

**FRANTIŠEK XAVER ŠALDA**  
**STUDIE Z ČESKÉ LITERATURY<sup>1</sup>**

**OBSAH**

Upozornění pro čtenáře

MODERNÍ LITERATURA ČESKÁ

Slovo úvodní

Moderní literatura česká

IN MEMORIAM RŮŽENY SVOBODOVÉ

In memoriam Růženy Svobodové

ANTONÍN SOVA

Antonín Sova

O NEJMLADŠÍ POESII ČESKÉ

Slovo úvodní

O nejmladší poesii české

Dva představitelé poetismu

O poetismu

MÁCHA SNIVEC I BUŘIČ

Mácha snivec i buřič

---

<sup>1</sup> Převzato z: ŠALDA, František Xaver, *Studie z české literatury*, Praha: 1961 (redakčně upraveno).

# O NAŠÍ MODERNÍ KULTUŘE DIVADELNĚ DRAMATICKÉ

## O naší moderní kultuře divadelně dramatické

### MODERNÍ LITERATURA ČESKÁ

#### Slovo úvodní

Vnější podnětem této studie bylo pozvání k přednášce o jejím tématě v cyklu, který pořádá právě společenský klub Slavia.

Když jsem šel do své přednášky, nesl jsem si lam dosti podrobný plán načrtaný na papírcích, ale v přednášce ztělesnil jsem z něho plně jen asi první třetinu, Podmínky historické. Již tato první třetina zaujala plnou hodinu a v pauze, kterou jsem po ní učinil, porozuměl jsem, že by bylo třeba alespoň nových dvou hodin, kdybych chtěl vyčerpat své lístky – a mne již nyní opouštěly síly hlasové! I zredukoval jsem svůj plán na minimum a v druhé části své přednášky dotknul jsem se stručně jen hlavních směrů a útvarů moderní poesie české a jen hlavních představitelů jejích, hlavně těch, kteří ztělesňují v nejnovějším údobí moderní básnickou myšlenku českou.

Za to byl jsem vyčastován surovými a mstivými útoky Hladíkovými v Národních listech a podobným útokem ve Dni, jejichž pisatelé klevetili, pomlouvali, uráželi a lhali, písíce patrně o přednášce, jíž nebyli přítomni.

Abych čelil těmto typicky českým perfidnostem a abych, možno-li, vyvolal diskusi věcnou a slušnou, vydávám tuto essay. Jinak byl bych ji sotva uveřejnil knižně, leda později, až bych ji byl doplnil po některých vnějších směrech. Ale ovšem tím by se nezměnilo nic na jejím charakteru, zorném úhlu, metodě, komposici, nic v jejích soudech i v jejím výraze: byla by rozmnožena jen o podružné detaily. A tak třeba byla tato práce skicou po stránce hmotné úplnosti, jest přece celé a dokončené dílo po smyslu vnitřní organizace a vnitřního

myšlenkového stylu: soudím, jako soudí velcí moderní mistři výtvarní, že dílo jest hotové ve chvíli, kdy ztělesňuje tvůj záměr a ráz tvého ducha.

Tyto listy nemohou a nechtějí ani vyčerpání hmotně svou látku: chtějí býti a jsou vědomě nábadné, snaží se často zhustiti do jedné věty myšlenkový nebo kritický postup, který by jiný autor rozprávěl a rozřezával na celé kapitoly. Žádají si, aby byly čteny cum grano salis, aby bylo váženo každé slovo i skladba věty a motivace jejích soudů a zejména aby nebylo zapomínáno pro detail na celkovou logiku a celkovou perspektivu: ta teprve dává detailu a portrétu smysl.

Nudilo by mne psátí jakoukoli příručku ad usum kteréhokoli delfína právě jako opatřovati čtenáři do jeslí literární píci. Kniha tato obrací se k duchům zralým a mužným, kteří cílí v poesii a v krásné próze veliké kulturní hodnoty životní, vidí v jejich dílech nejušlechtilejší projev génia národního, a nesou proto ve vlastní hrudi živou bolest i z jejich úpadku i z jejich podcenění.

Skica tato, opakuji, nechce podat žádných dějin moderní literatury české: cílem jejím jest logika a filosofie našeho moderního vývoje básnického; předmětem jejím jest vysledovati a posouditi boje o básnické hodnoty a umělecké formy (neboť není umění bez formy a každý opravdový boj o formu vykupuje již poesii z malosti a zápornosti), a ne vypsati práci literátů byt' významných a dobrých. Mohl jsem si zde pravidlem povšimnouti jen díla těch osobností básnických, které mají přímý význam pro vývoj básnické myšlenky moderní, které stojí na křižovatce drah a směrů. Neuvádím-li některých jmen – třeba jména J. Holečkova, J. Herbenova, Terézy Novákové –, neurážím jich tím a nebagatelisuji jich: těžiště díla jejich není v boji o básnickou a uměleckou formu, jsou spíše psychologové nebo kulturní historikové české lidové nebo národní duše, a psychologové i historikové jistě významní a spisovatelé jistě dobří a úctyhodní. A stejný jest důvod toho, proč nezastavuji se u práce tak objemné, úsilné a opravdové, která jest životním úkolem Jiráskovým: jest to proto, že mně šlo zde o básnické a umělecké činy a těch není mně mimo zápas o uměleckou formu z tísně horké a naléhavé chvíle, z dýmného varu dnešních sil a živlů. Budiž mně tedy rozuměno: ne že jest tato práce látkou historická, rozhoduje u mne; to samo o sobě jest kritérium vnějškové a tedy bezvýznamné; jde mně jen o vnitřní proces tvůrčí, o formu vnitřní...

Všecko, co podávám v této essayi, každé slovo její jest výsledkem dlouholetého nejen studia, ale vnitřního poznání české literatury a bolestného přemýšlení o ní, a stojím ovšem za ním celou svou osobností. Jest tu nově postavena a osvětlena otázka po bytí a nebytí národní

literatury jako kulturního útvaru ve vlastním smyslu tohoto slova – tento právě hamletovský problém našeho moderního života. Otázka tato přistupovala ke mně o samotě léta a léta a přistupuje ještě znova a snad častěji... a cílím posud naléhavý mráz z jejího upjatého pohledu a hrůzu, která zbývala po jejím odchodu, hrůzu, jíž nebylo lze dlouho střísti. Zde tedy dávám jí, což jejího jest. Snad bude to pokládat jen za první splátku, a ne za dluh celý. Ale ani pak nemíním se jí vyhýbati. Vím ostatně, že by to bylo marné. Zvykli-li si tě již jednou navštěvovat, neopouštějí tě takoví hosté, pokud žiješ.

Zvídavost, která inspiruje následující stránky, není tedy chladná papírová zvídavost učenecká; nikoliv, tryská ze zdroje hlouběji položeného: jest to zvídavost kohosi, jemuž v pitvorné hře osud na výsledek jeho práce a jeho badání zavěsil zdraví a zdar celé jeho bytosti. Žil a trpěl jsem jako literát, žiji a trpím bolestné problémy, kolem nichž ustředuje se tato essay: v objektivně formě podávám tu svou látku nejosobnější.

Dosahu jejího i závažnosti její může zneuznávat i necítiti jen papírová suffisance učeneckých estetiků (a víc učených než estetiků) nebo literárních historiků, kteří čím víc o literární historii české píší, tím méně o ní, zdá se již, přemýšlejí. Vládne již moderní dobou někdy taková paradoxní ironie. A jeden ze znaků moderního „bildungsfilistra“ jest, že práci ordinuje si jako opium, kterým si získává anestezii a jímž uniká utrpení osobnostního myšlení a cítění.

Jeden z těchto kožených mužů již promluvil a vyslovil své opovržení nad mými úvahami, které jsou prý cizí všem českým kulturním problémům, ryze papírové a neživotné. Ovšem jest to muž, pro něhož třeba míti pochopení a vysvětlení: poučoval kdysi Tolstého o teologii, proč by nemohl poučovat dnes mne o kultuře, životě a literatuře?

Vivat sequens!

F. X. Š.

## Moderní literatura česká

Podmínky historické a národní. Logika vývojová.

Dnešní problémy a nebezpečí.

1.

V staré a střední době naší literatury neprojevil se génius národní výrazněji poesii a uměním slova. Nikoliv: v snahách nábožensko-mravnostních, v touze po lepším uspořádání křesťanské společnosti, které by odpovídalo duchové podstatě člověka křesťana, obrozeného Adama, vykoupeného předrahou krví Kristovou, a v bojích o ně tráví se síla duše národní. Sen českého národního génia nebyl milostný sen pozemské lahody, rozkoše a síly – nebyl sen estetický – byl to přísný sen obrody a očisty náboženské a tím i společenské: neboť jsme ve středověku a náboženství upravuje tu všechny vztahy životní. Nenalezneš v staré literatuře české blízkence Waltrovi von der Vogelweide nebo Villonovi, jejichž některé básně připomínají ti Gottfrieda Kellera nebo Verlaina, tak jsou již ryze lyrické, subjektivní a vášnivě osobnostní. Representační duchové čeští jsou duchové rázu puritánského: horlitelé, kazatelé a karatelé, správcové církevně náboženští: Jan Milíč z Kroměříže, tento pražský Savonarola před Savonarolou, po jehož kázáních rvaly se sebe bohaté měštky šperky, aby jich nezatěžovaly na úzké a vzdušné stezce spásy; nábožný vladyka jihočeský Tomáš ze Štítného, pečlivý a bohulibý otec, který popularisuje po česku bohoslovnou vědu své doby a kuje bezděky nástroj příští reformy české, jazyk kazatelský a polemický; mistr Jan, který toužil vrátiti zkaženou církev prvotní čistotě a síle; a nejpůvodnější a nejsvráznější český myslitel náboženský, který předjal v mnohém tzv. křesťanský anarchism Tolstého, Petr Chelčický.

Stačí uvědomiti si ráz a podstatu nauky Chelčického, abys pochopil, jak na této půdě těžko bylo vyrůstí poesii. Chelčický byl jeden z těch Čechů vzácných v každé době, kteří dovedli domyslet, kteří nestanuli v půli cest. Prostřed válek národních potírá války všechny a válku každou, i válku obrannou: Bůh řekl v dekalogu prosté a jasné, všeobecně platné a

bezvýjimečné „Nezabiješ“. Málokdy bylo tak důsledně domyšleno slovo Kristovo: Moje říše není z tohoto světa. Jest třeba čísti snad až Kierkegaarda, abys našel křesťanského myslitele, který ví tak rozhodně a jasně, že nezvítězil Kristus, ale Antikrist, a že lidé, kteří si úředně říkají křesťané, jsou maskovaní pohané. Křesťan podle Chelčického snáší jen stát jako nutné zlo, jako trest své nedokonalosti: kdybychom žili v duchu a v pravdě jako křesťané, nebylo by možné to organisované násilí, které jest právě stát. Pravý křesťan má se ke svému státu, v němž žije, jako se měl prvotní křesťan k pohanskému impériu římskému: ryze negativně. Nebojuje s ním žádnou formou (tím by jej jen bezděky sílil): uniká mu. Nedrží úřadů, nevládne, nesoudí, nepřisáhá; neobchoduje ani, neboť obchod neobchází se bez podvodu a lsti. Nutí-li tě stát, abys se chopil zbraně proti bratrovi svému (a každý člověk jest tvůj bratr), neposlechněš ho ovšem, ale nevzbouříš se také proti němu – dopustil bys se toho, čemu jsi se chtěl vyhnout –: sneseš pokorně trest, kterým tě ztrestá za tvou neposlušnost. (Kdo neslyší Tolstého?)

A jako později Rousseau, byť z jiných důvodů, doporučuje i Chelčický, abys vyšel z měst, která jsou dílem Kainovým, a žil na venkově. Nejprůpadnějším zaměstnáním křesťanovi jest rolnictví: nabádá k životu pilnému, chudému, pracovitému, pokornému a přemítavému. Přes to, že Chelčický nenáviděl učenecké terminologie latinskopohanské, jsi nucen říci: Chelčický jest veliký utopista; sní svým způsobem – křesťanským způsobem – sen zlatého věku lidského, sen života prostého, čistého a nevinného, mimo všecku kulturu a civilizaci, života navráceného k prvotní čistotě a celosti vykoupené duše křesťanské. Všechna trapná a trudná rozdvojenost pozdního civilisovaného člověka jest tu zdvižena a zrušena: člověk vrací se tu ve svou prvotnou jednotu. Není již rozporů mezi životem a zákonem, mezi duchem a tělem, všedním dnem a svátkem, ideálem a realitou. Této jednotnosti dá se dosíci ovšem jen za cenu zjednodušení: Chelčický, jako všichni duchové nesení touhou po životě šťastném a harmonickém, jest primitiv. Obmezuje potřeby člověka, zavrhuje řadu jich jako marné a hříšné a potřeby podstatné váže a jednotí tím *unum necessarium*, na něž se cele soustřeďuje později a před nimž se koří kvietistický Komenský.

Podstatná touha českého ducha dovršuje se v Chelčickém. Český duch toužil odedávna, aby sjednocen byl život božím zákonem, aby říše Kristova byla vpravdě uskutečněna na zemi, aby člověk křesťan žil i po křesťansku. Touha tato jest vlastní inspirací bojů husitských: šlo o to, vybojovat slovu Kristovu moc a vládu v životě. Této touhy jest Chelčický očištěním a dovršitelem: pochopil, že tato touha nedá se uskutečnit bojem, pochopil, že v tom, jak ji

formulovalo husitství, jest hluboký vnitřní rozpor, který ji zabíjí. A léčí ji z tohoto vnitřního rozporu.

2.

Český duch ruší tedy konvenci, v níž žil průměrný západní křesťan středověký. Průměrný západní křesťan středověký umíral sice jako křesťan, ale vpravdě žil pohansky. Tento praktický dualism byl cosi, co odpuzovalo a jitřilo českého ducha. Český duch toužil po jednotě: žij křesťansky a umírej křesťansky! Žít musíš křesťansky, a nechceš-li, obec tě donutí: jeden z artikulů kompaktátovycli žádal, jak známo, aby byli hříchové stavování světskou mocí, neřesti hubeny. Čechům šlo o opravdovou obec boží, mluveno slovem sv. Augustina.

Ale život, který by odňal každé touze osten, život cele duchový a vyrovnaný, jak jej snili čeští reformátoři náboženští, musil zabít a znemožnit – alespoň ve středověku – všecku poesii v zárodku. Mladým vrstevníkem Chelčického jest největší středověký básník francouzský Villon. A jaká jest inspirace poesie Villonovy, poslední kouzlo její? Protiklad: pohansky žít a křesťansky umřít. A tento dualism mravní jest také, byt v pozmeněném smyslu, inspirací poesie Ronsardovy v šestnáctém století, poesie Racinovy v století sedmnáctém. V něm jest poslední ukrytá sladkost Chateaubrianda, Lamartina, Musseta, Verlaina! Tento dualism dovoloval básníkům pít lačnými smysly všechno kouzlo, všecken lesk a všechnu sladkost života; tento dualism vedl je po rozkošných stupních lásky smyslné a pozemské, na nichž dovoloval jim shovívavě pozdržeti se co nejdéle, k lásce nebeské, k lásce boží.

Na tomto praktickém dualismu jest založen typ západní poesie romantické, typ vlastní zemím katolickým a románským, ale přejatý i do jisté míry zeměmi germánskými, typ, který vsáhá, jak vidět, hluboko do století devatenáctého. Poměr, v který jsou stavěny k sobě oba členy této záhadné rovnice, pohanský i křesťanský, naturalistický i asketický, byl v různých dobách a u různých básníků různý. Jednou hrůza ze smrti otravovala rozkoš životní, připomínajíc se velmi soustavně za každým krokem, vbíhajíc do života stíny fantasticky děsivými, podruhé život výbojně dmul se kypivým varem až na sám práh smrti; jednou hrozivá jistota smrti učila stoické moudrosti, jindy jakémusi zoufalému epikurejství, jindy posléze zvláštnímu

ironickému mysticismu, který opovrhal skutečností, z níž marně snažil se uniknouti, a který zlehčoval dary životní, zatím co jich užíval.

Poměr obou členů pozmění podstatně jednou renesance, podruhé reformace, tyto dvě velké síly, které vstupují do evropského života v šestnáctém věku a vytvářejí člověka, jemuž říkáme dnes moderní, – ale nezničí žádného z nich. Tento dualism trvá dále. I v básnících a myslitelích renesančních, prosycených co nejvíce kultem antiky, žije strach ze smrti a přihlašuje se dříve nebo později touha po smrti křesťanské, a básník nejprotestantštější, Milton, sekretář Cromwellův, běže dispoice ke svému Ztracenému ráji z Hesioda a vychovává smysl své moudrosti světské i vkus svůj na dílech, která by měl zavrhovat, kdyby byl puritánem důsledným.

Teprve na konci století osmnáctého a na počátku století devatenáctého povstanou básníci, kteří tento dualism překonají; jejich poesie neinspiruje se již melancholickým rozkošnictvím tohoto protikladu. Jsou to básníci, kteří pronikli vesměs hluboko do ducha řeckého, básníci, jimž protiklad pohanský a křesťanský ztratil všechn smysl. Na prvním místě stůj zde P. B. Shelley. Ten jest mně veliký moderní básník katexochén: básník života, kultivující vědomě všecky cesty k němu, veliký praktický monista, který nehledá svého patosu v rozdvojeních, ale v sjednocení. Jest v tom kus symboliky, že poslední básní jeho jest Triumf života, polemika s asketickým duchem, který vytvořil fresky na pisanském Campo Santo. Romantická kletba, která ležela dotud na životě, Shelleym jest sňata. Shelleymu není třeba zpřítomňovati si stále smrt, aby cítil všecku jedinečnou krásu a klad života: nápoji jeho není třeba tohoto dráždivého koření. V tom jest jeho smysl: veliký ozdravovatel poesie.

Shelley překonává romantism moudrým poddáním se zákonům vesmírným, Goethe zákonům společenským. Romantism byl odsouzen k věčné revoltě – v tom byla zlobnost jeho. Klasicismem jest mně každá poesie, která touží po harmonii velikých obecných organismů. Goethe nepřekonal romantismu jen esteticky – kultem plastické formy –, ale i eticky. Jeho Ifigenie jest velebásní kulturní, velebásní víry v posvěcující moc kultury – jest to báseň kladná. Jiná báseň kulturní, Wilhelm Meister, učí ušlechtilému umění, jak docházeti štěstí pozemského a nebratí újmy na duši. Druhý díl Fausta ukazuje, jak život ochočuje si síly nejnebezpečnější a odzbrojuje a krotí rebely nejvášnivější.

Jiný doklad básníka kladného jest mně Novalis. Z jiných předpokladů dobíral se poesie světlé, nekoketné a nemalicherné, cele kladné, která toužila po hodnotách nejsvětlejších a nejtrvalejších.



3.

Jaký byl a jest poměr českého ducha k těmto kulturním mocnostem, k těmto silám ovládajícím a určujícím vývoj moderní evropské poesie?

Renesance český g $\acute{e}$ n $\acute{e}$ us národní nepřijal, renesance nerozabila stanu v české duši – leda snad až v století devatenáctém. To zdá se paradoxní, ale jest to přece pravda doslovná. Měli jsme sice humanisty[1], ale neměli jsme básníků a duchů renesančních, jakými byli Petrarca, Ariosto, Tasso, Rabelais nebo Montaigne, Ronsard nebo Winckelmann. Renesanci zastavila na postupu v Anglii i v Německu (a ovšem i u nás) reformace: renesance a reformace jsou dvě vášnivé nepřítelkyně, které uzavrou jaký taký smír až pozdě v osmnáctém věku, kdy v protestantismu zvítězí liberálnější racionalism. Ale mladá reforma jest bojovná, vášnivá a nesnášlivá a v renesanci vidí protichůdkyni. Reforma chce tuhou kázní vychovat křesťana, který by neotročil Římu a knězi, ale dovedl se sám spravovat duchovně, dovedl sám navázati a udržovati poměr s Bohem, pomíjeje prostřednictvím kněžského. V reformě jest silný duch reálný: chce vychovat křesťana občana, který by pevně stál na své zemi, vládl jí a vydal klidně jednou počet ze skutků svých. Reforma jest tvrdá, renesance rozkošnická; reforma přísná, renesance mravně úplně lhostejná; reforma touží vrátiti se k prvotní přísné a opravdové církvi křesťanské, do věku Augustinova a věků starších ještě, renesance popírá všecko křesťanství a touží do pohanského Říma nebo Řecka.

Renesance ovládla v 16. století Francii, poněvadž tam byl poražen protestantism, ale byla zadržena v Anglii i v Německu rozkvětem protestantismu a oddálena do století osmnáctého: až když opadnou nejvyšší vlny reformy v Anglii a v Německu, nadejde tam čas renesanci. První veliký renesanční básník německý jest vlastně až Goethe – ten Goethe, v jehož mládí byla důležitou událostí setkaná s Winckelmannem, prvním výtvarným historikem antickým v Německu – s tím Winckelmannem, který přestoupil z protestantismu ke katolicismu, aby se dostal saskou dvorskou pomocí do Itálie, země svých snů a své touhy.

