpola realizován.

Evoluce moderní kritiky odklízí jinde poslední třísky prázdných skořepin — pravda jinde, u nás je k tomu nesmírně daleko.

Není divu.

Ke kritice je přece jenom potřebí trochu víc než laciná emphase (důraz. *Pozn. red.*) figarovsky duchaplného augura (starořímský kněz a věštec. *Pozn. red.*), který papírovým mečem francouzské blague (žert. *Pozn. red.*) hájí rytířsky nedotknutelnost svoji „posud svěží“ literární kliky a současně ocucanými bonbony Voltairových mots bombarduje s dětinskou radostí všechno: Zolu, Vereščagina, ruské divadlo a román... nebo docela svěrací kazajka „vnějších poměrů“, do níž je strčen ubohý referent jednoho z našich týdeníků a odsouzen tak často k nešikovnému balancování kaditelnou a z jehož „kritik“ snad právě proto bývá nejzajímavější, vždy svědomitě notovaný a široce stylizovaný — obsah piec z posledního týdnu...

— Bravo... dobře karikuješ... ale dalším mne ušetř...

— Beze strachu. Jenom ještě poznámku — věcnou. Chytím se na sekundu posledního. Byl to, myslím, on, který akcentoval tak široce poezii Bratří.

Dobrák.

Dojde se brzy tak daleko, že každému sentimentálnímu nebo bombastickému melodramatu, všemu bahnu patosu a lži dostane se eloge (chvála. *Pozn. red.*) poezie.

Rétorismus... ano... víc se dnes na jevišti nedá dělat... a někomu může to být i poklonou.

Je to také hezké slovo a — spravedlivé.

— Hotov? Oddechni si, řek' jsem s trochu ironickým úsměvem.

Dovol, můj milý, neasistoval jsi ani dizertaci, ani přednášce. Hodil jsem několik vět... bryskních a trhaných — tvoje vina, žes je chtěl slyšet. Nevěřím v žádný absolutní kodex kritický — podávám svůj dojem, někdy ho glosuju. Dost — nic víc.

— Bravo, klepnul jsem mu palcem na koleno. Ty jsi kritický nihilista, já diletant — nemáme k sobě daleko; oba honíme dojem a náladu a oběma je kritika uměním... řeknu třeba causeura.

Dobře.

V jednom ale se lišíme.

Ty vidíš nebo slyšíš — máš dojem a dost — nepodrobuješ ho ani klasifikaci ani metamorfóze, má pro tebe cenu absolutní, je přesně vyjádřený znak duševní, noetická jednotka.

To — ono, ano — ne.

Já vidím nebo slyším... mám dojem, ale víc řadím ho k jiným, srovnávám, asimiluji, zaměňuji přívalem jiných a koriguji dominujícím pocitem (recte: pocity) ... u mne je dojem stravou pocitu, materiálem sekundárního uměleckého procesu, chutnám rozkoš tonutí, mizení, zmírání jeho v akordech dojmů jiných — ptáš se po dojmu a není tu... je tu jen pocit labužnického zažití dojmů, jich stopem v sekundární náladě umělecké.

Nemám ani ano, ani ne — ale každé ano vyvolává ne a naopak.

Požitek předpokládá pochopení.

Řekls svoje.

Myslím, že máš v zásadě pravdu — ale jen relativní.

Dramatická báseň dnes je nám kontradikcí. Pravda. Ale byla jí včera — myslím před padesáti lety. A bude jí zítra — myslím po padesáti letech?

— A to dokazuje?

— Že nejsi oprávněně odsuzovat.

— Zapomínáš: každé umělecké dílo má svoje nacionále: místo a čas narození. Čtu i dnes s adorací tragédie Alfieriho, Shelleyho nebo Byrona — cítím jen hnus před dnešními jich kopisty.

— Akcentuješ věc vedlejší. Odpočítej imitaci. Mysli, že Alfieri sám je naším contemporainem a napsal dnes svého Filipa II. Podle tebe nemá dnes pravdu, kterou měl před sto lety. Dnes by byl přehlasován... doslova...jako v parlamentě...

— Logická hysterie.