Kdo si promyslí tuto větu, vidí jasně poměr obojího vyznání křesťanského k renesanci: katolicism smířil se s renesancí velmi rychle a velmi snadno, a třeba později na sklonku 16. a na počátku 17. století zvítězil v něm na čas zase fanatismem španělským temný a přísný duch asketický, nebylo vítězství to trvalé: brzy propadá katolicism renesanční laxnosti: humanisté vnikají do něho houfně a obracejí jej v náboženství zcela povrchové, hračkářské a líbivé

světácké. Proti tomuto zesvětštění, zpovrchnění a zpohanštění katolicismu brousí své bolestné sarkasmy Pascal v *Lettres provinciales*.

V Čechách byla by opanovala pole renesance asi jako v Německu a snad později ještě: byla by jí česká reformace tím urputnější nepřítelkyní, čím byla vniternější, vroucnější a kvietističtější. Je zajímavé slyšet ještě odpor Komenského, ducha v mnohém směru povýšeného nad svou dobu, proti klasikům latinským a řeckým. Cítí nechuť k tomu, že křesťanská mládež, „dědicové výsosti“, „bratříčkové Kristovi“, má býti vyučována klasickým jazykům na „oplzlém šaškovi Plautovi, nečistém sodomáři Ovidiovi, bezbožném neznabohovi Lukiánovi, žertovném kejklíři Diogenovi, slepém šermíři Aristotelovi, básnivém rapsódovi Pliniovi“.

Takový hlas – hlas ducha tak velikého – v polovině 17. století jest charakteristický a mluví o české duši za celé svazky.

V osmnáctém věku ovšem již renesance do české literatury nevnikla: nebylo již tehdy české literatury. Válkou třicetiletou byly Čechy obráceny v ledovou poušť, a co zde živořilo, byla jen chudá zakrslá kleč nejnižšího a nejbědnějšího katolicismu jesuitského.

Ale ani ráz české reformace a náboženského života, který v Čechách vznikla, nebyl příznivý umění a poesii. Zbožnost Lutherova byla mnohem srdatější a bojovnější než zbožnost českobratrská. Protestantu luteránskému jest život bojem s ďáblem, ale bojem radostným a smělym: Luther sám jest básník a jakási neohroženost a statečnost i pevná odvaha tyčí se v jeho verších. A tato bojovná odvaha, statečné sebevědomí a hrdá nebojácnost jest mravní půda, na níž se postavila německá reforma alespoň ve své vrcholné chvíli (úpadek ani tu nebyl daleký): a to jest i půda, z níž vyrostlo nádherné a jadrné umění staroněmecké, umění i osobnost Bachova na příklad, abych jmenoval jednoho za všechny.

Stačí, přečteš-li si některé meditativné spisy Komenského – ať *Labyrint světa a Ráj srdce*, ať *Hlubinu bezpečnosti*, ať *Unum necessarium* –, abys pochopil, že takového nepokojného kvasu v českobratrské duši nebylo, české bratrství ve svých vrcholných zjevech chýlí se ke kvietismu: nálada podzimková, nálada únavy vane z projevů těchto zbožných a čistých duší, které se cítí opuštěné a ztracené ve světě. Komenský touží spočinouti v Bohu, touží zmizet zmatků, klamů, šalby, kolotání života. Život nebyl českým bratřím bojem, mnohem spíše byl jim trudem, který se musí pokorně přetrpět; vždycky zkouškou, nikdy nebyl jim radostí: ale umění a poesie mohou vzniknout jen tam, kde život jest cítěn jako nejkypivější radost, jako

šílené štěstí a zázračný dar milostný, nad nějž nelze představit si nic vzácnějšího. Ne z nálady trpné, mučnické, odříkavé tryská poesie. Nikoliv: z nálady rytířské.

4.

Renesance a reformace bojují spolu dvě století, aby nakonec jak tak spolu vycházely, a ovšem bojují zároveň i s katolicismem, pokud jest pokračováním ducha středověkého, ducha autoritativního.

Ale výsledky, jichž dosahuje boj těchto sil, jsou hlavně záporné: v osmnáctém věku velikou většinou jest rozbita každá tradice a zvrácena každá autorita. Osvobození člověka dovršuje se v tomto věku i politicky: Veliká revoluce francouzská uskutečňuje politickou ideu renesance: nahrazuje pojem poddaného pojmem občana, přenáší politické ideje římské a řecké ve skutečnost moderního života západního.

Osmnácté století značí vůbec vrcholnou vlnu renesance; v něm vyžívá a dožívá se na Západě. V tomto věku roztrhává se úplně stará středověká jednota: člověk, který žije ve středověku jen jako bytost rodová a typická, jako člen cechu, třídy, města a nejvšeobecnější společnosti, církve katolické, vychází nyní ze všech převratů jako osamocenec, jako individuum. Přerušil všecku tradici, odstranil všecku autoritu: důvěřuje jen sobě, svému rozumu (ve středověku myslila za něho církev). Stojí tu mladý plebejec, jak vyšel z revoluce, a není na něho pohled nepříjemný. Ví, co chce, a zařizuje se na světě s jakousi statečnou rozhodností a výbojnou samozřejmostí. Z directoiru, empiru hovoří k tobě posud jasným, určitým a rozhodným jazykem přání tohoto moderního člověka a z nich můžeš ještě dnes vyčíst, jak rozumně a účelně dovedl si je tvůj praděd zodpovědět. Nebyla to slabá generace, která se tenkrát postavila na Západě pevně na nohy a pohleděla zvláštním střízlivým zrakem na svět a na život. Generace ta vystupuje v literatuře jako tzv. generace romantická. S ní musila se vyrovnat nejprve mladá obrozená literatura česká, literatura mladá a slabá. Jaký div, že jí podlehla a že napodobila dlouho, povrchně a toporně její vnějšková gesta, necítíc závaznosti a důsaznosti jejich smyslu?

Co jest tento romantism? Jméno málo přesné a určité, jméno příliš široké, pod nímž chrání se zjevy a útvary velmi různorodé původem a rázem a často si protivné.

Ze stanoviska literárního mohu říci zde jen tolik.

Literatura inspirovaná renesancí, inspirovaná antickou dokonalostí formovou, vyžívá se v osmnáctém věku. Renesance odřízla poesii od inspirace národní a lidové, stvořila poesii převážně učeneckou, universální, nenárodní a neosobní. Poesie usychá v pustém formalismu, v šablonách, napodobeninách: nastává doba, o níž mluví verš Goethův, kdy odevšad šklebí se na tebe hohle Masken ohne Blut und Sinn.

Není nestráveného a nepřebíraného obsahu životního, ztracena jest i většinou názorová tvůrčí naivnost: všechny podněty dostává básník z třetí a čtvrté ruky, podněty ryze knižní, učenecké, epigonské. Při každém námětu vstoupí básníku na mysl hned deset starších předchůdců, kteří jej již zpracovali. Silného ducha vzpomínky ty ovšem nepodlamují, naopak jsou mu ostnem i oporou; řadit se do vývojové řady, dát novou formu a nový smysl staré dané látce jest vlastní tvůrčí ctižádost básníka kulturního a ducha silného. Ale duchů silných právě v dobách epigonských nebývá. Odtud touha jedné části romantiky sblížit se s lidem a s jeho uměním, touha po tvůrčí naivnosti: reaguje se tak proti učenecké inspiraci anticko-renesanční. A odtud také láska jedné části romantiky ke středověku a touha – ovšem marná – navázat na něj: touží se po době umění hromadného a domácího, křesťanského a jednotného. Odtud reakční ráz jedné části romantiky. Mezi revoltou a reakcí kolísá se vůbec celý tento směr.

Poesie z konce 18. věku žízni a volá po novém obsahu životním: přinášejí jí jej veliké politické a sociální převraty z konce tohoto století a z počátku století příštího. Život jest zaplaven novými strašnými skutečnostmi, novými činy, novými city, novými názory, novými soudy a formami, novými útvary společenskými. Stará dvorská konvence, v níž žila poesie v době renesanční, od století šestnáctého do století osmnáctého, jest rozbita: a zatím znamená to pro poesii zisk, poněvadž to přináší nové možnosti vývojové – zda dobré, zda zlé, na tom prozatím nezáleží. Skleníková okna jsou rozbita, čerstvý vzduch proudí odevšad dovnitř: co na tom, že je snad ledový a vražedný? Zatím jde jen o to, abys vyvážl stůj co stůj ze suchého, dusného ovzduší skleníkového.

Každá konvence – jako každé dílo kulturní a lidské – jest i požehnáním i trudem: každá konvence i nese i tísní umění. Rozdíl jest jen v tom, že zestárlá a zesláblá konvence více tísní než nese, více dusí než sytí. A přijde vždycky dříve nebo později chvíle revolty proti takové podryté konvenci; přijde vždycky chvíle, kdy soudí se pošetile, ale nevyhnutelně, že podmínka a záruka zdatu jest již prostě v přírodě nebo ve svobodě. To je ovšem omyl, a brzy se vidí, že svoboda, nepřináší-li novou zakuklenou konvenci a novou službu nebo kázeň, jest

jen svůdná a nebezpečná možnost, jak zdivočiti, zvlčiti, zplaněti, zpohodlniti se a zahynouti dříve nebo později žalostným rozkladem, nekázní a anarchií.

V této žádosti, dostati se na svobodu stůj co stůj, jest kus zoufalé logiky, pravda. Ale jsou ve vývoji literárním chvíle, kdy jest tato pošetilá a zoufalá logika nutná: neboť jak jinak dostat se přes jeho mrtvé body?

5.

Před těmito vnějšími převraty historickými, z nichž vychází člověk moderní ne-li po duši, aspoň po rozumu a po duchu, prochází poesie v druhé polovici 18. století revolucí vnitřní. Tato revoluce vnitřní váže se ke jménu a dílu Jeana Jacqua Rousseaua. Rousseau obrací tok celé moderní civilizace a ovšem i poesie nazpět, jde proti proudu časovému k jejím pramenům. Rousseau jest primitiv: touží po republice rolnické, jako byl asi starý Řím. Hrozí se rafinované kultury vrstevnické, cítí její podvodnost: cítí, že člověk jeho doby žije klamem a stínem, vzdálenými a odvozenými formulkami, neživotní plností a pravdou. Proti racionalistickým formulím a formulcím staví instinkt, cit. Vrací poesii od vztahů rafinovaných, cynických, frivolních, velkoměstských a velkosvětských k citům prostým a naivním, všeobecně lidským: k životu rodinnému, přírodnímu, vesnickému, maloměstskému, republikánsky sprostnému a pravdivému, drsnému a upřímnému. Diferenciace literární – jednotlivé žánry přesně vymezené a utříděné – pod jeho vlivem se smývá; mez mezi poesii a prózou, žárlivě střežená v dobách starších, povoluje a mizí: literárním nástrojem doby stává se široce zvlněná, rytmická próza, kterou vylévá se nejsnáze cit pateticky vzedmutý; próza Nové Heloisy nebo Werthera a později próza Chateaubriandova, umělecky prohloubená a zkultivovaná.

Tento primitivism je provázen ovšem nesčetnými nebezpečími: jest reakce radikálnější ještě, než byla ve své době renesance, a má všechny znaky zoufalé léčby. Samotářský útěk k přírodě stává se brzy šablonou a formulí, právě jako byly racionalistické formule, proti nimž bojoval. Romantika stává se záhy nástrojem instinktů rozkladných: řada básníků utíká se sice do přírody, ale zde jsou teprve jak náleží mučeni svou misantropií; pustá nuda jejich prázdného, churavého, láskou nezalidněného srdce jest jimi přemítána v nekonečných neplodných meditacích (Chateaubriand, Sénancour, Benjamin Constant). Proti starým racionalistickým

formulkám vznikají formulky nové, nehorázné, perversní, šroubované, absurdní, založené většinou na čiré antinomii; buduje se nová scholastika sentimentálnosti, do jejíchž zprahlých labyrintů vniknul nedávno tak směle a bystře mladý francouzský literární historik Pierre Lasserre. Vzniká literatura perversní, zprahlá, maniakální, churavá, ryze subjektivní a rozmarná, emfatická a dutá, takže konec konců, když si zúčtuješ výsledky romantické revoluce, máš dojem, že byl ďábel vyhnán Belzebubem. To všecko jest pravda, a přece: nemohlo být jinak. Romantickou revolucí literatura moderní projít musila: romantická revoluce nebyla pozitivním ziskem, ale byla nutností. Byla blouděním, ale bloudění – zvláště bloudění pouští – jest užitečnější a hlavně krásnější než marný běh dokola v slepé uličce: a v slepé uličce octla se poesie v 18. století.

Přes všecko, co se dá říci proti romantismu, není pochyby, že měl – míním romantism původní a starší – několik nádherných figur, o nichž bude platit slovo Krasínského: Byť puklí, přece jen sloupové. Musí se lišit: v romantismu byli duchové mohutné skladby a byli slaboši; byli duchové temní a zakalení vedle duchů jasných a světelných. První romantická generace německá, generace jenská, jest nesena nejednou touhou kladnou, touhou po stupňování a zmnožení života. Novalis sám svítí v bílé zbrojné záři, Vilém Schlegel i mladý Friedrich Schlegel jsou v mnohém bojovníci života očištěného, prohloubeného a básnický posvěceného; vedle nich ovšem starý Friedrich Schlegel nebo starý Clemens Brentano působí dojmem lidí zlomených a zkrušených bankrotářů. Ve Francii Chateaubriand má rysy velkého ducha, cosi z křesťanského pesimisty pod maskou dandyho, znuďeného láskou, rozkoší, slávou i všemi divadly pozemskými, a všecko zoufalství, kterým se spiknul život proti Alfredovi de Vigny, dovedlo snad zatížit jeho mocné peruti, ale nedovedlo jich ochromit.

Pod touto kulturní konstelací evropskou budí se k novému životu mladá česká literatura a česká poesie zkouší se v prvních krůčcích. Ovšem západní vlna evropská dochází do Čech opožděně; máme proti západní Evropě tempo vývojové zlenivělé o dvacet až třicet let. U nás zdvihá se vlna hravé rokokové poesie, když na Západě byla již opadla a když tam tryská již nový var romantický. A naši básníci vyrovnávají se velmi dlouho s ideovými i kulturními směry západními poněkud povrchně: vnějškově, filologicky. První mocný literární duch, který stojí na prahu obrozené poesie české, Jungmann, jest celým rázem své povahy racionalista voltairovský a lessingovský, i nemůže nalézt k romantismu, který přece vtírá se ve fascinující postavě Chateaubriandově jeho estetické zvědavosti, jiného poměru než filologického: překládá se značným uměním básnického slova jeho Atalu čili Lásku dvou divochů na poušti.

Ale poměr filologický mají naši literáti z počátku devatenáctého století k celé poesii. A nejen literáti probuzenečtí: ještě poměr Vrchlického k poesii jest podstatně filologický. Jde mu hlavně o jazykovou stránku poesie (čímž nepravím, že stránka ta jest u něho zvláště dokonalá): touží po tom, zmocí všechny formy poesie západní, vypěstovati pružnost veršovou, kultivovati gymnastiku veršovnickou. Životní a společenské orgány poesie ustupují přitom do pozadí: hlavní věci jest funkce a od funkce – od povrchu – začíná se stavět. Je tomu tak všude, kde vzniká literatura umělá a epigonská; bylo tomu tak v literatuře římské, bylo tomu tak do jakési míry ve francouzské renesanci za Ronsarda a Plejády. Ale ovšem nebezpečí literatury takto stavěné – vydupávané vůlí – nejsou malá a cítíme je v naší literatuře a trpíme jimi podnes: podnes nejsou zažehnána.

Kollár, duch patetický a monotónní, spíše rétor než básník, ale ovšem rétor úctyhodné fugy, koketuje stejně s romantismem Byronova Childa Harolda – na dálku a neškodně. Z romantismu přechází do české literatury jen několik vnějškových gest, všeobecných postojů a allur. Duše jest však tím vším nedotčena; duše jest prostá, důvěřivá, opojená nějakou krotkou ilusí, zapředená do měkkých a neškodných snů, jaké si vysoukala v podkrovním pokojíku ze starých knih. Takovou chimérou byla Kollárovi idea panslavistická; čteš-li Slávy dceru, vidíš, jak byla mu drahá, jak pohrával si s ní jako bezelstné dítě s hračkou, do jakých malicherných podrobností ji propracovával. Jest těžko představit si něco naivnějšího, něco více prostoduchého, než jest scéna z kollárovského slovanského nebe, která předvádí úhlavní nepřátele, Kościuszka a carevnu Kateřinu, v přátelském rozhovoru. (Z tohoto pramene pije po desetiletích ještě Svatopluk Čech, když ve své Slavii smiřuje sňatkem rozpor Ruska a Polska!) Ano, takový byl Kollár: duše abstraktní, dobrá a ilusivná, která vyrovnává zcela snadno protivy rozeklané až do dna a rozervané ničivou prací věků a věků.

Kollár okřikuje netrpělivě mladší básníky, kteří míní to s romantismem doopravdy: cítil v romantismu zakuklený realism, který jej burcoval ze sna; cítil směr ducha, který měl zbystřený sluch pro všechny disonance životní, směr, který je často i uměle kultivoval: bylť z nich živ a věděl, kdyby jednoho dne došly, že veta bylo by po něm.

Poměr našeho probuzení k romantismu byl teoretický a teoretický zůstal i hluboko ještě do 19. století: Frič i Sabina i Hálek neberou z romantismu mnohem víc než masku, kostým, komparsy a divadelní rekvisity, kterými děsí prostoduché domácí sosáky. Podávají příliš často bezděčné slaboduché karikatury mocných cizích sil.

Buditelé naši, jak byli již mnohem spíše učenci, filologové a starožitníci než básníci, pochopili a přijali z romantiky jen část jejího ideového podkladu (nervová a citová stránka romantismu, její rafinovaná paradoxnost jim unikala): studium lidové duše, lidové poesie, lidového umění – tedy jednu větev činnosti Herderovy. To jest ovšem kvietistická stránka romantismu. Duch plamenné vzpoury, zhrdajícího samotářství, vášně sebemučivé, která se jítřila utrpením vlastním i divadly nespravedlivého řádu světového a společenského, – tento duch entusiastický, který se kryl v hrudi zdánlivě chladné mnohého knížete romantické poesie, – tento duch je děsil: toho zažehnávali od sebe všemi vlasteneckými zaklínadly.

6.

První básník český, který podlehl romantismu čestně a vědomě, kdo s ním nekoketoval, ale komu se stal vnitřní nutností i osudem, byl Mácha: v tom jest jeho význam v moderní literatuře české. Mácha nestrávil romantismu úplně a ovšem ještě méně jej překonal; jeho Máj má mnoho negativnosti, některou jen zdánlivou, ale také hodně negativnosti opravdové. Máchu nelze srovnávat s Novalisem, ano ani ne s Byronem: vedle Novalise, ducha cele kladného a syntetického, básníka nejvyšších kulturních nadějí, stojí Mácha jako duch zlomkovitý a temný; vedle Byrona, který ironií přenáší se přes všechny nedokonalosti a rozpory života a opovržením odpovídá na jeho pokrytecké pseudomravnostní požadavky, vypadá Mácha jako člověk prostoduchý, který běře všecko doslova, jako člověk těžkopádný, homo simplex, jehož bolesti schází křídlo a jehož zoufalství jest příliš osobní, aby mohlo být zákonné a tím v hlubším smyslu slova básnické. Působí to dojmem, jako by Mácha trávil se jedem, kterým napouštěl Byron jen své šípy, určené svým nepřítelům: Mácha jest spíše obětí, Byron překonavatelem. Přesto básnická hodnota Máchova není malá: Mácha měl první u nás odvahu pohlédnouti v tvář „toho, co se nic nazývá“. Zoufalství Máchovo přes všecko jest statečné. Měl první odvahu odstrčiti od sebe všechny číše, v nichž dřímalo laciné opojení, všechny číše, které mu podávala slabá doba, jež jich potřebovala až příliš, aby se nezhrozila své bídy. Jeho vrstevníci zachvěli se hrůzou, že viděl tak správně a jasně do svého života a tím i do celého českého života; odtud odpor, který se zdvihl proti jeho básni. Pod vši romantičností a dekorem časovým žije v Máji silná vůle k pravdě, a jí jest nám dnes Máj drahý, jí byl drahý i těm básníkům, kteří se k němu vraceli nebo na něj navazovali v literárním



vývoji 19. věku. Zvláště srovnáš-li Máchu s jeho následovníky, Sabinou, Fricem, Nebeským, Hálkem, nemůžeš nevidět jeho velikosti, jeho opravdovosti básnické.

Přes to, že tři generace znaly se v Čechách k romantismu a básnily, jak se domnívaly, romanticky, vlastní chuť a kouzlo romantické, jeho melancholický dualism, jeho perversní morbidezza, jeho sebeničivá ironie unikaly českým básníkům: český romantism jest bezděčná a velmi hrubá karikatura umění velmi rafinovaného. Českým básníkům scházely právě pro romantism kulturní a vývojové předpoklady, scházel ten paradoxní bod, odkud byl-li romantism nazírán, dával teprve svůj vlastní smysl – smysl, opakují, perversně rozkošnický. Romantism, měl-li býti chutnán ve vši své hořké sladkosti, předpokládal starý kulturní vývoj, starou klasicky renesanční tradici, která se porušovala: a té nebylo u nás.

Krásná literatura česká nenalezla vůbec typického a rozhodného poměru k romantismu jako na příklad literatura ruská. Skoro všechna velká literatura ruská v devatenáctém století jest kritikou a překonáváním romantismu. Puškinův Evžen Oněgin jest typický romantik, dandy a ironik, nudící se sobec, l'homme fatal francouzského romantického románu nebo dramatu, který nemiluje, ale nechává se milovat ženami, jež okouzluje a omamuje. A víte všichni, jaké hořké lekce dostává se na konci básně Puškinovy tomuto člověku. Kritikou romantismu jest i řada románů a povídek Turgeněvových. Rudin na příklad jest typický romantik, člověk churavící vnitřní bezradností, člověk přebytečný a neužitečný, který nemůže nalézt poslání v životě a místa ve společenské organizaci. Gončarovův Oblomov jest rovněž kritika romantického typu: romantický typ jest tu zbaven všeho dekora, všeho fantastického kostýmu, jest postaven do plného střízlivého denního světla, a tak vychází z něho naposledy žalná, neschopná, bezradná a neužitečná bytost. Činnost Tolstého není z valné části než boj proti jedné formě romantismu západního, proti romantickému individualismu, proti hrdosti a soběstačnosti rozumové i mravní. Tolstoj jednak domýšlí a dovršuje Rousseaua, dochází primitivismu křesťanského, důsledného mravního komunismu, jednak bojuje proti romantickému individualismu v jeho formách epikurejsky ironických, labužnických a diletantních. A ještě nádhernější kritikou romantismu jsou některé romány Dostojevského, na příklad Zločin a trest. Řek jeho Raskolnikov jest úplný mravní romantik: „Když zabíjel Napoleon miliony lidí, proč bych nemohl zabít já nějakou lidskou veš?“ Typická romantická formule: romantism západní měl kult Napoleonův a jeho amoralismu. Silné individuum má právo na všechno, všechno dovede ospravedlnit! Není zákonů, není řádů, není kázně, není mravnosti: jest jen síla. A víte, že smysl románu Dostojevského jest v tom, že ukazuje, jak se

boží a drobí tento romantický individualism Raskolnikovův a jak nakonec Raskolnikov na kolenou přijímá trest, pokání, zákon bolesti a lásky.

Žádné podobné typické posice nezaujala naše literatura k romantismu: jednou mu podléhala, podruhé byla od něho odpuzována, ale k hlubšímu zúctování s ním nedošla.[2]

7.

Protinožec Máchův jest Čelakovský, básník podnes nedoceněný, první rozený sladký básník český, jemuž dal zlý český život i zlý osud osobní zkysnout proti jeho vůli, proti nejvnitřnějším tendencím jeho bytosti. Vnuk Goethův měl cosi z jeho grácie, rozmaru, svěžesti, vtipu, jasnosti a pohody: na nejlepších jeho verších leží jakýsi byt' zesláblý odlesk staré doby, ancien régimu, společnosti uzavřené a tradiční. Nebyla rozlehlá půda, na níž stál, ale stál na ní pevně a byla to vpravdě hrouda česká. Tento vyrovnaný a hluboký duch byl opravdový syn Grácií a jeden z největších dělníků verše, které jsme kdy měli: dovedl vlíti do něho lehkost, jiskru, vtip, ale dovedl z něho bít i plné těžké kusy hlubokého melodického tónu. Měl i smysl pro velkost, ovšem pro velkost jadrnou a nepatetickou – k průměrnému duchu a způsobu německému cítil vůbec nechuť. (Kdo si nevzpomene: „Potem, krví svatá země! | Matko mužů velikých! | Div hle, ještě žije plémě | tvé po bouřích tolikých!“) Čelakovský byl ve své době osamocený: přičil se jemu, duchu vytříbenému a harmonickému, Mácha, jako se mu přičilo všecko, co nebylo zralé a kladné inspirace, ale cizí byl mu i abstraktní patos Kollárův. („Kollárovi se také matou koncepty – filologicky začíná básnit – a básnicky filologuje“ – psáno r. 1832.)

Zatím v západní Evropě, hlavně v Německu, pokračuje rozklad idejí romantických. Přejídným stupněm v tomto rozkladu jest útvar zvaný Mladé Německo. Romantism zřídá se zde své povýšenosti a sestupuje do života: stává se dělníkem emancipace politické a sociální, hlasatelem a propagátorem idejí liberalistických. Osvobozuje všecko: lid, dělníka, ženu, křesťana, žida. Emancipuje všecko, co jest v poddanství a područí; posvěcuje všecko, co křesťanství a starý sociální řád znectíval (emancipace těla; volná láska). Ale emancipuje všecko – a to je pamětihodné – prózou velmi špatnou, neboť při této všeobecné emancipaci nezapomněl na sebe a emancipoval nejdřív sám sebe – od posledních zbytků uměleckých zákonů, od vši umělecké komposice, od všeho, co byt' zdaleka páchlo uměleckou závazností a

cudností. Byl to věru radikální emancipátor. Ať žije žurnalistika, ať žije fejeton! Nedá to tolik práce a efekt jest větší než z desíti tragédií dokonale postavených! ...

V Čechách pod vlivem Mladého Německa jest tzv. generace májistická (zvaná podle almanachu Máj, 1858): Hálek, Neruda, Heyduk, Světlá a ze starších Sabina, Frič. Ze starší generace sympatisují s nimi Němcová a Erben.

Z májistů mají umělecký a vývojový význam pro českou poesii jen Neruda a Světlá. Neruda jest dnes přeceňován i nedoceňován; přeceněna jest jeho fejetonní próza, často roztržštěná a malicherná, nedoceněn jest stále Neruda básník. Neruda básník prošel klikatým vývojem; silou jeho bylo, že domácí tradici lidovou, písňovou, dovedl smířit a zasnoubit v sobě s kulturou evropského Západu. V mladších verších jeho jest dost nehorázného naturalismu, ale k stáří tříbí se ku podivu: v tom věku, kdy jiní zmlkají, nalézá se Neruda teprve umělecky. Na sklonku mužného věku vzniká jeho těžká, jadrná lyrika hodnoty prostě jedinečné. Nerudu zachránila v poesii jeho cudnost a zdrželivost, nechť k subjektivismu: vypovídával se z malichernosti a efemérnosti životní v próze, verš zachoval si pro případy slavnostní, a jsou u něho básně, které mají něco kouzla přímo liturgického. Neruda zpovídal se veršem jen na počátku a na konci své dráhy básnické: ve Hřbitovním kvítí a v Prostých motivech. A tato dlouhá újma jest podmínkou jedinečné krásy několika Prostých motivů: mluví tu o sobě stařec a mluví střídavě a cudně. Pro subjektivní cit hledá rád výraz všeobecný a zákonný, vidí se a nazírá se pod zorným úhlem celého lidství: typicky. Základní a typické jsou city a postoje, které ze sebe podává, a často je i typicky vyslovuje, někdy médiem nezapomenutelných analogií přírodních. (Na příklad číslo počínající veršem: Že šedivím, praví váš veselý smích?)

Těmto několika básním neublíží tak snadno čas. To je lyrika hutná, jadrná; jsou v ní slova důsažná a syntetická, zvolená a nalezená po dlouhém přemítání a zvažena na uměleckém soudě neobyčejně poučeném, jemném a citlivém: básně, v nichž nepohneš slovem, jako nepohneš kamínkem v dobré mosaice. Můžeš je číst v různých situacích životních, vracet se k nim po létech, a nedostaneš se jim tak snadno ke dnu. Jest v nich tajemství nejen osobnosti, ale i umělecké a životní zákonnosti žárlivě uzavřené a střežené.

8.

Zakladatelem moderní krásné prózy české jest žena, Božena Němcová, starší přítelkyně Karoliny Světlé. Co jest před ní nebo zároveň s ní – Jan z Hvězdy, Tyl, Chocholoušek –, náleží literární historii, ale ne literárnímu umění a životu. Božena Němcová byla z těch sladkých erotických duší, které nedovedou proti životu roztrpčit ani nejhorší jeho ústrky. Měla ve značné míře goethovskou „Lust zu fabulieren“ a nepřátelé pomlouvali ji, že i svůj život lehkomyšlně improvisovala. Ale byla to bytost vznětlivá a otevřená, která se ráda poddávala prvnímu kouzlu; přijímala ráda odevšad dojmy, ráda kypěla, vřela a sdílně přetékala. Od pošetilostí jest bezpečen jen filistr, a Němcová nenáviděla filistrů jako pravé dítě Mus. A ostatně ty své pošetilosti, byly-li jaké, zaplatila tak krvavě... A pak: znala z paměti celou Heinovu Knihu písní...

Nadání Boženy Němcové mělo své meze, ale poněvadž jich skoro nikdy nepřekročila, zdá se, že jich vůbec nebylo: tak odvděčují se bohové těm, kdož jich umějí ctíti. Od zámezí chránilo ji méně estetické uvědomění než přirozený jemný ženský takt a neumlčený instinkt dobře a čistě organisovaného člověka. Její duše byla tak sladká a silná, tak zabydlená dobrými duchy, že jí nepoškodilo skoro nic z pošetilostí doby: dovedla odolat lákání geniálních přátel kritických, kteří chtěli ji mermomocí zahnat na ideovou a programovou dráhu George Sandové. A dnes jsme jí za její zdravý smysl vděční. Zachovala se nám tím, kým dovedla být tak úplně a dokonale: milou, teplou, srdečnou fabulistkou na realistickém podkladě, lahodným vypravovatelským hlasem, který dovedl vlít melodií i do fakt velmi střízlivých, tichým a líbezným okem, jemuž otvíraly věci své hlubiny, jako kalichy květinové otvírají se slunečnému paprsku. Dovedla zachovat sobě i nám své tvárné síly, svou názorovou naivnost: nepokřivila a neznásilnila si jich programy a teze, rozumováním a deklamacemi. Díky jí za to! Tato žena, která neteoretisovala, měla víc uměleckého intelektu než muži rádci: měla nejdůležitější druh intelektu, intelekt sebezáchranný a sebezachovávající.

Mocnější rozlet, větší sílu patosu než Němcová měla Karolina Světlá; ale dary tyto byly jí do jakéhosi stupně dary danajskými. Její velikolepé intence zůstaly do jisté míry intencemi: dílo její, tvárné síly jeho, nedovedly je proměnit v tělo a krev. Její ženy bývají často kněžkami idejí, bojovnicemi a inspirátorkami mužů, ale tím propadají schematičnosti a programovosti nevyvážené stavbou, plánem a ekonomii díla pravidlem roztržitého a nedosti prokresleného a prokomponovaného. Hloubavému, skeptickému i přísnému duchu Karoliny Světlé nedržel rovnováhu duch organisující a tvořivý, duch naivní intuice. Její pohnutá a neklidná díla působí nejednou dojmem programově chladným a mlhavým.

Obdoba těchto úloh opakuje se v přítomné době v obráceném pořádku mezi Růženou Svobodovou a Vikovou-Kunětickou. Starší – Viková-Kunětická – hraje a rozvíjí úlohu opuštěnou Světlou, mladší – Růžena Svobodová – stojí uměleckým charakterem svým po straně Němcové. Paralela tato musí se ovšem bráti cum grano salis: poměry literární se zatím změnily a nikdy nevrací se v literárních dějinách doslova táž situace.

Viková-Kunětická píše programové a tendenční romány feministické o figurách spíše siluetových než prokreslených slovem vysoko vzednutým, které klesá někdy svou bombastičností na úroveň novinovou a jindy povznáší se k chaotické výmluvnosti prvních románů George Sandové a jež na lidi nezvyklé vážít výraz na jemných uměleckých vážkách působí polo oslnivě, polo ohlušivě, neboť c'est le bruit qui fait la musique, alespoň v Čechách. Tyto romány jsou vesměs jen maskovaná romantika prvních románů George Sandové: hlásá se tu více méně jasné právo ženy na erotické vyžití a volné mateřství, útočí se tu na surové konvence a řády společenské a domnělého strůjce jich, sobeckého, pohodlného a smyslného muže – úlohy jsou dobře rozděleny a patrony jsou jasně natřeny. A to všecko vesměs ve jménu individua, volnosti a vyššího lidství! Opakuji: vesměs předsudky, deklamace a jednooké „pravdy“ staré ženské romantiky francouzské, přednášené tentokrát ne sice s vkusem nebo uměním, ale často s výbušným a robustním temperamentem.

Růžena Svobodová nezúžila svého umění žádnými programy feministickými: chtěla být „jen“ básnířka života, zamilovaná zpytatelka jeho tvárného bohatství, spravedlivá k jeho ukryté vývojové logice. Cílem jejím bylo dostupiti zákonů lidské tragiky, pokloniti se řádu vesmírnému a dáti se prochvěti jeho strašnou harmonií. Tím nepravím, že byla lhostejná k novým kulturním útvarům, k novým formám lásky; nikoliv: v Milenkách staví vedle sebe formy lásky staré, trpné nebo sobecky smyslné, a formu lásky nové, bohatší a statečnější, dává jim utkati se v zápase a vítěziti formě nejmladší, nejsilnější a nejušlechtilejší. A román Zahrada irémská jest eposem moderního života, v němž vrou a z něhož se rodí formy života vyššího, harmoničtějšího a silnějšího, jemuž patří zítřek. Ale kulturní inspirací Svobodové jest touha spravedlnosti a krásy a ne boje a křivdy. Od prvních prací, skromných a šedých, v nichž sbírala látku pro svou příští syntézu, dostoupila v posledních dílech veliké rytmické linie umění vpravdě typického.

Stejnou přibližně posici zaujímá Růžena Jesenská; ovšem tvárné síly její jsou slabší a touha po životě projevuje se u ní formami leckdy zlomkovitými, pokřivenými a bizarně výjimečnými.

9.

Roku 1874 zemřel Hálek, na úkor Nerudův favorisovaný mistr mladé české poesie, a již vstupuje na veřejnost nová generace, kterou lze nazvat vnějškově třeba generací lumírovskou, poněvadž kupila se, alespoň první léta, pokud nezaložil si Svatopluk Čech Květy, kolem Lumíra. Tvoří ji: Čech, Vrchlický, J. V. Sládek, Zeyer (ze starších druží se k nim Arbes, mladší přítel a jeden čas i redakční kolega Nerudův, a Sofie Podlipská, sestra Světlé; z mladších doplnili později tzv. lumírovský kruh Jan Lier a František Herites).[3] Čech záhy odloučí se od kruhu lumírovského a jde svými samotářskými cestami, často ne právě výraznými a určitými, které mu umožní, že jej celý národ a všechny strany zahrnují láskou a přízní, a kruh lumírovský stává se pro svůj tzv. kosmopolitism předmětem útoku jednak osvětářů, jednak literární Moravy, jejímiž kritickými orgány jsou Hlídka a Listy literární; útoky ty dostupují vrcholu v osmdesátých letech, později oboustranné hněvy chladnou a napětí povoluje. (Jednu dobu vede vášnivý boj proti Lumíru Rudolf Pokorný, slabý lyrik český, v Palečku a v příloze jeho Šotku.) Vrchlickému a Zeyerovi vytýká se odpůrci jejich hlavně nečeskost a mravní laxnost. Proč chodit pro literární látky do ciziny, na Západ, proč inspirovat se v cizině? Proč ne doma, proč ne na slovanském Východě? Proč nezpívat slavné dějiny české, proč nelíčit půvab českého kraje a nezkaženého prostého lidu českého? Proč pomíjet zdrojů lidové poesie? Proč honit se za cizí rafinovaností, za cizí smyslností? A cituje se rádo slovo Turgeněvovo: Vně národnosti není ani umění, ani pravdy. A kritikové v osmdesátých letech stavějí proti Vrchlickému rádi Čecha: hle muže po přání srdce jejich! České nebo slovanské látky, klidná epika, která se drží v mezích slušnosti a nepohoršuje mládeže pohlavně, poměrná péče o jazyk a jakási svědomitá poctivost veršovníká, která sem tam ráda si zaarchaisuje (ač ovšem ne zase příliš!), jakási bodrá srdečnost a bezelstnost vedle pravého rozhorlení – hle předmět nadšení všech profesorských kritiků!

Není dnes pochyby, že tyto útoky kritiků „národnických“ na Vrchlického byly mělké, nepromyšlené a nedomyšlené, ale jest také jisto, že v nich bylo jakési jádro, cosi, co instinktivně lidé cítili, aniž toho dovedli zformulovat: teprve nejmladší moderní kritika česká dala tomu výraz estetický a zdůvodnila ze soudu toho, co v něm bylo opravdu správného, ovšem z hlediska často opačného a metodou namnoze protivnou.

Vyjma do jakési míry Sládka, i Vrchlický i Zeyer přerušovali nejbližší tradici českou, byť sebekratší a sebeslabší. Romantism rozkládal se, když vstupovali do literatury, a byla naděje, že se rozloží v jakýsi krotký domácí realism – v jakousi slabou obdobu toho, co se stalo na Rusi. Nuže, lumírovci znemožňují na léta a léta tyto naděje, neničí-li jich úplně. Lumírovci podeprou romantism tím, že jej umělecky uzákoní, že mu dají uvědomělou uměleckou práci a formu. Tím jej zachrání na deseti – a desetiletí od rozkladu, prodlouží jeho život v české literatuře. To jest jejich čin a takový jest smysl tohoto činu.

Dílo toto provedou ovšem metodou francouzskou, metodou parnasistickou. Jedním z prvních mistrů Zeyerových, jemuž vyslovuje svůj podiv v předmluvě k Dobrodružství Madrány, jest Gautier, Gautier, který první z romantiků soustavně umělecky pracoval, a kult Gautierův má i Vrchlický. Gautier jest prolog k francouzskému Parnasu a po Gautierovi (kromě Huga, který jej předcházal) dá Vrchlický své srdce parnasistům Banvillovi, Carduccimu, Swinburnovi, z Němců epigonskému Geiblovi – tedy vesměs duchům, kteří mají vždy kult formy a někdy již i formalismu.

Slabounce souvisely počátky lyriky Vrchlického s Hálkem, ale i tyto kořínky přerve Vrchlický záhy a úplně. A na západních vzorech učí se verši širokému, barvitému, pompésnímu, plastickému neb rétorickému – verši, který byl posud cizí české tradici, český verš byl volnější, spíše zpěvný a šedý než barvitý a plastický a bránil se akademické geometrii francouzské: byl-li nakonec zkrocen prací stejně odvážnou jako vytrvalou, neobešlo se to bez četných licencí, které zdály se mnohým tím povážlivější, čím neústupněji stáli lumírovci ve všem na zásadě přísnosti umělecké.

Nejvíce z lumírovců s domácí tradicí souvisel Sládek: trochu Šolc, více ještě Neruda hovoří z prvních jeho veršů. Ale brzy nalézá si i Sládek vzory v cizině, v bohaté lyrice anglické, ovšem vzory odpovídající vlastnímu charakteru. Jejich působením dochází k lyrice stručné, jadrné, výraznější i hutnější, než bývala v Čechách pravidlem, k lyrice mužně bojovné anebo meditativně teskné. (Naposledy ve Směsce obrozuje českou notu Čelakovského, kterého vidí chvílemi médiem Burnsovým.)

Svatopluk Čech v prvních epických skladbách jest dědicem a dovršitelem byronisující básnické povídky Málkovy. Zde dosahuje Čech toho, po čem jen toužil Hálek, neboť scházely mu k naplnění síly tvárné. Tato díla – Adamité, Evropa, Čerkes, Michalovic – jsou vrcholná umělecká díla Čechova a jsou to díla romantická každým coulem. Romantism Čechův rozkládá se později zcela patrně: poměšťáčuje se. Proces tento postupoval u Čecha tím snáze,

čím menší básnická osobnost kladla mu v něm odpor. Přes běžný soud českého průměru jest třeba říci, že Čech nebyl veliký básník: básník dělil se v jeho duši o vládu s malířem slovným a s rétořem a ti měli převahu. Čech jest literární analogie k Brožíkovi; a jako zde vidí se již dnes jasně všechny nedostatky a slabosti, tak také brzy vystoupí na světlo i v díle Čechově. Jen tímto básnickým odmocňováním, tímto otíráním bylo umožněno, že Čech stal se populární. Básník, který stál v Evropě a v Adamitech k životu, zvláště k životu domácímu, v odporu zcela zřetelném, byť trpném, smiřuje se s ním příliš rychle, a smiřuje se i s jeho stíny. Stává se pohodlným, poněvadž mlhavým prorokem radikalismu nejasného a k ničemu nezavazujícího. Kdekoli se Čech přiblížil k životu a tím k lásce svého národa, stalo se to za cenu uměleckosti – také dualism romantický a žalný dualism upadajícího a rozkládajícího se.

10.

Ve vnitřním tvořivém vývoji poesie jest možné trojí stadium a každá poesie postupně tímto trojím stadiem prochází.

Literatura, řekl bych, jest svět hodnot, vyjádřený světem forem. Literatura jest tím větší, čím jest kladnější, čím více podává lidí, citů, činů, idejí harmonických, v sobě vyrovnaných, které mohou se ctí zalidnit zemi a obydlit ji. Ale tato harmonie jest možná jen při veliké síle tvárné: umělecké dílo jest organism a musí být vytvářeno organicky, životem ze života. Vlastní cenou umění jest forma: poznání umělecké jest možno prostředkovat jen formou. A forma jest cosi jedinečného, stvořeného jen pro ten který určitý případ. Formou organisuje se v umění život: kde není života a jeho mystéria, nemůže být formy. Záměry života a přírody vykládá básník formou a formou je domýšlí, docit'uje, předpodstatňuje: umění a poesie nenapodobuje života, pravá poesie jej množí, stupňuje a umocňuje.