Tvrdím jen: díla umělecká stejně jako vědecká rostou ze sociálního terénu a evoluce umění je jen jednou vlnou evoluce sociální. Každádoba má svoji pečeť... svůj vzduch, který všecko proniká... svůj charakter — ne nahodilý, ale tkvící v nejhlubší nutnosti... a každá doba má umělce, kteří pochopili dobu... věděli odkud jde

a kam jde, v jichž dílech je cele vyjádřena — v nichž žije, v nich je vtělena... mezi umělcem a jeho prostředím je nejtuzší a nejjemnější souvislost... jsou vzájemně sebou prolnutí.

A disaccord mezi umělcem a prostředím?

Je dvojí.

Bud' přišel umělec brzy — pak je revolta těžká, krvavá, ale vede dříve nebo později k vítězství (Stendhal). —

Nebo přišel pozdě — a tu je jen tragická bez triumfu.

Jen ještě jedno.

Mluvil jsi o určitých cyklických návratech v evoluci literární. Pravda, jsou. Po vyčerpání všeho, okruhem dojde se k bodu, odkud se vyšlo — jenom že hledá se vždy cestou vpřed a nikdy vzad...

Je to týž bod, ovšem, ale jinak situován a vždy ve spirále o jeden právě opsaný oblouk výš nebo (je to zcela jedno) níž.

Za padesát let návrat k dramatické básni. Snad. Snad za sto, za dvě stě — ale jen k bodu, k ideji... a ta bude, myslím, ještě reciproční...

— To vše mne ale nevyvrací. Dokázal jsi jen, že místo přehlasování rozhoduje převážení důvody, ale přece jen reálnými a relativními.

Věc je zásadně stejná.

Vždy jen fakt a fakt.

Jak směšná je mně teď pretenze staré kritiky — být spravedlivou, dodal jsem hledě ironicky na zapadající slunce.

— Dnešní jí už nemá — zná jen realnost, řek' X. suše.

A za chvíli dodal:

Maska a zas maska a za nimi všude tma...

Zvedli jsme se.

— Při premiéře byl potlesk silný? Obrátil se na mne ještě X. na zpáteční cestě.

— Ano, a větším právem než Czikyho Proletářům.

— Myslím také.

## Ediční poznámka

Při zpracovávání Šaldova díla jsme se snažili přiblížit jeho obsah současnému čtenáři. Ačkoliv jsme si vědomi, že tím mohl utrpět jeden z charakteristických rysů Šaldova odkazu, volíme ty slovní varianty, které se přibližují současné výslovnosti. Jde zejména o cizí slova: graciesní — graciézní, grandiosní — grandiózní, filosof — filozof, thema — téma, aj. Nezachováváme tvrdé skloňování přídavných jmen tam, kde je podle současného úzu užíváno měkké: mentálný — mentální, objektivný — objektivní. Tam, kde jsme chtěli pro zachování specifického stylu užít Šaldův výraz, např. v případě slova „generelní“, jsme vysvětlili současný význam poznámkou. Stejným způsobem jsme postupovali také u cizích slov a frází přejatých z cizích jazyků, které jsou v Šaldově díle velmi frekventované. Protože nám v první řadě nešlo o literárně-vědecká hlediska, nezachováli jsme podrobné ediční poznámky a vložili pro zajímavost pouze obecné shrnutí základních úprav ve vydání z r. 1949, se kterým jsme pracovali. Podobným způsobem jsme pracovali i s citáty. Beze změn jsme ponechali pouze názvy prací uvedené v citacích, např. *Synthetism v novém umění*. Jsme si vědomi, že zmiňované zásahy mohly výrazně porušit autentickou atmosféru Šaldova odkazu. Jeho poznatky a myšlenky jsme chtěli současnému čtenáři předložit v lehčí formě a s použitím srozumitelnějších výrazů, a proto jsme je tímto způsobem upřednostnili.

*Redakce MKP*

**F. X. Šalda**  
**Kritické projevy 1**  
**(1892–1893)**

Edice E-knihovna  
Redakce Kateřina Kováčová

Vydala **Městská knihovna v Praze**  
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. vydání  
Verze 1.0 z 8. 9. 2017

ISBN 978-80-7587-164-0 (epub)  
ISBN 978-80-7587-165-7 (pdf)  
ISBN 978-80-7587-166-4 (prc)  
ISBN 978-80-7587-167-1 (html)