Vzhledem k umělecké formě literatura může zaujmout trojí postavení. Nejprve jest možná a v moderní době bývá častá literatura epigonská, která žije ze starých forem, vyplňuje dané formy jakým takým životem. Místo jedinečného uměleckého činu, kterým má být každé pravé básnické dílo, podává odliku, opakované schéma; dává ne formu, ale formuli rozmnoženou nebo nalezenou rozumovým pravidlem. Akt tvůrčí intuice nahrazen jest tu aktem mnohem mechaničtějším.



Druhé stadium. Proti této literatuře epigonské a šablonovité, odkrevené a neplodné, vzbouří se život, na nějž nestačí tato literatura šablonami a formulemi utvořenými v jiných dobách, za jiných podmínek a z jiné životní látky: zatouží se po novém životním obsahu a podává se nepřebíraný a ryze povrchový, podává se neumělecky. Toto stadium čirě negativné jest stadium naturalistické a má smysl jen jako podmínka a přechod k vlastnímu útvaru uměleckému. Poesie a umění ustupuje životu, nauce, vědě: popularisuje je jen jak tak. Místo poesie podává se ti všude žurnalistika, romány píší se po fejetonisticku a drama popularisuje Darwina nebo Marxe. Romány nebo dramata nejsou v tomto stadiu vůbec komponovány: jsou to jen výseky ze života. Spisovatel pozoruje, naslouchá hovorům lidí a zapisuje je, kreslí vnějšky svých figur, jejich posuny, a když papíry jeho narostou do příslušné výšky, sešívá z nich své dílo.

In parenthesis: Dnes vězí většina české literatury v tomto druhém stadiu, v stadiu přechodném, které hrozí státi se u nás chronickým. Stadium toto jest tím nebezpečnějším, čím menší smysl má Čech pro uměleckou formu a tvůrčí čin a čím ochotněji se obelhává ve věcech uměleckých. Dejte Čechovi na vybranou mezi dokonalou básní, zákonným a ryzím útvarem, a beztvarym fejetonem, v němž jest jen několik fotografických dojmů z ulice nebo několik revolučně načechraných sotis, a lidé, i vzdělaní, sáhnou po fejetonu. Neboť číst dokonalou báseň nebo jiné dokonalé dílo jest námaha a Čech dává přednost neumění, které baví, před uměním, které žádá soustředění.

Třetí stadium jest východ z této negativnosti ke kladné stylisaci, k vlastním hodnotám formovým. Z empirie vznikají formy intuitivnou tvorbou, pomalým organickým růstem: látka utřídí se a hodnotí se vnitřním procesem, nelije se do formulí hotových a odjinud získaných nebo poděděných. Za pozorování nastupuje vnitřní zkušenost duševního zraku, za metodu popisnou dramatický boj o růst vnitřní, o autorovu osobnost a podmínku jejího přetrvání: o umělecký zákon.

Naše literatura jako celek stojí dnes před tímto třetím stadiem. Rozhoduje se, stvoří-li v nejbližší době své vlastní formy, dobere-li se vlastních uměleckých činů, uměleckých kladů. Říká-li se, že naše literární obrození jest skončeno, nevěř tomu; právě nyní, v prvních desetiletích 20. věku se rozhodne, budeme-li míti literaturu ve vyšším smyslu slova: literaturu jako svět hodnot a hodnot svých. Literaturu ne jako náhodu a výjimku, nýbrž jako řád a metodu, jako kulturní útvar a organism.

Nuže naše lumírovce řadím vcelku do prvního stadia: do stadia epigonských formulí spíše než forem. Tím jich nechci urážet, ale není možno nevidět na příklad u Vrchlického šablony, přejímaných klišé, hotových frází, celé stereotypní intonace, opakující se mechanicky. Práce má u něho trapnou převahu nad dílem, nad uměleckými činy. Vrchlický jest náš první básník renesanční: přisvojil si celý svět románského umění formálního, uvedl do naší poesie a zdomácnil tu všechny uzavřené útvary, rody, formy i hříčky básnické, sonet, kaneónu, baladu villonskou, ottavu rimu, stanci spencerovskou, gazel i rispet, jest a vlastně byl ve svých mladších letech tvrdošijný a vášnivý, neumdlévající dělník verše. Ale objevuje se tu i kletba všech forem přejatých filologicky a nedobytých z žáru a znoje vlastní tvůrčí výhně: nenáleží nikdy člověku v úplné vlastnictví a klesají velmi snadno ve formuli, v klišé, ve frázi. Tím nepopírám velikého talentu Vrchlického. Kdyby to neznělo paradoxně, vytýkal bych mu naopak, že měl talentu příliš mnoho – tolik, že ho sváděl k přílišné lehkosti, že ho často zavedl ve vyježděnou hladkou kolej virtuosity. Ale ne, není to paradox, jest to základní pravda umělecká! Řekl bych, že Vrchlický musil by mít desetkrát tolik charakteru, než má, aby udržel rovnováhu tomuto ohromnému talentu. Charakteru rozuměj básnického, to jest bohatství vnitřní metody tvůrčí, vnitřního melodického zdroje.

Mutatis mutandis platí to v jádře i o Zeyerovi. Duch jistě ušlechtilý, ale ne tvůrce světů formových. Jeho epigonství rozšiřovalo se někdy až v úctyhodný smysl stylový, kterým dovedl se přiblížit i staré národní epice východní a západní po stezkách, jež zdály se zasypané dnešnímu člověku. Ale přesto na jeho dílech, i největších, leží stín epigonství: jsou to konec konců přece jen znamenité patvary, ne tvary původní. Patvary – nerad bych, aby se tomu rozumělo s příhanou: jsou to patvary někdy opravdu úctyhodného rázu. Ale přece: má-li s tebou Zeyer něco sdělit – a to jistě má –, může ti to sdělit jen mimo svět svých forem. Nejsou přes všecko poslední opravdový a nejnutenější výraz jeho duše.

11.

Reakce proti lumírovcům počíná již na sklonku let osmdesátých, ovšem většinou nepřímou, zakukleně, tiše nebo tlumeně. Ruský román začíná být soustavněji překládán a stává se částí kritiky zbraní proti božstvům domácím. I prostřednímu a tuctovému dramatickému zboží ruskému – Špažinského, Palmy –, které uvádí v překladu na Národní divadlo Pavel Durdík,

přikládá se význam a hodnota revoluční: jeho kompoziční nedostatky přičítají se mu za přednosti...

Naturalistická reakce soustřeďuje se přirozeně do prózy.

Ignát Herrmann má jakýsi literárněhistorický význam svým románem Snědeným krámem. Podal tam přírodopis kupčíka podskalského, vykreslil ne právě jemně několik místních figurek a sešil to příběhem velmi naivním v cosi, čemu jen s velikou licencí dá se říci román.

M. A. Šimáček informoval své čtenářstvo přesně a odborně ve formě románové o továrním životě cukrovarním, jehož funkce někdy symbolisoval způsobem zolovským.

Větší umělecký význam z této generace má F. X. Svoboda, poněvadž reagoval proti lumírovcům jeden z prvních na poli veršovém a také kladněji než jiní. Proti barevné, plastické, vnějškové a často dekorační lyrice Vrchlického postavil Svoboda lyriku intimnější, citlivou k odstínu a k polotónu. Vedle lyriky meditativné má lyriku citů hromadných a společenských, podanou bez frází, zjihle a teple. I v próze dobral se jeden z prvních mohutné klidné linie, zrna opravdu epického, v prvních dílech své románové skladby Rozkvětu. Zde jest zachycen kus pravé epické pohody: život plyne zde širokým, volným a slavným tokem, vlastním starým uzavřeným společenstvem.

K nim řadí se generace mladší: J. K. Šlejhar, Vilém a Alois Mrštíkové, zemřelý Merhaut, K. M. Čapek.

Šlejhar jest pesimistický mystik, zabraný jen do stínů života, zaujatý výlučně utrpením zvěře a člověka (pořad ten není náhodný). Duch jednostranný a úzký, ale naléhavý a patetický, snaží se ve větách, vzdušných temným lyrismem popisným, podati tuchu jakýchsi magnetických proudů a vlivů, v něž se slévá všecka bolest pozemská, nebo vyvolat jakési mystické bratrství všeho utrpení nebo také karikovat temnými a zavilými pošklebky nasyceného mravního filistra a – nenasycenou a nenasytanou ženu. Jest kus „církevního otce“ Strindberga v Šlejharovi, jak jest v něm kus křesťanského anarchisty po vzoru Tolstého, ale bez jeho harmonické a usmířené duše.

Celé této generaci jest vlastní zvláštní materialism popisný i psychický, zvláštní těžkopádnost výrazová. Člověk jest zde ne mnohem víc než produkt prostředí; na kulisy dějové – krajinu – klade se větší důraz než na drama duševní; duševní děje bývají podávány obrazy násilnými a odlehlými, sestrojovanými ze světa fysického nebo z úkonů a prací hmotných. Povrchní a

frázovitý styl obrazný přechází u mnohých snadno v lacinou a divadelní symboliku. (Mluví-li typický autor této generace[4] o duši národní nebo její funkci, vzpomene si na kotel a poví to obrazem strojnickým, jiní mluví v podobném případě obrazem zámečnickým nebo v nejlepší případě truhlářským. Každá duševní bolest „vrtá“ u těchto autorů v duši rekově jako nebozez a duševní přeměny a přerody obcházejí se těžko bez světelných efektů jevištních a la „v duši se mu sešeřilo“ nebo „rozednilo“.)

Tento materialism obrazový a výrazový zplnil se v pestré, ale nevonné a hluché květy, které udivují českého homo simplex v pracích Viléma Mrštíka. Všechny figury Mrštíkovy stojí na nohou vrátce, rýsují se málo určitě a ještě méně bývají prokresleny; bývají to jen mlžné obrysy a siluety jakéhosi všeobecného lidství, sumární a hrubé šarže jako na divadle: místo Ríši stačilo by prostě říci „první milenec“, místo Helenky „první milovnice“. Duševních dějů a procesů u Mrštíka vůbec není; není básník-psycholog, jest jen malíř slova. Stačí srovnat Santu Lucii – první jeho práci a lepší všech pozdějších – s Hamsunovým Hladem, abys pochopil, jak nevěcný a divadelní jest Vilém Mrštík. Jeho figury nežijí ani srdcem, ani duší, ani rozumem – žijí jen zrakem, a to ještě zrakem autorovým. Člověk bývá Mrštíkovi nejčastěji jen záminkou k popisům, někdy impresionisticky bystrým a břeškným (tak nejvíce v Santě Lucii), jindy piplavě starodávným a malicherně mazlivým. (Tato nepříjemná manýra propuká již v Pohádce máje a každému do očí bije v Zlaté niti.) Mrštík není než trochu zmodernisovaný krasořečnický Hálek. (Krasořečnictví ovšem nevylučuje hrubosti: jsou lidé, kteří krasořečnický i spílají, – tuto odrůdu rozkošné domácí flóry nalezneš v Mrštíkových Sneh nebo v jeho Bestii.) Mrštík jest autor líbivý. Množství nerado se klame v těchto věcech a ne náhodou dávají dnes kmotři svým biřmovancům zlatě oříznutou Pohádku máje, kde před desíletími sloužil v těchto případech Hálek. Celý úpadek Viléma Mrštíka objevil se nezastřeně v Zumrech: zde není látky básnického rázu – lásky, jara a lesů – a zde proto vidíš jen rozšklebené, suché a pusté tváře lidských loutek, neoživených teplem duše a boží jiskrou, a pitvorné dřevěné skoky, do nichž jimi poškubává principál.

Přesnější a skromnější, střízlivější a pečlivější, kresby dbalejší a zdrženlivější v soudě a slově a vůbec duševně vyrovnanější jest bratr Vilémův, Alois, autor Roku na vsi, větších menších črt, obrázků a dojmů, ovšem trochu únavných, třebaš autor zná meze svého nevelkého, ale svěžího talentu a obezřetně většinou varuje se překročovati jich.

Tento slovný materialism a tato obrazová metoda zvrhují se v některých pozdních pracích Merhautových sem tam v pustou manýru a nevkusnou mánii. Rozpor mezi tím, co vyznávají

ústa, a mezi tím, jak cítí nervy a srdce, jest zvláště trapný, poněvadž Merhaut – dobrý a poctivý člověk, ale špatný psycholog a sebeanalytik – vybíral si tu se zálibou málo jasnou a ještě méně zdůvodněnou jeho vlohou látky mystické nebo náboženské. Čteš-li tyto práce, vidíš, že Merhaut sám jest podveden svým verbalismem a že domnívá se vystihovati cizí duši, kdežto vpravdě jen sešil pestrou a hrubou, šablonovitou a obraznou obdobu hmotného života pro děj duševní. Význam Merhautův jest v prvních jeho žánrových povídkách, v nichž nerozbujel se dosud jeho verbalism a v kterých jasně vidí, pečlivě pozoruje a svědomitě motivuje; těchto šedých a skromných prací jeho doceníš teprve, když jsi se protrpěl jeho díly posledními o pretencích tak dalekosáhlých a tvárných a básnických silách tak neúměrných k nim.

Tyto zjevy ukazují, jak rychle podlehla, vysílila a zvrátila se tato reakce a vplynula pak ve všeobecný proud: tento domácí naturalism nebo realism upadá záhy v týž verbalism, který se mu zpočátku nelíbí u lumírovců a nechutí k němuž vemlouvá se do odboje.

Odboj tento nebyl – až na některou výjimku[5] – založen hlouběji a nedovedl zanítit duše k dílům té bojovné síly a krásy, k dílům typickým a výrazným, jež jinak taková reakce, je-li hluboká a neúchylná, vždycky tvoří.

12.

Hlubší byl odpor proti historickému epigonství a verbalismu lumírovskému u některých básníků tzv. generace z let devadesátých (ačkoliv jeden z nich, Machar, vystoupil na veřejnost Confiteorem již r. 1886) a vedl také, alespoň u některých z nich, k útvarům mnohem kladnějším a bohatším: stvořily se nové formy, a ne-li vždy nové formy, alespoň nový básnický výraz, výraz osobnostní i zákonný; a výrazem tím vyslovily se ne-li vždy základní hodnoty moderního člověka, alespoň vášnivá touha po nich a hledání cest k nim.

Proti hotovým formám a formulím, jak je přejímají a jak si je přisvojují lumírovci, cítí se v této generaci nutnost vynést své nové formy z vnitřního varu a sváru životní empirie a nevyhýbati se proto žádné životní disonanci, byť sebehlouběji rozstoupilé; cítí se, že forma básnická, která nevyšla z vášnivého chaosu životního, ze sporů a rozporů všech živlů dobových i odvěkých, nemůže míti trvalejší platnosti a zákonnější závaznosti. Rozumí se, že i

tito básníci mají svým způsobem kult slova básnického: poesie jest podstatně umění slova a básník inspirovanec slova, a není poesie tam, kde se necítí a nectí slovo a jeho melodické mocnosti. Každý básník jest dělník a posvětitel slova a převraty směrů a útvarů poznávají se nejlépe po cílech, které se kladou slovu, a výsledky jejich soudí se nejpatrněji po hodnotách melodických i psychických, které jsou ztělesněny slovem. A o úkolech tohoto slova básnického rozcházeli se právě moderní básníci s lumírovci: lumírovci cenili plastický a formálně technický význam slova – slovo bylo jim zkamenělý výsledek historického a dovršeného procesu – moderní generace jeho význam vnitřní a hudební, pokud tvořilo duševní ovzduší a pokud zejména neslo na sobě odlesk bojů o hodnoty vnitřní, vyrvané z dýmného chaosu chvíle a její úzkosti. Proto jsou tito básníci mnohem větší znatelé slova a jeho nosnosti psychické i hudební, než byli průměrem lumírovci: i tam, kde jsou zdánlivě šedí, prostí nebo střízliví (Machar), jsou verše jejich vpravdě mnohem melodičtější a zákonnější, než byl průměrný rétorický a pompésní verš lumírovský. Princip harmonie tohoto verše (právě jako verše Svatopluka Čecha) jest abstraktní a vnějškový, kdežto moderní verš je založen na životních disonancích, které vždy znova překlenuje a vyvažuje v hudební melodii kouzla mnohem vášnivějšího a naléhavějšího. Nejedna z básníků této generace, povoluje svému vnitřnímu vlnobití, rozpoutat starý uzavřený verš v útvar širý a volnobřehý, jak tak členěný jen a ovládaný daktylovou kostrou: tento tzv. volný verš nesl znamenitě anarchistickou rapsódií i výkřik dionýského opojení a odpovídal době varu a přerodu, touhám po nových útvarech společenských i životních, po nových panenských pevninách, včera teprve vystouplých z oceánu, jejichž mladé obrysy nezkornatěly posud v pevné tvary.

Ale stadium toto, které ve svém anarchismu mělo nejedno nebezpečí, a nebezpečí ne malé, jest dnes překonáno: touha po zákonnosti, po krásném hutném tvaru, po sevřené ryzí linii probouzí se dnes patrněji a patrněji, a jest si jen přát, aby sílila a mohutněla. Poesie, když se byla vylila ze svých břehů, vrací se do nich tím raději, čím jest jí jasnější, že mimo ně brzy by vyschla a zvětrala. Takové vystoupení z přirozených hranic může mít smyslem a cílem svým jen obohacení látkové, obohacení o nové city a dojmy; a poesie vrací se vpravdě do svých břehů ne bez této kořisti. A tak poesie, která byla u Vrchlického často plastická a u Čecha popisná, pak hudební u některých básníků symbolistů a visionářů, chce býti dnes prostě „jen“ poesíí: cítí nyní zdvojeně kouzlo svých vlastních specifických sil, jichž nelze nahraditi ničím jiným.

Cítění tomuto odpovídá a podmiňuje je touha po hodnotách kladných: v některých nejlepších představitelích tato generace překonává romantism. Nalézá málo půvabu v jeho rozdvojenosti

a dualismu; neokouzlují jí repoussoiry smrti, které staví za život, aby tímto černým pozadím dobyla z něho něco, co v něm není. Od koketnosti a od zlomkovité zajímavosti romantické touží prostě po velikosti, po velikosti v plném denním světle, – neboť zde, opravdu, jest nejobtížnější. Mnohý romantický trik, který opíjel ještě generaci oteckou a dědovskou, zprotivil se jí prostě jako nedůstojný umění a poesie. V některých nejlepších představitelích svých vychází tato generace ze subjektivního hoře a zajímá se o osudy národa, kultury, lidství, vesmíru; má širší, složitější, polyfonnější citění a zahrnuje v ně nové, bohatší organisace dnešního světa uschopněného tím k novým úkolům i k laskavějším myšlenkovým ozvěnám.

Jakási stopa romantismu jest patrná i v prvních knihách Macharových: ovšem Machar vyrostl brzy i z tohoto romantismu, který byl máchovského zrna. Jako Mácha měl i Machar v Confíteoru odvahu pohlédnout nebojácným pohledem v tvář tomu, „co se nic nazývá“; jako Mácha jest i Machar v Confíteoru nihilista, který nevěří ve vědu ani v pokrok a děsí se pedagogického jařma, v němž chce zapřáhat moderní občan filistr poesii. Verše jeho zdánlivě ležérní a nedbalé, střízlivé a všední jsou nekonečně sugestivnější než korektní a piplavá vrstevnická oficiální poesie česká a tryskají také z bytosti tím hlubší, čím jest uzavřenější a čím jest méně družná; jejich zvláštní natrpklá vůně nezvětrala ani po létech. Sem tam zapadá do těchto prvních intimních veršů Macharových vzdálený tón z Lermontova nebo z Musseta, ovšem úplně strávený a šťastně přeložený ve vlastní nástroj Macharův. Ve čtverých Sonetech a ve Výletě na Krym ozvala se naposledy tato intimní subjektivní nota Macharova v nádechu krásy podivně zralé, ztlumené a vyrovnané. V Tristiích vindobonských zaujal se Machar již problémy národními a společenskými, které tak šťastně přecítil od kořene a vyslovil s naléhavostí a vášnivostí zcela novou a zcela vřelou; a později rozšiřuje se ještě a mohutní básnický nástroj Macharův, až dorůstá schopnosti vystihnouti tragiku poslání Kristova v „Golgatě“ a tragédie velikých individualit historických, zmučených nedostatečností světa a neúměrností života svým žhavým duším, v knize 1893-1896, v Záři helénskému slunce a v Jedu z Judey. –

První knihy Sovovy byly sbírky malých realistických obrázků: básník, bylo patrné, obmezoval a poutal úmyslně své síly, a intenzivní jejich výtrysk ve Zlomené duši a zvláště ve Vybouřených smutcích (a předtím částečně již v Soucitu a vzdoru) byl odměnou této zdržlivosti. Tak vylila se v těchto knihách Sovových lyrika zvláštního výbojného i zjitřeného, sensitivního kouzla, lyrika člověka, jenž trpěl více než jiní ranami, malostmi a bédami doby, poněvadž vroucněji toužil po realitách života očištěného krásou a vykoupeného spravedlností. Po těchto knihách, v nichž neušetřil se básník žádné bolesti a v nichž inspiroval

se plamennou mukou každého nového hoře, dobral se Sova tónů harmonických, visí budoucího osvobozeného a očištěného lidství, básní uklidněných věrou v nutnost obrody společenské a rozjásaných radostí – nechtějme soudit, zda ne trochu předčasnou – ze sňatku ducha a smyslů, síly i dobra (Údolí nového království, Dobrodružství odvahy).

Velikou vývojovou dráhu od romantického pesimismu Tajemných dálek a Svítání na západě ke kladné mystice tajemné vesmírné spolupráce, nedávající zaniknouti žádnému duchovému statku, jak jeví se v Rukách, opsala mohutná chórová poesie Otakara Březiny. Křest družné víry světelné byl této poesii tím tíže dostupný, čím hlubší jsou prameny mystického bezvědomí, z něhož se živila, – ale veliká láska básníkovy dovedla rozezpívat i půlnoční stíny písni naděje.

První básníci seskupení kolem Moderní revue kritisovali přísně lumírovce: nebyli jim dosti umělečtí, viděli v nich kompromisníky, kteří zradili přísnou a čistou posici uměleckou. A sami byli opravdu důslednější. Pokud přijímali paradox dekadence, vyvrcholovali romantism do posledních důsledků, a tím ovšem bezděky uspišovali jeho rozklad. Ale později nastal obrat, který promyslili a domyslili v poslední době kritikové listu, pánové Marten a Procházka, v přísný a důsledný kult zákonnosti a tradičnosti.

Nejvíce zakukleného romantismu nalezne se v díle p. Karáska ze Lvovic. Jest dosti těžko hovořiti mně o jeho románech, které metodicky a soustavně hromadí někdy velmi odlehle historické monstrosity a popisují a klasifikují je s vědeckou odborností: vyzírá mně z nich ne zcela překonaný naturalism. Ale ve verších, zvláště poslední doby, stavy deprese, únavy, mdloby, znechucení a morosnosti samotářské bývají tradovány uměním slova tak vášnivým a nvyvým, že se přeměňují ve stravu pro oheň krásy a síly a množí bezděky život, od něhož by se rády odvracely a jemuž by rády unikaly.

V prvních knihách Neumannových mísila se podivně inspirace, jež toužila po zvýšeném životě těla i duše a hledala cesty k němu, s kultem romantické pózy a rekvisity. V poslední době zvítězily zcela patrně – pokud alespoň dá se o tom soudit z některých básní porůznu po časopisech otiskovaných – lepší instinkty autorovy duše a Neumann vyvinul se v kohosi, jemuž Francouzové říkají naturista: v básníka, který se vrací k citovému primitivismu a zpívá slávu a krásu všech prostých, sladkých, odvěkých sil a divadel přírodních. Ovšem nebezpečí literární pózy a receptové formulky i tu je velmi blízké a třeba mít opravdu duši hlubokou, bohatou, sladkou a naivní, abys se jí vyhnul, – cosi, o čem bude možno rozhodnout v případě Neumannově, až bude ležeti před námi sbírka veršů jeho obrody.



První novoromantické a artistní období Moderní revue ztělesnil ve svém díle i typickém i hluboce osobním Karel Hlaváček. Není pochyby, že další rozvoj poesie Hlaváčkovy byl by býval ohrožen mnohým nebezpečím, ale není také pochyby, že poesie Hlaváčkova jest z nejrozkošnějšího, co si dovedeš představit; mohou být pedanti, kteří těžko pochopí obdiv pro tato drobná arcidíla; budou se jim zdát rafinovanými hračkami nebo perversními mystifikacemi. Ale není nic vzácnějšího v umění než hračky, které byly zaplacený životem – zvláště když v těchto hračkách jest více umění a vkusu než v mnohém tzv. velkém umění.

Opožděný romantik velmi temné observance jest Viktor Dyk.

Rád se maskuje ironií k ničemu nezavazující, rád koketuje s démony a jinými mocnostmi podsvětnými, rád pěstuje zlo pro zlo, rád halí se do tmy: tma vypadá hlubokomyslně a denní světlo jest nepohodlné svou pravdomluvností. V lyrice, v níž jest jeho literární význam, učil se mnoho od Machara a později i od Heina a moderních Němců: miluje verš fragmentární, napovídající, narážkový a pointovaný – pravý protinožec dikce Vrchlického. Suchý racionalism a suchá abstraktní dialektika proplétá se pitvorně s kultem vášně a bezvědomí. Cosi suchého a strojeného, jakási trapná honba za hloubkou a mysteriosností, kazí i lepší lyriku Dykovu. Tak často jest tu vidět, že básník kalí svou potůčkovou vodu, aby se zdála hlubší! V románech a novelách koketuje Dyk často velmi naivně s romantismem francouzským á la Victor Hugo, s jeho bizarními hlubokomyslnostmi a nehoráznostmi, s kultem síly, odboje a vášně, a vrší na sebe často scény hluché a pitvorně efektní nebo trapně vyrozumované a vykonstruované; romány Dykovy jsou nejen slabší částí jeho díla – jsou to práce prostě slabé a nemohoucí při své pretenciosnosti. Schází jim všecko: od psychologické zákonnosti a tvárné obraznosti až do smyslu kompozičního a stylového. Básník honí se stále za interesantností a tím znemožňuje si každou pravou velikost – o níž jen deklamuje. Neboť velikost v umění jest jen zákonná organičnost díla.

Reakcí proti artismu mladé poesie a proti literárnímu centralismu jest Petr Bezruč, a reakcí nejšťastnější: neboť Petr Bezruč jest prostě velký a zákonný umělec v těle básníka krajového. Světovost není jistě v tom, běhat po světě: světový jest ten, kdo své okolí dovede vidět velce a výrazně. A to umí Petr Bezruč. Má smysl monumentálnosti, má smysl grandiosní symboliky; nic malicherného a titěrného není v něm; i nejprostší a běžné úkony životní mají cosi z velikosti obřadů náboženských. Bezruč osvěžil sice svůj jazyk i výraz v pramenech dialektu, ale stavbou verše jest básník umělý: má svůj patos, svůj spád, který se odlišuje od spádu a intonace písně lidové.

Nešťastným pokusem o primitivism jest naproti tomu Holý.

Holý chtěl navázati někde na tradici lidové písně, ale poněvadž mu schází vkus i básnická tvůrčí síla, zkarikoval bezděčně ráz písně národní a podal verše nejasné, pitvorné a nehorázné, prosté každého uměleckého výrazu a reliéfu.

Oživiti tradici písně lidové a vykořistiti ji pro tvorbu umělou jest jeden z nejobtížnějších problémů básnických, který byl řešen posud skoro vesměs v Čechách málo šťastně a ovšem i málo horlivě. Karel Havlíček jest snad jediný významný básník český, který se opřel šťastně o všechny intonační i rytmičné a logické i výrazové zvláštnosti lidové písně. Ale ovšem nesmí se zapomínati, že Havlíček byl výlučně básník satirik, karikaturista a humorista, a zde ovšem dá se mnohem snáze navazovat na lidovou píseň nebo popěvek, poněvadž tu ráz českého lidového verše pracuje člověku, abych tak řekl, do rukou. (Před Havlíčkem navazoval na tradici lidového verše Čelakovský, ale mnohem, mnohem méně, než se obyčejně soudívá: zase vlastně jen v číslech žánrově humoristických nebo komických.) Nesnáze začínají tam, kde by se tímto veršem měly vysloviti city kladné, opravdové rozlišené city moderního člověka, jeho utrpení, touha, láska, hněv. V některých Prostých motivech a dříve ještě sem tam v Knize veršů přimyká se Neruda velmi diskrétně a šťastně, ale i plaše k rytmičné a melodické inspiraci lidové písně – ale vcelku nevytěžuje z ní tolik, kolik z německé písně lidové vytěžil Heine nebo z francouzské lidové písně Verlaine. A nad Nerudu moderní poesie v tomto směru nepokročila. Nemohu vyjmout z toho ani Sládka: jeho poměr k písni lidové jest, řekl bych, spíše mechanický: šťastně přenesl některé její charakteristické zvláštnosti do svého verše, ale netvoří z nich dál a výš, neinspiruje se jimi k hlubší, subjektivně a niterné melodii vlastní duše. Sládek stojí vcelku v tomto směru na úrovni Čelakovského: jest nejšťastnější v žánrové písni humoristické nebo lehynce parodistické.

13.

Moderní literatura česká, jak jsem ukázal, jest ve značném a snad až povážlivém stupni umělá: byla tvořena většinou jaksi zvnějška akty vůle, jimž neodpovídalo dost tvárného bohatství názorového i citového; nenalezla souvislost s tradicí poesie národní a melodická metoda poesie národní nebyla v ní oživena, nebyla domyšlena a dále vytvářena; česká poesie moderní opakuje vcelku vývoj a formy poesie západní. Není v moderní české poesii zjevu

obdobného Goethovi (a mnohým jiným menším básníkům německým po něm), který vyšel od konkrétních tvarů písně lidové a vůbec cítění domácího, aby se dobral později na jejich základě mohutnějších a objektivnějších útvarů syntézy umělecké; tento postup od realismu lidového k umění typů abstraktnějších a všeobecných jest, není pochyby, jedinečná a nenahraditelná metoda zdravého růstu moderního básníka a tato metoda byla v moderních Čechách sledována co nejméně...

Dnes jsou ovšem již základy české poesie položeny, zdá se, definitivně a marné jsou nejen nářky, že nebyly položeny jinak, ale tuším i pokusy, které by jich chtěly přestavovat a přetvářet. Básnický duch, který by chtěl dnes provést účinnou reakci proti českému romantismu parnasistnímu nebo symbolismu, musil by mít síly více než všichni umělci básníci čeští od Vrchlického do Hlaváčka a Březiny, a ještě výsledky tohoto zápasu pochybují že by byly trvalé a určily vývojový směr příštím; neboť společnost národní se dnes diferencovala, a propast, patrná již na počátku 19. století mezi lidem a inteligencí, rozevřela se dnes úplně. Možnost sblížení opravdu organického jest propasena navždy.

Pošetilé bylo by však již proto zoufat nad budoucností moderní poesie české. Umělá a importovaná byla literatura římsko-latinská, a přece tvoří útvar úctyhodné síly, krásy i rázu; umělá jest do značné míry i literatura francouzská a umělé jsou více méně i všechny ostatní moderní literatury, a přece nejsou tím ohroženy podstatně ve svém bytí a způsobu. Ovšem při literatuře malé, v jejíž národní ráz byly vočkovány živly cizích plemen, jsou nebezpečí mnohem větší a nelze jich přehlížet z pohodlnosti nebo pošetilého optimismu.

Takováto umělá literatura má zejména samou podmínkou svého bytí – mnohem více než literatury spontánnější – uvědomělou práci básnickou, tvorbu forem čistých, dokonalých a zákonných, a nejen tvorbu forem, ale i citů kladných, inspirací kulturních a ušlechtilých, povýšených a slavnostních. Literaturám umělým jest nejen třeba veliké práce, ale hlavně velikých uměleckých činů: činem omlazují se staré literatury, činem odvracejí od sebe stárnutí, které je ohrožuje mnohem víc než literatury, které rostly spontánně z pevných kořenů národních. Čin zabíjí rutinu, toto nebezpečí literatur umělých, činem uniká se mrtvolnému mechanismu formulí a formiček. A zde stojím u základního nebezpečí moderní české literatury. Spočítejte v ni činy – nerozlišuji prozatím at' umělecké, at' lidské – činy vnitřní odvahy, víry, statečnosti – jak málo jich naleznete! Jak mnoho práce a jak málo boje o formy, at' nové formy umělecké, at' nové formy životní! Jak mnoho trpělivé a oddané často práce a jak málo úsilí o osobnostní růst v nové organické zákonné formě!

Literatura umělá nemůže být také bez tradice, naopak musí jí dbát více než literatura jiná, poněvadž tradice zaručuje jí úspěšnost metod potvrzenou zdarem minulých generací, které je našly a které jich užívaly. A z týchž důvodů bude musit literatura umělá pomýšlet na zvlášť pečlivou organisaci práce, na práci hromadnou a v zástupech, kdy každá forma a idea jest podávána jako míč ve hře dobře řízené, jest zachycována partnerem a vrací se stále v nových kombinacích a obohaceních spoluhráčům – neboť jen takto stává se umění zákonem i hrou a dosahuje zároveň tohoto obojího znaku, který činí jeho nejvyšší krásu.

Jen literatura, která vyhovuje těmto podmínkám, jest literaturou ve vyšším smyslu slova. Jen taková literatura může tvořit krásu jako pravidlo, a ne jako náhodnou výjimku. Jen taková literatura může tvořit hodnoty životní, poněvadž jest sama již takovou vyšší hodnotou, organisovaným a učeněným tělem, společností poutanou vyšší jednotou ideálních cílů. Stane-li se naše moderní literatura česká takovouto vyšší harmonií nebo zůstane-li i nadále tou zlomkovitou troskou, kterou jest, – to rozhodne se v prvních desetiletích našeho věku. Tu rozhodne se, je-li schopna vyvést ze sebe tyto vyšší orgány, které činí z lidí osobnosti a z knih díla.

Ani literatura umělá nesmí šířit propast mezi sebou a svým národem, i ona a právě ona musí se s ním sbližovat. Sbližovat neznamena ovšem sestupovat k jeho zlým a špatným stránkám. A národ musí se naopak učit milovat svou literaturu, byť umělou: právě proto, že jest umělá, nerozumí se to samo sebou a jest k tomu třeba vůle a snahy. Pravidlo jest, že každá literatura národní přechází v pozdějším rozlišeném kulturním vývoji v literaturu umělou; všecko, co bylo na počátku spontánní, naivní a samozřejmé, musí se později vytvářet prací vědomou. A případ český není než krajní případ tohoto pravidla – ale ovšem v této krajnosti jsou všechna nebezpečí a všechny nesnáze.

I mezi literaturou umělou a národem musí býti navazován a stále obnovován tajemný svazek vášnivé lásky, jinak schne a vadne literatura. A literatura umělá svým původem potřebuje jí více ještě než literatura od kořenů národní: jako květina skleníková potřebuje více tepla než květina volné přírody.

V tom jest veliký smysl kultury – literatura umělá zvláště v mladém národě a na počátku svého vývoje musí být vědomě a účelně kultivována láskou národní. Národ musí uzavřít takovou literaturu do svých nejčistších a nejtajnějších snů a sdílet se s ní o každou nejvyšší svou naději, o formy budoucího života, které chová ve své hrudi posud jen jako úzkostné možnosti a sliby.

Každá veliká báseň jest dialog mezi básníkem a národem: otázka položená národu o nejvnitřnějším jeho osudu – a národ musí na ni odpovědět odpovědí, kterou vyčítá a předjímá básník. Všecka jiná literatura jest konec konců hračka, skleníková květina, výjimka, a ne zákon a život. Mezi velikým básníkem a velikým národem jest vždycky duchový sňatek, a národ, který žije se svou poesii v pouhém konkubinátě nebo zachází s ní jako s metresou, od níž čeká cirkusové zahraničné úspěchy, ztratí ji vždycky dříve nebo později. Poesie jest duchový kvas, který strojí sobě veliký národ z životní krásy i síly, z pravdivosti a čestnosti svých synů a dcer. Od poesie a lásky, kterou jí věnuje, nečeká nikdy veliký národ žádných blízkých a viditelných úspěchů; nechce ani od ní, aby budila jeho ospalou energii, – ví, že to není prostě možno, poněvadž každá silná poesie jest jen výrazem, květem a pěnou národních energií. Silný národ žádá od poesie jedině, aby vázala, krotila a posvěcovala jeho síly příliš rozbujnělé a jeho energie příliš vroucí a vysoko tryskající; takový úkol dávali alespoň Řekové své poesii v době svého i jejího rozkvětu.

Nemáme-li posud nejvyšších útvarů poesie dramatické, není vina toho v nikom a jest vina toho ve všech. Kde není tajemného dialogu mezi básníkem a národem, kde národ nesebírá v sobě všech sil a nenapíná jich k nejvyšším světodějným cílům, nemůže býti veliké poesie dramatické. Stará tragédie atická odpovídá vrcholné chvíli v dějinném vývoji Athén; tragédie Shakespearova a jeho vrstevníků vynořuje se ve chvíli, kdy Anglie dostupuje svého mužného věku a zakládá své světové panství nad mořem; a Hebbel a Wagner předcházejí sjednocení Německa a souvisí s touhou i ideou velkoněmeckou svazky, které lze zrovna hmatat. Vrcholná dramatická poesie vždycky jest dílem hromadným: spolupracují na ní vedle duše tvůrčovy i miliony duší jiných, zanícených týmž žářem a spojených s ním v jednu duchovou obec, v jedno vyznání víry a touhy.

Čeho jest třeba literatuře umělé nade vše, jest stálý mohutný přítok života. Taková literatura může silně žít, jen kultivuje-li život a všechny cesty k němu, je-li kladná a vědomě kladná.

Neklammež se: rodí se v této době nový moderní člověk, nový v tom smyslu, že nedá se snadno podvádět a klamat, že nespokojí se pohodlnými fikcemi a šablonami a že nebude chtít utrácet svůj čas četbou literatury plané a chudé. Nebude milovat literatury, která ke charakteristice pomáhá si kultem ošklivostí, obmezeností a pitvorností, stínem a tmou, surovostí a šklebem, která nedovede dosáhnout účinu cestou zákonné krásy a síly a jest odsouzena proto koketovat s výjimkou, zručností, zvrhlostí a monstrositou. Nabývá již převahy člověk, který prohlédl tyto příliš pohodlné triky a příliš pusté manýry, a odvrací se od nich

jako od dětinství. Tento člověk bude žádat od literatury, aby mu dala kladné hodnoty v zákonných formách (neboť není v poesii a v umění hodnoty životné bez formy a mimo formu). Tento člověk bude žádat, aby poesie neokrašlovala život, nýbrž množila a stupňovala jej a zalidňovala jej dokonalejšími, lépe a lehčeji organisovanými typy lidství, které by mohly ovládnout úplněji zemi a svět, než jsme toho dovedli my. A v soutěži světové obstojí jen ta literatura, která pochopí tyto nové kladné podmínky svého života a dovede jich naplnit.

Nepravím tím, že tato nová literatura a poesie bude věřit ve schéma neustálého a věčného pokroku, že bude pošetile optimistická. Nikoliv. Naopak: tato literatura bude pesimistická a musí se dopracovat nového pojmu tragiky. Bude pesimistická potud, pokud každý hlubší pohled do života a osudu lidského jest nutně pesimistický. Tato literatura nezapomene, že býti vysokým člověkem znamená často poskytnouti osudu jen větší terč pro šípy a kopí, že rosteš-li duševně, zmnožuješ tím zároveň formy a způsoby svého utrpení. Tato poesie stvoří novou tragiku – tragiku ne akademicky zdržlivou nebo melancholicky odříkavou, nýbrž založenou na stupňované lásce k životu. Její tragika bude hovořiti takto: miluji život, miluji jeho bolestné plameny, protože svítí a hoří a okouzluje, miluji je přes to, že mne sežehnou. Všem navzdory a přece bude milovati tato nová poesie život, všemu navzdory a přece bude zpívati jeho slávu a chválu. Takový názor tragický vede jediný k umělecké formě v nejvyšším smyslu slova, neboť nad osobní štěstí staví rozkoš z věci, názor, tvar, zákon. Takovýto názor tragický stupňuje síly životní, neboť zdvojnásobuje jejich pomíjivé kouzlo kultem nepomíjivé krásy.

V mladé poesii české byť pořádku posud, ale přece hlásí se náповědi této nové tragičnosti. Zejména v posledních dílech Růženy Svobodové jest patrný tento nový kult života a cest k němu; tím hledí tato část díla jejího k zítřku. A náповědi tohoto nového hodnocení naleznou se již sem tam také u některých jiných mladších básníků, byť ne tak jasně a určitě.

Tato nová životní inspirace přináší i novou etiku, řekl bych, také kladnou. Tato etika nezakazuje nic, poněvadž se nezdržuje záporů, ale přikazuje velikou duši, která i v záhubě nalézá ještě volnou chvíli k chvalo zpěvu a k díkučinění.

Aby síla s jemností, krása se zdravím a odvaha s moudrostí nerozpadly se v žalostný svár, bude hlavní péčí této nové poesie a literatury.

Cesta k velikosti, kterou hledá upřímně a oddaně nejedna mladá duše česká, vede tudy a jen tudy.

## IN MEMORIAM RŮŽENY SVOBODOVÉ

In memoriam Růženy Svobodové

Z prožitého a vypořádaného

Nechtěl jsem původně psátí prózou o té bytosti, o níž pro mne platí hrůzný verš, který jsem jí živé – v smutné prozíravosti dní příštích – jednou citoval: Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.

Ale vyskytují se po časopisech podobizny, charakteristiky, črty, až na některé výjimky mělké a povrchní, které nekaracterisují jí, nýbrž jalový způsob zření toho neb onoho pisatele neb reportéra. Tak se o básníku a umělci rázu a hodnoty Růženy Svobodové psátí nesmí.

Proto odhodlal jsem se načrtnouti tuto svou, jinak velmi neúplnou charakteristiku tvůrce a člověka, ducha i srdce, abych, pokud stačím, napověděl zorný úhel, jímž jedině může býti nazírána a měřena.

Byla člověk názorový, básnířka zraku jako všichni umělečtí dobyvatelé; tím jest dána původnost, neepigonskost její tvorby. Zmocňovala se života přímo, žhavě, bez abstrakcí, kterých nemilovala. Teprve později přistoupila v její tvorbě k zraku melodie a fabulistika, do nichž nořila jako do vzdušné průsvitné vrstvy své prvotné zření světa.

Růžena Svobodová zírала nově a učila se nově zírati celý svůj život. Nedlouho potom, kdy jsem se s ní seznámil, na počátku roku 1892, čtla mně z rukopisu první své črty: byly to postavy viděné nesmírně živě, zachycené ve svých projevech a výrazech někým, kdo na ně číhal a po nich slídl, při horkém účinu, nejinak než detektivem; postavy původní až do grotesknosti, lidé nekultivovaní, polobarbaři, originály ze zapadlých venkovských hnízd, podivínové, hrubci, surovci i syrovci. První její práce, „Pohřby“, „Ztroskotáno“, „Hluchavky“, „Blahoslavený“, „Říše tulipánků“, jsou jimi zalidněny; ale nemizejí zcela ani z tvorby pozdější, z Černých myslivců, z povídkové knihy Po hostině svatební.

Růžena Svobodová byla básnířka v goethovském nebo flaubertovském smyslu slova: přijímala zákon od svého předmětu. S tím souvisela metoda jejích zápisníků: stále měla při sobě tužku a skicák a všude, na ulici, v přírodě, ve společnosti, zapisovala do něho, co viděla nebo co slyšela; a z takových zápisníků přejímala pak celé odstavce do svých prací. Tato metoda, které smáli se hlupáci a nedouci, nebyla metoda nikoho menšího než Flauberta. Flaubert doporučoval svým žákům, aby zaznamenávali přímo před věcmi první přímé dojmy z nich – ne odstálou vzpomínku na ně. Své neteři, Karolině, radí naléhavě, aby na cestách hned první chvíli před novými věcmi a lidmi si činila poznámky; a Flaubert věděl také, že jest to požadavek přísný, že k jeho plnění jest třeba energie, a že vyhýbají-li se mu umělci, bývá to nejčastěji – z lenosti. Ale nebylo-li čeho v povaze Růženy Svobodové, byla to lenost; a Flaubertovu metodu prováděla z vnuknutí své umělecké povahy hned od svých nejranějších počátků literárních, kdy Flauberta neznala ani dle jména.

A metodě této byla Růžena Svobodová věrna celý svůj život; ona jest metodou i jejích posledních prací básnických, v nichž některá kritika chce shledávati jakýsi apriorism nebo jednostrannost etickou. Toto apriori, pokud tam vůbec jest, týká se však jen volby námětů, ale ne metody básnické.

A tato metoda životně tvůrčí zaručuje pracím jejím tu svěžest a původnost, která přetrvává čas. Nejsou pouze dílem jedincovým a jeho obraznosti: básnila na nich i skutečnost objektivná, jejíchž výsledků zmocňoval se zrak tvůrkyně. Nad čím se leckdy pohoršoval vkus kavárensky obmezený nebo salonně vyšeptalý, jest zárukou trvání díla v budoucnosti: neboť ne z vkusu, nýbrž ze síly vzniká a žije umění.

O věcech a lidech, jež chtěla zbásniti, poučovala se ovšem často také abstraktně, z knih, z poznání cizího a pojmového. Ale v tomto případě nepřejímala nikdy trpně poučení, nýbrž bylo jí podnětem k přebásnění nebo dobásnění, východiskem činnosti mýtotvorné. Tuto sílu primitivně básnickou, tuto živelnost obraznosti měla Růžena Svobodová ve velké míře: uvědomělý kritik, který přečte pozorně její dílo, vidí, jak veliká část jeho jest mýtová a baladová, jak se snuje z motivů snových, osudových, předzvěstných, živelně a přírodně symbolických. Tato živelnost básnická vykazuje jí zcela zvláštní místo v české poesii výpravné a odkazuje ji v nejtěsnější sousedství dvou velikých básnířek českých, Boženy Němcové a Karoliny Světlé. Budoucnost, která rozliší čin básnický tvůrčí od pouhé naukovosti a poučnosti lidopisné, vyjme ji určitě z kruhu ostatních spisovatelek českých a přiřadí ji k těmto dvěma básnířkám.



Tato básnická elementárnost souvisela co nejdůvěrněji s její láskou k přírodě, s jejím smyslem přírodním. Milovala přírodu ne jako učenec, ne jako měšťák na svátečním výletě, ani ne jako sentimentální básník romantik: milovala ji temnojasnou láskou Meluzíniou jako svůj rodný živel, z něhož byla vyhoštěna. Viděl jsem ji v tiché mlčelivé extasi před rozkvetlou loukou červenou nebo zaposlouchávající se zvolna do hudebních tajemství lesního hřebene brdského: bylo mně, jako by se zakuklovala pro nějaký svůj přerod, – tak byla tvář její tehdy plachá a odvrácená od všeho lidského. Z tohoto zorného úhlu bude musiti oceniti příští literární historik veliké výboje jejího slovního štětce, jeho širokého, mocného, šťavnatého úderu zvukově barevného: takové Alpy vržené do zamžených výšek podhvězdných v Zamotaných vláknech; takový hornatý kraj severomoravský, rozstouplý do svěžích strání a pasek, skropený blyskotavou vodou, z Odlehlé dědiny; takové bohatýrské, širokoplecí, solí kvetoucí moře z práce téhož jména (Lumír 1899), která jest jedna z prvních přípravných studií k Irémské zahradě.

V poslední době toužila často a častokráte uniknouti z města a zakoupiti se na venkově a žíti tam; ještě několik dní před svým skonek opakovala mně svůj líbezně prostý sen: domek, „několik rozkvetlých máčků“, kytky bříz, hovorná sladká voda...

Roku 1913 vystěhovala se časně zjara, již na konci března, do Statenic, aby tu mohla pozorovat od zárodku, jak všecko klíčí a roste z „teplé mateřské prsti“. S jakou soustředěnou pozorností, láskou a úctou dovedla přihlížeti k pracem polního i lesního hospodářství, sadařství, vinařství i zahradnictví! Pro ni byly to ještě zbytky starých kultů; pro ni žila v tom ještě stará primitivná božstva.

Tuto svou básnickou elementárnost posilovala i studiem literatury lidové, starých písní, pohádek, pověstí, zkazek; milovala ji více než literaturu umělou. (S tím souvisela i její láska k Alšovi, která se datuje také z jejího nejranějšího mládí, z doby, kdy Aleš nebyl módou, nýbrž předmětem pošklebků a urážek. Jeho dva „špalíčky“ ležely stále na jejím stolku.)

Na umění měla názor velmi přísný, opravdu mužný.

Umění bylo jí především práce, práce nikdy netuhnoucí, nikdy nekončící.

Milovala nade vše celou svou povahou ve všem dokonalost, a zvláště ovšem v umění. Ráda citovávala závěr Spinozovy Etiky: všecko vznešené jest stejně těžké jako vzácné; po něm hořela ohněm neuhasitelným.

Nedůvěřovala proto v umění improvisaci; čím více dospívala, tím rozhodněji žádala, aby umělecké dílo slovesné bylo stavěno, aby bylo polyfonií žvlů a složek, aby bylo podobenstvím vesmíru, jako byl jí jím římský Panteon.

Touha po dokonalosti, zrající smysl umění velkého, přísného, prohloubeného vedly ji k tomu, že své práce přepracovávala pro konečné vydání Spisů. Přepracovala tak zejména Milenky; jejich první redakce jevila se jí později příliš improvisací, příliš dojmově povrchní: byla jí jen prvním, vnějškovým ještě dobytím látky. Druhá redakce, chtěla, aby byla stavbou. Tvárné síly a možnosti látky zaujaly ji zde a je chtěla vyvinouti a vyvinula také v dramatickou hutnost a nosnost, v řád a souvislost vnitřně logickou. A jen zloba nebo nedouctví umělecké mohly jí této snahy zazlívati nebo mohly popírati jejího uměleckého výtěžku. Pokud žije dílo, byť již napsané a vytištěné, v básníkovi kvasem tvůrčího nepokoje a touhy, potud není dotvořeno, a básník má nejen právo, nýbrž i povinnost přetaviti a přelíti je v konečný tvar po vzoru a k podobě svého nového ideálu; jenže lenost a pohodlí umlčí pravidlem v básníkovi takový nepokoj, i když se v něm ozval... Ale řekl jsem již výše, že těchto slov nebylo v duševním slovníku Růženy Svobodové.

Tvorbu básnickou nepojímala jako požitek, nýbrž jako poznání, a proto byla jí neodlučitelná od jakési bolesti nebo lépe od jakéhosi napětí duševního. Nevěřila, že v umění padá hned člověku do klína zralé ovoce, zatřese-li se stromečkem. Stávalo se jí ovšem často, ano pravidelně, že zmocňovala se věci naráz bystrým šťastným útokem; ale cítila to jako odměnu a žeň předcházejícího pozorování, jež konala neustále, soustavně, metodicky: její zápisník nikdy jí neopouštěl a obyčejně pracovala na těchto prvních postřezích a z nich.

Chtěla býti věcná a nenáviděla každého uhýbání věcnosti. Říci, jak to vpravdě bylo, to jí bylo podstata umění. Básník byl jí dějepiscem lidského rodu, zvláště těch jeho členů, kteří nemají oficiálního dějepisce. Poznání básnické bylo jí nikoliv něco libovolného, svévolného, fantastického, nýbrž něco stejně vážného, opravdového a přesvědčivého jako poznání vědecké; ano něco, co musilo jíti hlouběji ke kořenům bytostí a věcí, než kam až dovede proniknouti vědec. Vystihnouti podstatu věci, její jedinečnost, ne všeobecnost a odtažitost, to cítila a ctíla jako vlastní úkol básníkův. Čtla kdysi předmluvu Maupassantovu k jeho románu Pierre et Jean a souhlasila s tím, co tam vykládá Flaubert o básnickém zadívání se na věci a lidi – o zadívání se tak vytrvalém a hlubokém, až vynese na povrch poslední bytnost té které osoby nebo věci, jež odlišuje tu osobu nebo věc od všech ostatních jejího rodu. V umění nebylo jí nic povrchního: každý povrch hovořil jí o jádru a nitru, o hlubinách a kořenech –

musil jsi jen dovést vystihnout jej v jeho výraznosti, zvláštnosti, jedinečnosti. Nebylo jí nahodilostí ani ve vnějškovém světě: všechno bylo jí zákonné a vedlo k zákonnosti toho, kdo dovedl chopiti se klíče, který mu věci podávaly.

Pamatuji se, že si založila zvláštní slovníček barev, rozuměj sešítek, do něhož zapisovala charakteristiku všech odstínů barevných, i těch nejjemnějších a nejprchavějších, jak je vyzorovala na jevech přírodních, kovech, kamenech, zeminách, květinách, křídlech motýlích a krovkách brouků. Sestavila si tak celou rozsáhlou škálu barevných odstínů přesně charakterizovaných určitými typickými jevy přírodními; a tuto svízelnou práci podnikla proto, aby měla po ruce každou chvíli případný výraz, schopný vyvolati s největší možnou přesností a určitostí tu nebo onu její představu světa vnějškového.

A tomu říkali pomluvační hlupáci a lenoši estétství! Jim to bylo ovšem něco zcela cizího, neboť jim stačila hrubá přibližnost prvního náhodného slova. Vpravdě byli tedy povrchními, slovně libovolnými estéty oni, kdežto Růžena Svobodová byla duch exaktný.

Velmi nesympatický býval jí prázdný, dekoračně pustý, lepenkový tzv. krásný sloh různých lžibásníků dekadentního nebo symbolického směru nebo načechraných fejtonních kritiků, bezcharakterně se honících za každou bublinou módy; konvenční obrazy lžiduševní krásy nebo jemnosti, vyhlávaná povznešenost a pozérská upjatost, všechno teatrální vydražďovalo ji k odporu a posměchu. Vůbec protivilo se jí všechno nepravé a padělané; byla od kořene člověk poctivý ve všem všudy.

Když dostávala rukopisy veršů, leckdy než otevřela obálku, povzdechla s komicky žalným přízvukem: „Jen aby to zase nezačínalo: Potkal jsem Tě v zahradách své duše...“

K smrti odporní byli jí také její napodobitelé – a měla jich celá stáda –, kteří vrhali se ihned do jejích stop, rozšlapávali její koleje, banalisovali její výrazy a slovné objevy, tím že jich nechápali a nemístně nebo nesprávně jich užívali. Ona byla zvyklá odměřovati slovo a vypočítávati jeho účinnost; těžce nesla, zacházelo-li se se slovem nestřídmě a třáskalo-li se jím pustě do vzduchu. Každý efekt slovný chtěla míti psychicky podložený a zdůvodněný; a byli jsme v tom spolu zajedno.

„Proč jen píší lidé a nic si přitom nemyslí, nic přitom necítí? Kdy se naučí lidé v Čechách psát?“ tázala se mě nejednou, když odkládala haldy zásilek redakčních.

„Sotva dříve,“ odpověděl jsem se smíchem, „než uloží finanční ministr daň z každého archu papíru popsaného beletrií nebo essayistikou.“

Velmi ráda cestovala. „Rozšiřuje to duši,“ říkala; „a člověk ošidí osud a prožije o kousek života víc, než kolik mu bylo vyměřeno a kolik by prožil, kdyby byl stále doma.“ Zvláště milovala Itálii, kam zajela tuším třikráte. Milovala vůbec slunce, nikdy a nikde neměla ho dost; a pak, řekla mně kdysi, „líbí se mně naivnost italského člověka, Ital jest naivní i tam, kde by byl Seveřan afektovaný a teatrální.“

Zpočátku ovšem staré výtvarné umění italské ji okouzlovalo, jakož vůbec byla výtvarně neobyčejně vnímavá; ale nezanedbávala proto nikdy horkého přítomného života, zvláště lidového, a později měla pro tento živel mnohem více zájmu než pro musea. „Vypozorovala jsem,“ řekla mně jednou, „že po museích se vláčejí většinou lidé staří, nemocní nebo nešťastní, ti, jimž život minul nebo kteří se s ním minuli; mladí a šťastní sedávají doma, nebo cestují-li, odbývají si musea jako školní úlohu a nejraději chodí za školu.“

Její první návštěva v cizině platívala ne museu, nýbrž trhu zelinovému, květinovému, ovocnému, rybářskému. Kde jest tu piazza d'erbe, bývala její první otázka v cizím italském městě. Lid zajímal ji později mnohem více než staré umění výtvarné, ačkoliv i na ně hleděla jako na zpřítomnělý život minulosti. Nemohla se nasytit podívané na dělníky přístavní, prodavače pouliční, muže a ženy trhovce, kteří se sešli do města z okolí; ráz postav, skladba tělesná, postoj, posun i řeč, šat i rytmus chůze, to všecko k ní hovořilo; ze všeho snažila se vyčísti něco o jejich životě i umírání, práci, osudu, bytu hmotném i duševním.

A uměla také s lidem hovořit se zvláštní teplou, nevyllhanou účastí. Každý poznal brzy tuto pravdivou srdečnou notu, a zjihli obyčejně i nepřístupní a uzavření. Způsob, jakým rozprávěla s prostým lidem, byl obyčejně zvláště opravdový a důstojný: uctívala v něm jeho utrpení, jeho těžkou sudbu životní, jeho skrytou ušlechtilost; blížila se mu, řekl bych, s obřadnou uctivostí.

Kdysi šel jsem s ní po tržišti terstském, kde stálo ve svém přísném ponurém kroji několik chudých žen slovinských ze vzdálenějšího okolí, ztepilých a graciálních i ve svém ponížení. Zahleděla se na ně a řekla: „Jsou jako antické sochy. A jsou krásné, protože nesou utrpení kolika mrtvých pokolení, přikovaných k tvrdé lakomé zemi. Hled'te, tamta má tvar podobný antické Karyatidě z Erechtheionu...“

Mohla-li prodletí v některém cizím kraji nebo městě, hleděla se vždycky seznámiti s člověkem, který znal co nejvíce z jeho přítomnosti i minulosti, obyčejně se starcem, jenž byl, jak říkala, Homérem kraje, mnoho pamatoval, mnoho pozoroval, mnoho soudil a přemítal. Tomu kladla pak bezpočtu otázek, ten musil jí vypravovati do neomrzení kroniku dědiny, města, krajiny. A všude jí zajímala zvláště souvislost člověka se zemí, s půdou, s minulostí, z nichž roste, řekla mně kdysi, stejně zákonně jako rostlina.

Neměla ráda uměleckých formulek a dokonce již opovrhovala všemi uměleckými recepty. Pamatuji se na žerty a vtipy, kterými nás častovala – mne a paní B. –, protože jsme jednu dobu doporučovali novoklasicism jako lék proti umělecké anarchii určitého hystericko-epileptického směru české literatury. Jednou na procházce vorlickými lesy uviděla paní B. kouř a ptala se jí, z čeho je. „Z milířů tvých novoklasických povídek,“ zněla rozpustilá odpověď.

To neznamená, že by byla necítila zákonnosti umělecké tvorby. Cítila, ale zákonnost ta nebyla jí dána nijakou pojmovostí apriornou: ta vytvářela se jí v určitém případě jedinečně z určitých konkrétních prvků látkových, účelových, básnických. Umělecké dílo rostlo jí ze sebe růstem organickým, nejinak než rostlina nebo živočich, logikou tepla, světla, lásky.

Nenáviděla těch, kdož to tahají, jak říkala, „z hlavy nebo z paty“ – umění neživotného, které chce přesvědčovati nebo musí přesvědčovati pojmovou dialektikou, rozprávkami a kázáními, poněvadž nedovede toho, čeho jest jedině třeba: okouzlovati, podmaňovati, zažehovati živou jiskrou básnické přítomnosti a umělecké názorovosti.

Ona tvořila z nesmírné lásky a sympatie světové. Její žhavá duše vřela a kypěla neustále a přelévávala se účastně v cizí lidi a věci; žádný a žádná nebyli jí dost nepatrní a ubozí, aby jich nepomilovala, neprožehla, neprosvítla svým žářem. Dovedla se vcítiti, vmysliti, převtěliti v bytosti nejvzdálenější. Uviděla na příklad chudého potulného Japončika; byla vzrušena čímsi lidsky jímavým, ubohým, milým, teskným na něm; a nyní dychtila celou myslí poznati jej ze všech životních stránek jako určitou charakteristickou strunu božího světa. A žije pak skutečně nějaký čas jen a jen jím a v něm. A stejně vzrušovaly ji i osoby historické, dávno mrtvé, středověké nebo renesanční, umělci nebo mniši a světci. Takto poznala ne abstraktním poznáním knižním, nýbrž skutečným prožitím, láskyplným ponořením se do jejich rázu, docítěním a domyšlením ho řadu velikých duchů tvůrčích z nejrůznějších oblastí životních. Takto prožila na příklad Rembrandta. Nebyl jí mrtvým věděním, nýbrž životnou hodnotou stále plynulou, která jí pomáhala charakterisovati živý dnešek. Šel jsem s ní na příklad ulicí.

Uviděli jsme vlhký, temný dvorek v předjaří, v koutě klímající unavenou stařenu, nedaleko ni odkutálelo se klubko bavlny, po němž vztahovalo ručku malé dítě, nemluvně ještě usazené na zemi, a do něhož zatínala drápek stará rezavá kočka, „Rembrandt,“ řekla; a byl to opravdu typický Rembrandt nejen zvláště sepředenou hrou světla, barev a stínu, nýbrž i podivně tesknou melancholií té scény. Kdo umí čísti, nalezne v jejích pracích plno obdob tohoto krásného, bohatého a živého způsobu zření a hodnocení věcí.

Neměla ráda mladých lidí přinášejících jí beletristické pokusy, jež byly zповědí nebo autobiografií nebo jinak lyricky obdivně obíraly se velectěným náročným a důležitostně nadutým Já svého původce. Těm říkala „kočičí“ a smávala se: „Olizuje se tam celý jako umorousaná kočka.“

Jí byl umělcem ten, kdo dovedl si zamilovati někoho zdánlivě zcela nezajímavého nebo i odporného, metaře, žebráka, stařenu, a svým uměním způsobiti, aby sis ho zamiloval i ty, který jsi ho nikdy neviděl.

Když jsem se s ní seznámil na podzim roku 1891, čtla a milovala jen Rusy: Gogola, Turgeněva, Gončarova, Tolstého, Dostojevského a Puškina i Lermontova (později přistoupil k nim Čechov, snad ještě vřeleji milovaný); a naprosto neměla ráda Francouzů, ačkoliv znala velmi slušně francouzsky jako žákyně smíchovského kláštera Sacré Coeur a abbé Fauvina, tehdejšího lektora francouzštiny na české universitě. Od Francouzů byla odpuzována smyslností jejich námětů, věčným tématem manželské nevěry, rozvrácených rodin, pohlavních zvrhlostí; byla srdce velmi čistého. A trvalo dlouho, než překonala tento odpor; a úplně nepřekonala ho nikdy. Ale později uznávala, že mají silnou literaturu dušezpytnou, že jsou mezi nimi velcí a hořcí kritikové přirozenosti člověkovy i skladby společenské a že mohou učití metodě a kázni umělecké jako objektivisté povýtce. V tomto smyslu cenila vysoko Balzaca, Flauberta a Maupassanta; jen Stendhala a Zolu nechtěla čísti nikdy. Přesto i v pozdních létech slýchal jsem od ní, že ruská literatura má „více života“ a „bezprostřednější vztah k životu“ a „širší lidství“ než francouzská...

V poslední době její churavý zrak činíval jí z četby martyrium (mívala po delší četbě pravidelně mučivé migrény) a znemožňoval jí četbu rozsáhlejší a soustavnou. Tu obyčejně jen přemítala stránky nebo čtla z knihy jen úryvky; často první mravně ošklivá nebo nepravdivá stránka jí stačila, aby odložila knihu s odsudkem. Od kteréhosi žáka Tolstého, který žil dlouho v jeho domácnosti, slyšel jsem, že právě tak čítával romanopisec jasnopoljanský a stejně tak

spěchával s odmítnutím; ale zřídka prý se přitom mýlil. Mohl bych potvrdit totéž o Růženě Svobodové.

Později milovala velmi Pana Hamsunova; svou elementárností, svou přírodní mytičností a symbolikou, svým alogismem vášně byl jí blízek. A z lásky k Panovi přečtla i pozdější jeho romány, od Benoniho až do Unter den Herbststernen, a velmi se jimi bavila; vypravovala mně alespoň s rozkošným humorem v létě 1909 na Skalce jednotlivé scény z nich.

Ze starší německé literatury měla ráda jen Goetha a Heina; z nich uměla celé strofy zpaměti. Z moderních Němců jen něco z Hauptmanna – hlavně Hanneles Himmelfahrt se jí líbila v době, kdy vyšla – i z Dehmela a George; ale ty znala tuším zlomkovitě. Jednu dobu leckdy čítala i Altenberga a nezapomenutelně reprodukovala mně grotesknost některé z jeho básní v próze. Jinak soudy její o básnících veršovcích bývaly myslím dosti náladové a příležitostné: jak právě ten který přiblížil se tomu, co jí v tu chvíli citově zajímalo. Ale dovedla čísti také s velikou soustředěností a měla i vzácný kritický dar „čísti mezi řádky“: umění pravého a vlastního výkladu.

V pozdějších letech měla ráda moderní francouzské drama pro vlastnosti již uvedené: hořkou kritiku člověka a jeho přirozenosti, lidský dušezpyt, který se nezastavuje před předsudky a konvencemi. Proto líbila se jí Becqueova Pařížanka, proto měla ráda některé hry od Porto-Riche, Curela, Donnaye, Hervieua, Guinona. Starého Adama rozbírala mně kdysi scénu po scéně; a taktéž Donnayovo Paraître. A jeden z našich posledních rozhovorů byl o Curelově Nové modle: o tom, jak tu doznívá Corneillův Polyeucte, kterého jsme čtli spolu před lety.

Ale nejvíce snad z celé moderní francouzské literatury jímala ji Jammesova povídka „Clara d'Ellebeuse“. Některé věty z předmluvy, plné sprostnosti srdce a pokory před Bohem, znala zpaměti.

Historického dramatu a románu nemilovala. Říkávala, že nejlepší český historický román jsou Palackého Dějiny národa českého; a já s ní v tom souhlasím. Když historii, tož à la Shaw: viděnou nekonvenčně a protikonvenčně, bez sentimentality, bez heroisujících šablon, historický včerejšek pojímaný prostě lidsky jako dnešek bez zvětšujících skel; ukazující, jak život byl všude a vždycky stejný, jak v něm vždycky a všude vítězily zdravé i dravé pudy a síly člověkovy.

Shaw byl vůbec v posledních asi dvou letech její miláček. Ještě v listopadu a prosinci, těsně před svým skolem, přečtla řadu jeho her v bezesných nocích, kdy trpěla nesnesitelně

(„představte si, že celé vaše tělo jest jediný bolavý zub“), a vypravovala mně o nich; milovala odvalu jeho společenské kritiky, která se nezastavovala před ničím, jeho anarchii z přílišné lásky k pravému plnému životu, jehož nikde nenalézám, jeho paradoxní vtíp, který jest zakuklený dělník lidství a společenské spravedlnosti, jeho laskavou jemnou moudrost pod škraboškou výstředních pošetilostí. „Tam vám si lidé říkají ta největší grobiánstva do tváře a neurážejí se proto,“ pravila. A líbilo se jí to: cítí se jen představiteli jakési vyšší nadosobní pře, již musí probojovat. A jindy: „Všude jinde říkají lidé, čeho nemyslí. Ale u Shawa říkají někdy tu svou poslední pravdu, kterou tajíme i před sebou.“

Byla přečistého srdce a jako všichni takoví blažení lidé veselá, radostná, žertovná. Měla umění smíchu; smála se ráda a mnoho, a došel-li jí někdy smích, bylo to jen tehdy, když se setkala se zlobou a podlostí nadprůměrně velikou. Jen tím vysvětluji si, že unesla svůj přetěžký život, jehož břemeno stačilo by zcela dobře na osm nebo deset lidí. Prof. D., její lékař, který znal dlouho její kritický stav zdravotní a viděl ji přitom horečně pracující ve spolicích při díle nejen vyčerpávajícím síly tělesné, ale i rozrušujícím duševně a mravně, žasl nad její nesmírnou vůlí, nad její energií zcela výjimečnou. Pramen této energie byl v jejím čistém nitru, v jejím spanilém srdci obráceném k Bohu. Jen tak, opakuji, bylo možno, že po dlouhá léta nesla trojí tíhu práce, utrpení tělesného i hoře duševního, pod níž zhroutil by se každý druhý.

Měla nevšední smysl pro směšnost a měla ve veliké míře talent komičnosti, tj. viděti směšnost a vysloviti ji nebo znázorniti ji. Dovedla ji někdy napodobiti i herecky, slovem i posuňkem. A sama ráda vymýšlela komické situace nebo přetvářela v komické ty, které nalezla. Měla i ráda drastický výraz obrazný, který shrnul v karikující linii nebo vypuklinu rozptýlenou situaci; ale i melancholii humoru a jeho tesknostě dobře rozuměla. Líbily se jí věty takového rázu: Ačkoliv mne nepozdravil, přece jsem mu poděkoval. Ráda také říkala obdobně jako malíř Pellerin v Sentimentální výchově: „Žluť umělcova není žluť měšťákova. A ona to byla zatím modrá,“ dodávala se smíchem. Její miláček býval z Rusů Gogol a od něho naučila se snad více než od Turgeněva, s nímž ji spojovala dosti pochybně kritika.

Dovedla býti šťastna nepatrnostmi jako dítě; jakož vůbec měla mnoho dětských rysů ve své povaze. Dětská naivnost, sladká sprostnost líbezné mysli a spanilého srdce jest také poslední mravní ovzduší jejího díla; a v tom jest mně přípověď, že dílo to nezestárne a zachová si svou vůni a rosu i po letech. Neboť všecko zmrzí snad časem – slídná pronikavost intelektu i dýmný žár obraznosti – všecko, vyjma pokorný postoj a posun víry a lásky životné. Neznala



hrdosti a ráda se pokořovala; měla vůbec mnoho talentu ke křesťanství. V mládí modlivala se jako dítě, které bralo doopravdy legendy svatých, jež čtlo, aby jí dalo nebe milost mučednictví; a dobré nebe vyplnilo jí tuto prosbu s ochotou věru až příliš neskrblivou...

Ze základních rysů její duše byl nevšední entusiasm. Ráda, nesmírně ráda bývala nadšena a nenáviděla „mrožů“, rozuměj lidí chladně zpytavých, nedružných, pochybovačných. Protivilo se jí to, čemu říkala po Nietzsche „Geist der Schwere“: k výbojům životním chtěla, aby se šlo lehkým tanečním krokem. Zvláště ráda měla mládí s jeho velikými možnostmi; důvěřovala mu neobmezeně, a lásky té a důvěry té bylo velmi často zneužito. Viděla někdy talent tam, kde jsem se ho nemohl dohledat. Ale pravda: omyl nesvědčí přece proti entusiasmu? Mýlka zabíjí jenom matematika, který se dopočítává skutečnosti; ale nedokazuje nic proti entusiasmu, který jest životní věrou a duševním teplem, bez něhož není možno některým básníkům žítí a kvéstí.

Velmi protivní byli jí fňukalové, lidé sentimentální, rozmazlení a rozmarní, bolestínové, náladoví a stále něčím unavení; byli jí jen maskovaní sobci a lenoši. Život byl jí něco, co se musilo brátí útokem, a každý den znova útokem. K dílu musil jsi býti neustále pohotový. Dobře bylo kdesi řečeno o ní, že byla génius dělnosti.

Albert Sorel ve své krásné knize o Mme de Staël upozornil na to, jak se první silné dojmy z dětství snadno zakotvují v duši a přetvářejí v životní ideál. Podívaná na šťastné manželství jejich rodičů byla kvasem, z něhož vyrostla paní de Staël „utopie štěstí v manželství“, jak praví francouzský historik; hnala se za ní celý život.

Pozoroval jsem cosi obdobného u Růženy Svobodové. Šťastný rodinný život, který prožívala jako dítě, zakotvil se v ní jako silná blažená vzpomínka; a ta vracela se v představách zralé ženy jako jediný pravý výraz životního štěstí. Pohled na rodinný rozvrat působil na ni stísněností až mučivou; zlo přítomnosti viděla v poklesu mravnosti společenské, která rozleptává útvar rodiny; celého štěstí nebylo jí mimo rodinu. V poslední době patrněji a patrněji pojímá tragiku ženy jako zlý případ životní, kdy jí byla znemožněna práce na lepším příštím lidství v rodině a rodinou; zvláště v knize povídek Po hostině svatební jest to patrné, a bylo by to tuším bývalo zpřizvučněno i v konečné redakci Irémské zahrady.

Velcí muži mívají kult svých matek; a velké ženy pěstují často lásku až blouznivou ke svým otcům. I v tom byla Růžena Svobodová věrnou obdobou paní de Staël, která zbožňovala a zbožšťovala svého otce, ministra Neckera, až na pohoršenou všech chladných pozorovatelů.

Necker Růženy Svobodové byl Jan Čáp, ředitel panství premonstrátů, nejprve v Mikulovicích na Znojemsku, naposledy na Strahově v Praze, kdež zemřel roku 1880 v čtyřicátém druhém roce věku svého.

Jan Čáp byl, jak mně řekli pamětníci, krásný muž jiskrného oka, odvážný a statečný, vynikající nad své okolí bystrotou rozumu i přímostí a nebojácností povahy, přesvědčením a smýšlením liberál, kterého osud postavil do kněžských služeb a připravil mu tím ne jeden hořký konflikt. Rádu sloužil s vzácnou poctivostí a tak, výjimka v tehdejší době a ve svých vrstvách, neobohatit se ve svém úřadě.

Byl buditel národní i hospodářský. Sedláky a chalupníky v Mikulovicích i okolí učil nejen racionálně hospodařit, nýbrž i hrdosti lidské a národní. Pamětníci znojemští vypravovali mně, jak důsledně vracíval hejtmanství znojemskému německé přípisů a jak pořádal sbírky i slavnosti národní přes zákazy úřadů a nelibost představených. Když odcházel z Mikulovic do Prahy, cítili staří sedláci z okolních dědin, že ztrácejí v něm otce, učitele, zastance; a několik obcí jmenovalo jej tehdy čestným občanem.

Tento jarý statečný muž byl nejen literárně vzdělaný, nýbrž i básnický nadaný. Růžena Svobodová chovala zažloutlý sešit jeho básní v próze německy psaných, v nichž se jiných sedmnácti-dvacetiletý zpovídal ze svého světobolu; bylo to všecko sice básněno v běžném tehdy rázu romantickopesimistickém, blouznivě a pateticky, ale výraz mladého Jana Čápa nebyl bez síly a výmluvnosti básnické: připomínal kupodivu často německé básně Máchovy.

Později psával Jan Čáp satirické verše české; posmíval se v nich zvláště rád různým černým špinavostem nebo směšnostem bílých kuten a slyšel jsem, že psával i politicky satirické verše, které prý bývaly otiskovány v Humoristických listech. Růžena Svobodová byla pyšná na svého otce a řekla mně kdysi, ukazujíc na sebe, že „jablíčko nepadlo daleko od štěpu“.

Ráj měl býti podle přání autorčina „knihou poděkování“ tomuto nevšednímu otci, který učil dceru ctnostem národním i lidským, z jehož úst slyšela ponejprv jména reků, polobohů, básníků a myslitelů a jenž jí svým životem v dětství ztělesňoval tyto vyšší bytosti. Naneštěstí jest torsem; dospěl jen prahu druhého dílu, Strahova, který měl býti teprve cele věnován otci.

Byla hluboce a pokojně zbožná, ne církevně, ani obřadově, nýbrž vnitřně a životně: prací, dílem, tvorbou, postojem oddanosti a pokory před Bohem. Byla prosta vši titánské pózy. Dělnou láskou milovala člověka, dělnou láskou kořila se Bohu. V prosinci minulého roku citovala mně při jakési příležitosti slova Barbořina ze závěru Shawovy komedie Major

Barbora: „Až zemru, ráda bych, aby byl On – rozuměj Bůh – dlužen mně, ne já jemu; a odpustím mu, jak se sluší na ženu mého stavu.“ Privil jsem jí, narážeje na její úmornou vysilující humanitní práci posledních let, vražednou při její chorobě: „Ta slova měla byste tuším právo říci vy Bohu, až zemřete.“ A ona na to s velkou vážností: „Ale já bych jich nikdy neřekla: jsem mu nesmírně vděčna za to, že mně dal příležitost k práci a k oběti.“

Kdysi, když trpěla mučivými bolestmi, rozhovořila se se mnou o sebevraždě. Pravila mi tehdy, že nechce se zabít ani při největším utrpení tělesném nebo duševním; jen snad, kdyby byla odsouzena nevinně k potupné veřejné smrti na popravišti, vzala by, kdyby mohla, jedu, aby jí unikla.

Její duše byla od kořene statečná a krásně zdravá.

Ale byla také hluboce přesvědčena, že mravní a duchovní vesmír stojí spravedlností a že není spásy pro člověka z vnějška, nýbrž jedině z nitra jeho: neustávajícím, neumdlévajícím vnitřním sebezdokonalováním. V tomto směru jsou charakteristické pro ni věty, které vepsala věnováním jedné své přítelkyni na titulní list Posvátného jara: „Uvěř, že pod zákonem věčné příčinnosti zrodí se z lidstva čas od času Buddha, který probudí lidstvo, upadlé v nevědomost, novou moudrostí. Buddha není jméno. Buddha je stav duchovní a je to stupeň nejvyššího vývoje, jehož může duch lidský dosáti. Buddha znamená ‚Osvícený‘ nebo ten, který dosáhl ‚nejvyšší moudrosti‘ nebo ‚absolutní‘. Každý z nás může se státí Buddhou.“ Byla přesvědčena, že v tomto životě se rozhoduje o příštím stavu duše po smrti a že rozhoduje o něm jedině duše sama: svou vnitřní tvorbou a prací na sobě. Přesvědčení toho získala záhy z Platona, který byl její zamilovaný filosof, a později zesílila si je studiem náboženské filosofie indické. A v tomto smyslu bez únavy usilovala o svůj vnitřní růst a svou vnitřní dokonalost; neustále uvědoměle překonávala lenivost a bázeň v nejrůznějších tvarech a způsobech, takže posléze, mohu říci s dobrým svědomím, tyto dvě základní neřesti lidství, tyto jeho pravé a vlastní hříchy proti Duchu, byly jí cizí.

Neznala lenosti ani tělesné, ani duševní. Nejenže neustále pracovala, ale odpírala si čím dále tím víc všeho osobního pohodlí, jehož vymáhalo si její tělo vyčerpané a nemocné. Churavci propadají jeho potřebě úplně: ona však stupňovala své sebezapírání stejnou měrou, jakou rostly její bolesti tělesné a její utrpení. Přišla na příklad domů o půl třetí odpoledne k smrti vyčerpaná z kanceláře nebo úmorné schůze spolkové; pojedla něco málo a ulehla; ale vstala třebaš po pěti desíti minutách, když zazněl telefon nebo ohlásila se návštěva často hodnoty nejpochybnější... Nežila požitku, žila tvorbě; nežila sobecky, nýbrž nadosobně: účelu a ideji.

Neznala také lenosti v duchovém smyslu; tím míním: lpění na přejatých názorech a soudech, setrvávání na svém starém poznání, nechuť ke kritice a ke všemu novému. Naopak: byla modernistka v pravém bytostném slova smyslu, čímž rozumím: přezkoušovala ráda a ochotně své názory, podrobovala se poznání vyššímu a důkladnějšímu, ráda a ochotně se opravovala i nechávala se opravovati, staré tradice chtěla přetavovati a přezkoumávati ve výhni přítomnosti a jejích potřeb. Nemyslila si, že jest řečeno o něčem poslední slovo; a v poslední době zajímala se mnohem více o Nový svět než o Starý. Amerika mocně ji vábila a několikrát mě řekla, že by ji ráda poznala z přímého názoru. Opatřila si řadu děl o americké mentalitě, dílo Münsterbergerovo aj. a vášnivě je studovala. Zvláště se jí líbily na Americe vyšší formy soužití muže a ženy, vyšší, ušlechtilejší pojmání manželství – staré smyslně požitkářské erotické útvary evropské byly jí vždycky odporné, ale v poslední době se jí přímo hnusily – a pak náboženský kvas, kterým jest cele prostouplá tato země. O těchto dvou stránkách americké duše mnoho mně vykládala a vždycky se zanícením.

Byla celou svou duší vášnivá melioristka. Byla přesvědčena, že zlo, které nalézáš ve světě, není nepohnutelné a neodstranitelné, že není tu od věčnosti pro věčnost, že není dáno a zaručeno skladbou vesmíru, nýbrž že trvalým úsilím lidským jest možno vymítnouti je z něho a postoupiti svým dědicům a následníkům svět a život lepší, než jak jsi je přijal od svých předků. I po této stránce byla jí blízká Amerika Jamesem a jeho pragmatismem, kteréhož však, pokud vím, přímo nikdy nestudovala. (Před léty donesl jsem jí Boutrouxovu monografii o Jamesovi, ale nevím ani, přečtla-li ji celou. U filosofů zajímala ji ostatně vždycky více osobnost než nauka; byla podstatně člověk názorový.)

Cizí byla jí také zbabělost ve svých nejrůznějších formách. Byla rytířský přítel; netrpěla čeledínských a domovníkovských mravů české společnosti: klepaření, pomlouvání nepřítomného nebo jeho ironisování. Byla-li přesvědčena o něčí opravdovosti, dovedla jej obhájeti za jeho nepřítomnosti, útočilo-li se na něho.

Ale neznala ani zbabělosti tam, kde jest skoro obecná v našem věku a v našem typu lidství: míním zbabělosti před bolestí, před utrpením tělesným. V tomto směru, zdá se mně, bylo v ní něco až neevropského. Veliké bolesti fysické snášela často celé dny, a slovo nářku jí neuniklo. Připomínala mně tu poněkud Číňany, kteří prý se podrobují pokorně utrpení, poněvadž bolest pokládají za klam. A největšímu množství Evropanů jest ona jedinou skutečností!

Nebyla také zbabělá před smrtí; nebála se jí, stokrát a stokrát mne o tom ujistila: věděla, že jest jen jiným slovem pro poslední spravedlnost, která vyplňuje úsilí celého života člověka.

Poměr její k Bohu i k smrti byl úžasně pokojný, jasný, dalekozorný. Nebála se smrti, ačkoliv nebo lépe protože milovala život. Milovala jej nesmírně, nad všechno pomyslení a nezapírala toho nikdy. Žila velmi, velmi ráda a přímo radostně; měla k životu, jak jsem již řekl, bezprostřední horký poměr básníka milence, ne odstup člověka abstrakcí a pojmů. Kolikrát řekla mně s krásnou nezapomenutelnou něhou v hlase, ukazujíc na pokojnou krásu oroseného jarního jitra nebo na rozhořelé milostné slunce letní, strhující všechny tvary zemské ve své světelné přeje a rozpouštějící je v nich: „Ještě chvilku bych ráda s vámi požila...“

Cítila hluboce, bytostně sociálně – ne povrchem, heslem nebo z módy, jako dnes přemnoho lidí. Její sociální citění plynulo již z její nesmírné širé sympatie ke všemu živému: nic jí nebylo osamocené ve vesmíru, všechno jí souviselo a se doplňovalo, všechno spínala v příbuzenství. Hořel v ní mocný žár lásky světové, který toužil po životě hlubším a hlubším, mocnějším a mocnějším, radostnějším a radostnějším, širším a širším. A tohoto lepšího života nebylo jí, pokud nespravedlnost sociální odnímal komukoli možnost radostného tvořivého života, života v plném a vlastním slova smyslu, ne pokořeného a zlomeného lžiživota.

Nám všem jest vlastní větší menší rozpor mezi kultem duše a sociální reformou; veliká řada inteligentů nedovede obojího srovnati a v sobě zharmonisovati; a jsou dokonce lidé, jimž jedno vylučuje druhé. Ale u ní byl mezi obojím nejkrásnější soulad, a to proto, že jí duševní kultura nebyla založena na požitku, nýbrž na tvorbě. Podle ní krásu, zdraví, sílu, zmocněný život bylo třeba uskutečňovati i mimo sebe, ve vnějším světě – jen pak byla opravdovým majetkem tvého nitra, tvé duše: dříve nikoliv; kultura duše dovršovala se jí činem – bez něho nebyla jí celá, nebyla úplná, nebyla pravá. A dobře pochopená socialisace nebyla jí jen hmotný blahobyť vrstev nejširších, nýbrž především vnitřní osvobození duše každého člověka pro tvorbu životnou. Takto – ze samého nitra své silné tvořivé duše – sjednotila si, co jiným, slabším, se rozpadá ve svár. Jak uzrávala, tak mizel u ní romantický rozpor mezi podmětem a předmětem, mezi nitrem a vnějším světem, mezi já a společností. Tat twam asi – to jsi ty – slyšel jsem ji nejednou zašeptnouti, když stanula nad bídou hmotnou nebo duševní, nad žebrákem, mrzákem, ubožákem. A její sociálně humanitní práce poslední doby vplynula přímo jako důsledek z jejího rozšířeného a očištěného názoru na umění a kulturu duševní.

Její touha učiti se, růsti, zrání neznala opravdu meze; v době, kdy u jiných hyne každá touha, ona žila ještě plným a celým životem duchovým. Myslíla, pracovala, tvořila, toužila tam, kde jiní již dřímou. Může takové touze býti hranicí hrob? Věřím, že ne: vesmír sám ochudil by se o sílu nejvzácnější.

Smrt její dovedu pochopiti pouze takto:

Vyčerpala všechny zemské zdroje a prameny poznání, všechno, co mohl její bytosti dáti náš mravní a intelektuální svět. Užila všeho, vytěžila všeho pro svůj růst; a tak uzrála a jako zralý sladký plod přetížila rodnou ratolest a oddělila se od ní. Ustředila se na sebe a převážila nás; dnes jest svět pro sebe a podléhá jiným zákonům, jiné duchové perspektivě, jiným formám nazírání a sebeuvědomování. Jest poučována bytostmi a ději, které převyšují naši představu.

Ripeness is all – býti zralý je všechno, praví Shakespeare v Králi Learovi. A její smrt, není pochyby, jest jen výrazem její vnitřní zralosti.

Žije a působí jinde zmocněnějšími silami v širších kruzích, ve vyšších oblastech – jinde, kde jest jí snad více potřebí než zde.

ANTONÍN SOVA

Antonín Sova

Essay

1.

Nejranější počátky své poesie, psané v letech 1883–1888 a knižně tehdy nevydané, položil dnes autor před Realistické sloky do třetího svazku svých Sebraných spisů a nazval je První verše meditační. Básník výslovně v úvodě pokládá meditativní nebo reflektivní poesii za svou počáteční notu. Přesto není třeba zdržovati se jimi; jsou to verše napodobující zřejmě Vrchlického, které nemají ani výrazem ani námětem nic sovovského a dokazují jen starou pravdu, že i duchové veliké původnosti tvořivé začínají jako napodobitelé. A tak zůstávají pro mne i nadále východiskem básnického vývoje i umělecké tvorby Sovovy Realistické sloky. Bylo o nich řečeno již několikrát, že zde Sova podléhá žánrovým kresbám Coppéovým a jen

nepatrně se liší od svých vrstevníků téže observance básnické; bylo řečeno i, že název knihy zpřizvučující realism není případný. A přece! Název ten není zcela pochybený; stačí nahraditi jej příbuzným termínem, tehdy ovšem českým literátům úplně neznámým, stačí říci Impresionistické sloky, a styl i vnitřní struktura těchto veršů Sovových a mnohých jiných, pozdějších, jest vystižena zcela určitě a správně.

Není náhodné, že ve své básnické prvotině – alespoň tam, kde pod nánosem výrazových formulek Coppéových problyskuje po prvé na vteřiny jeho vlastní tvář – se projevuje Sova jako básník nesmírně citlivých nervů, jako básník přejemných, místy až předrážděných smyslů, především ovšem zraku, který vidí nejen věci, jichž jiní nevidí, ale na těchto věcech vnímá zvláštní bleskový záchvěv a záblesk života, prchavý a mučivý chvěj, který dovedou postihnouti jen smysly velmi kultivované a vychované. Básník, procházející se v létě po Karlově náměstí, rozteskní se náhle v této velkoměstské kleci po rodném domově. A jak konkrétně, v jaké syté určitosti, v jaké řadě zážitků a zkušeností vytane mu v mysl tento venkov! „Však mně tu teskno tak a smutno zdá se přece – | po lesích venkovských, kde bych se zatoulal, | po známém přívoze a po zapadlé řece, | kde, rybář vášnivý, bych celý večer stál | u korku rudého a pozoroval zticha | šum růsti rákosím, kde vlna lká a vzdychá!“ Nebo vezmi jinou báseň téže knihy, „Touha po domovu“. Básník touží v ní: „Po sestře vzdálené, po otci a tom kraji, | po vsi, kde cestáři v svou tlukou opuku, | po žlutých housátkách vždy steskuje se mi v taji, | po varhan pisklavém a hlučném souzvuku, || kde všelky bolesti a rány svého mládí | bych tajně pochoval v střed zlatých duší svých | jak děcko svéhlavé, jež vyděšeno pádí | v náručí vztažené a usne v polibcích!“ Jaké bohatství detailů zcela srostitých, představ vyzorovaných, a vyzorovaných smysly velmi odstíněnými! Člověk, který napsal tyto verše o melodii tak zjitřené a živé, při vši cudnosti a šedi vnějškové, byl coppéovec jen povrchem. V nitru byl již básník svého života vnitřního, třebaž život ten nebyl ještě nejintenzivnější.

Jak je charakteristické pro Sovu, že se ve svých opravdových začátcích básnických nebouří, neprotestuje, neřeční, nedeklamuje, nýbrž vidí, pozoruje, vzpomíná a touží! Že není básníkem řečníkem ani básníkem filosofujícím a rozumařícím, nýbrž básníkem čistých, vychovaných, kultivovaných smyslů! Zůstává jím i v třetí své knize, v rozkošném skicáku Z mého kraje, kde vnitřní svoboda jest větší než v Realistických slokách a kde nalezeš již čísla viděná s velikým smyslem pro typičnost rodného jihočeského domova básníkovy. Nejsou to obrázky pro obrázky, není to malba slovem, jak bylo kdysi tvrzeno. Je to naopak cosi niterně zřeného, je to doklad Amielovy definice krajiny jako stavu duše. Jak je možno necítiti plachou duši

samotáře a snivce, naplňující a prostupující jako elektrické napětí hmotné médium takových jihočeských „Rybníků“. „Vzduch mírně chlazen vlnami se houpá, | a něco jako věčný stesk v tom vzdychá.“

Sova prchá do svého rodného kraje ne jako diletant nebo amatér, ne jako lovec dojmů nebo malíř slovem, který hledá náměty a chce kopírovati určité nové modely; ani ne jako unavený velkoměšťák, toužící po osvěžujícím a ozdravujícím vzduchu nebo slunci... Má ke svému kraji poměr jinak zjitřený: poměr opravdu dramatický, který zůstane již slavnou výsadou jeho tvořivosti i pro budoucnost. Co jej pudí k němu, je hluboká kritická nespokojenost s tzv. kulturním životem v národním centru. Touha po rodném kraji zažehá se v něm, „klub když tě omrzela a přátel schůzky klidné | a srdce před vším už se zvolna zamyká, | naděj, že padne v prach, co směšné je a bídné, | násilím, směšností když novou zaniká, || když státníkova řeč, když píseň básníkova, | když politická stať tě vzruší zřídka jen, | když slabost, couvání a resignace nová | a bombast bláznivý nám všechněm plní den“. Již tedy hned v první knize Sovově, v těch Realistických slokách zdánlivě tak šedých, klidných a krotkých, rozezvučuje se tato kovová struna, již bylo souzeno zníti v poesii Sovově mohutněji a mohutněji a jež se postupem tvorby jeho různým způsobem citově zabarvuje: jako soud, kára, výtky, hana, posměch, stud, sarkasm, rozhořčení, opovržení národem i sebou, bičování národa i sebebičování... Sova prožívá již v Realistických slokách kvas hluboké nespokojenosti s tehdejší politikou, s tehdejší literaturou, s tehdejší frázovitou povrchností celého českého života veřejného. Nejsou to ozdobné řečnické invektivy; cítíš, jak je zasaženo samo srdce básníkovo, jak hluboce sedí v něm nevíra, rozčarování, zklamání.

A měl-li bys pochyby, vyvrátí ti je druhá jeho kniha, Květy intimních nálad. Ačkoliv je laděna místy pod vlivem Vrchlického, místy pod vlivem Sládkovým vcelku do jasu, záře, smíru, harmonie, přece vyvře, kdy se toho nejméně naděješ, tento hořký otrávený pramen. „Nač vzteky kousat se do rtů dnes | nad neúspěchy rodné své země | a marně o srdcí zpuchřelý rez | svou sloku nechat bušiti temně?“ Meditace opravdu velce pojatá a myšlená před Myslbekovou sochou Oddaností je přísné zpytování svědomí doby i národa a vyznívá bolestným pošklebkem naší slabosti: „my marně bráníme se, jak opuštěné děti – | titěrně chvíli vzdorujem a pak – všíme skráně.“ V „Melancholických slokách“ zarývá se již Sova hluboko svým pohledem do podvodného skladu moderní společnosti, založené na líbivých klamech a příjemných podvodech, a účtuje s ní již s trpkou ironií: „Zde hejsek hýří a tam hřeší žena | a poslední květ mládí utracen. | A pod tou vrstvou, jež nic neznamena, | ty teprv jdeš, tvá práce a tvůj sen. || Ty teprv jdeš, ó dělníku, v své práci, | ty, mysliteli, v boji o svůj



chléb, | osudu vydán, umřít resignací | a sám si rozbít o mříž Bída leb.“ Jak málo věří ve svém nitru básník časovému heslu pokroku, ukazuje jedno z nejhlubších čísel knihy, „Budoucnost“. Pesimisticky je přesvědčen, že se lidská bída povleče dále, že štěstí a klidu nedá člověku ani život erotický, ani náboženský, že marná je naděje, že vyhyne někdy moc a donucení a nadejde říše svobody... Tato meditace ukazuje Sovu básníka na úctyhodné výši. Stručná, jadrná, sevřená nerozbihá se v řečnění, prosta vši rozmáchlé pózy. Ukazuje Sovu básníkem nitra a jeho tichého, diskrétního utrpení.

Totéž utrpení prozírání se hlouběji ještě do nitra básníka v následující knize, v Soucitu i vzdoru, která vystihuje svým názvem neobyčejně šťastně své základní ladění – a nejen své, nýbrž i řady jiných básnických cyklů Sovových; a vybuchuje odtamtud častěji a častěji bolestným, někde až křečovitým odbojem proti společnosti i ustrojení světa a života. Sarkasmus básníkův nalézá si nyní zvláštní zhuštěný výraz, úsečná a přitom hlubokozorná epiteta, která pronikají jako žahadlo hluboko pod pleť věcí a připomínají místy Lermontova nebo Puškina. Podivně hluboko zabírá báseň „Klam“, píseň rozčarování životního i společenského. Jinde vysmívá se Sova ilusím citlivých vrstevníků o zvláštní nějaké lidskosti devatenáctého věku. „Za bratrem Janem“ rozrůstá se v hořkou rekriminaci slabošských, zotročilých duší moderních. „My nepoznali cíl, | a v hnusné bolesti a v pochybnostech zlých | my klidně prodali stárnoucí hlavu svou | hrobařům lidských práv s šaškovou rolničkou...“ Je zde řada básní, v nichž bolest ze znehodnoceného života jest násilím tlumena, aby nevybuchla, a rozkládá svým spodním rozryvným proudem báseň. Tyto bolesti léta násilím potlačované proderou si takřka násilím cestu a vyvrou ve Vybouřených smutcích a v cyklech, které tvoří jejich parerga a paralipomena: v „Mladých bolestech“, v „Smutku z domova“ a „Soumračnem věku“ (v druhém svazku Díla Antonína Sovy); a předtím v epické improvisaci Zlomená duše.

Tato hluboká stráž jest žhavé jádro, z něhož se formuje všecko příští dílo Sovovo. Jest to utrpení duše, nad něž těžko se dá mysliti ukrutnější: duše, které se překáží v jejím díle, jímž jest milovati, družiti se, tvořiti; která jest hnána na dráhy odboje a nenávisti, poněvadž ostatní cesty jsou znehodnoceny podvodníky, lháři, kejklíři, poněvadž se vrodila v dobu od kořenů churavou, v níž se rozpadly ve svár síla a dobro, pravda a krása, myšlenka a dílo. Utrpení, jímž zde trpí Sova, jest konec konců romantické utrpení mravního osamocení: vědomí, že duše lidská nemůže splynouti s druhou duší v lásce a tvorbě, protože tato druhá duše jest neproniknutelná. Není to ovšem romantická hypochondrie, romantické hračkářství, romantické snílkování, co zde mučí mladého Sovu; je to cosi opravdového: trpký cit zraněný a

urazené mužnosti, okleštěného lidství, který z něho proniká sporým, sevřeným, často kovově tvrdým slovem; cit obdobný citu Alfreda de Vigny nebo Maupassanta nebo Jacobsena. „Dvě duše jsou si vždy tak vzdáleny jako dvě hvězdy v nekonečnu“, to není konfese nějakého sentimentálního lyrika, to je přiznání realisty Maupassanta. A obdobně Sova v prvním čísle „Lyrických vteřin duše“: „Cítím se opuštěným,... trpím, počínám lidi ve svém okruhu nenávidět a horečka mne tráví... Hledat lidi, jež byste milovali!... Toť tajemství a úspěch celého života.“

Básník trpí svou dobou a zvláště národní malostí, zvrhlostí, zpotvořeností. Ale nemazlí se se svým utrpením; nechce pomlouvat jiné, ví, že je to vymlouvat se na jiné; tuší, že jen v díle, které se dovede vzepřít této bídě a přerůstí ji v tvorbu nejen knižní, nýbrž i životní, jest spása. Vyslovil to několikrát mužně v Soucitu i vzdoru. „Dřív než cos perného a směle říci chceš, | kdy konvence tě kolem dusí, | kdy řádů zpuchřelých je tmelem pouze lež | a v bahně tom se žít ti hnusí, || nevzdychej, nezaplač a ukryj babský klep, | nemužné všecky potlač vzdechy, ... | dřív muže v sobě stvoř a ženu připravuj | pro sklizně příštích věků.“ A jinde určitým, tvrdým posunem odvrhuje od sebe básník sentimentalism mládí, neplodné snění, malicherné trpné náladkaření; cosi nadosobního, nová doba volá jej do svých služeb. „Něco teď většího ve vzduchu spí, | krví a puchem a vzdorem to čpí.“ Všude ta touha opravdovosti, ta vůle k pravdě, ta žízeň celého lidství, ten mužný odpor k frivolnosti, malichernosti, k živoření a mělkosti... „Ve vážné hudbě mohutných vzletů | víc myslit, cítit, člověkem být, | ne básnílkovat v nízkém letu | a filigránsky žít a mřít,“ po tom dychtí nyní básník a záhy obrací svou tužbu ve skutečnost.

Soucit i vzdor jsou v nejednom smyslu mezníkem v díle Sovově: končí se jimi předsň poesie Sovovy a ocitáme se na prahu svatyně jeho vnitřního života. Básník se tu více než jinde hledá a také do jisté míry nalézá; odklon od forem a šablon Vrchlického jest všude již patrný. Forma vnějšková se uvolňuje na prospěch formy vnitřní; povoluje všude fluktuaci nitra. Básník nalézá nové příměry, obrazy, figury a formuje je již často po svém. Neplasticky razí, nýbrž spíše hudebně, sugestivně, napovídavě, zešeřele ladí. Nemají nyní ilustrovati dějů duševních: nikoli, chtějí je přímo vystihovati a uchvacovati v jejich prchavosti a vírné proměnlivosti. Připravuje se zřejmě volný verš, kterým by se vylila žhavá láva „nahé duše“, jak se tehdy říkalo terminologií Przybyszewského; připravuje se horečná veršová rapsódie Zlomené duše.

Zlomená duše z roku 1896 jest řada lyrických monologů a zjitřených invektiv jak tak sepjatých v dějový rámec pozvolného fyzického rozkladu znechuceného individua z konce

století. „Kapitola z mládí“, „První láska“, „Pražský román“ a jak již se jmenují všechna ostatní zastavení na bolestné životní cestě „přítele“ básníkovy, jsou jen příležitostmi a záminkou k malbě úpadkové, rozvrácené doby, pokleslého národa a dekadentního typu lidského, trpícího i jimi i vlastní bezmocností a bezradností. Zásluhou Sovovou jest tu vášnivá nesmluvná vůle k pravdě, snaha rozložiti a pitvati mravní i rozumový úpadek toho, čemu se říkalo tehdy moderní člověk; analytická neúprosnost nejen Garborgova, nýbrž ještě více ruských realistických autorů, jichž byl Sova tehdy vášnivým čtenářem, jako by stála kmotrou tomuto dílu. Básník jde místy až k mezi čirého nihilismu; život sám stává se mu místy hloupým a nudným žertem. „Co na tom záleží! Co žena, žena! | Co hloupá láska a co přátelství? | Snad cit a myšlenky? Co svazky pokrevné? | Co drobné radosti a boje svízelné? |... Malým vše, | soukromým obchůdkem...“ Básník nenalézá místy smyslu všemu tomu ruchu a pohybu, vši té střídě a změně, jež je život, „...hrůza velká | v tvém zamyšlení, jímž si představuješ | i nekonečnost věčná, ono míjení, | těl střídání, jak všecko kamsi mizí, | i výkřiky, otázky, folianty, | jež věkem hýbaly!“ Evropská civilisace nebo kultura? „Evropa! Civi ve strnulém tichu, | národy stůňou, vroubky přibývají... | Vavříny seschlé dávných bitev hníjí, | a bude brzy třeba v tyl si vpadnout!“ Národ? V smetanovské episodě „Z mého života“ vyslovil jasně svůj soud o jeho bídě mravní, o jeho kramářství. „ó mistře, mistře, báseň tvoje velká, | s níž kupčit chodíme po velkých trzích, | již kulturu svou vystrkujem na krám, | bohužel, celá, celá není ještě“...; schází tam martyrium, jež Smetanovi připravil jeho národ...

Verš Zlomené duše je vržen na papír uspěchanou rukou, která jako by se bála, že přijde pozdě, jež nemůže postačiti vnitřnímu vlnobití; je místy poborcený a roztráštěný, často nerýmovaný nebo rýmovaný nedbale; básníku jde jen o jedno: vyraziti ten výkřik dříve, než se ztroskotá loď jeho života. Takové knihy neměly by se vážiti na vahách estetiky, nýbrž na vahách lidství; a zde klesá s nimi miska hluboko. Neboť postrádá Zlomená duše úplně toho, co znešvařuje jinak velmi snadno knihy takového soudu nad dobou a národem: afektace a pózy. Zde úpí a sténá poutivé utrpení a básník přeje si jen jednoho: aby co nejdříve zaniklo i ono i příčiny jeho. V hluboké závěrečné meditaci nad kolébkou dítěte jako by se omlouval za svůj hněv, vyvolaný přece velikou láskou a vytrysklý z ní; přeje si, aby byl viděl černě a aby dědicové dneška jednou v budoucnosti vážili jeho knihu „jako výkřik v mlhách dožitě, nezdravé minulosti“.

Básnická invektiva Theodoru Mommsenovi z roku 1897 jako by byla reversem téže duchovní medaile: ve jméno nejlepších živelů svého národa, sebe i svých přátel imunních proti nacionalistickému šovinismu, ve jméno laskavého čistého lidství, jehož je český národ v

minulosti nositelem, odmítá zde Sova šovinistického imperialistu německého s celým jeho sveřepým násilnickým dobytélstvím. Sovovi nerozpadlo se nikdy ve svár lidství s národstvím, internacionalism s nacionalismem; byl český internacionalista nebo internacionalistický Čech: obojí se mu doplňovalo, a víc: harmonisovalo v cosi životně organického a poučeného, co se nemohlo nikdy roztříštiti na úskalích dogmatismu nebo scholastiky politické.

Vybouřenými smutky z roku 1897 vylilo se žhavým výstřikem všecko černé bolestné utrpení Sovovo, léta a léta v něm střádané, ale – a to je podivuhodně krásné – nevytrysklo jako beztvárá improvisace, nýbrž jako forma umělecká často křišťálově tvrdá a určitá. Jak vysvětliti tento významný a krásný paradox? Jen tím, že Sova pracoval zde, mluveno obdobou z fyziky, jaksí s vysokým tlakem. Tím, že zamlčoval svou bolest, nutil ji k sestupu do hlubších a hlubších vrstev své duše; tam zbavila se všeho malicherného a povrchního, všeho příliš každodenního a všedního a zesílila v tom, co měla podstatného a zásadního. Básník pracoval pak již s látkou jaksí protříbenou a pročištěnou, která volala sama po umělecké monumentalitě, po symbolu. A Sova opravdu ve Vybouřených smutcích nalézá nový svůj styl: symbolism. Převažoval-li posud impresionism, odtud již vítězí symbolism. Jím umocňuje básník svůj zrak posud empirický v zoř visionáře, který zachází s pomysly a ideami jako s věcmi jevovými. Sovovi byl tento stylový přerod umožněn ovšem tím, že měl v sobě nashádané veliké množství pozorování, postřehů, zážitků, zkušeností, složených z konkrétních jednotlivin, které přímo nutkaly básníka, aby je zhustil a stylisoval linií skladnou a obzíravou. Zřídka propadá Sova alegorisaci, zřídka rozpadá se mu představa a idea. V nešťastnějších číslech Vybouřených smutků i knih pozdějších kryjí se nejednou kupodivu šťastně. Zdaž nemůže být co do symbolické hutnosti srovnán Sovův symbol řeky s domem pastýřovým Alfreda de Vigny? Nebo jeho kondor s vlkem francouzského pesimistického stoika? Jeho samohybná loď řízená pouze kapitánem z „Bizarního snu“ s Vignyho lahví v moři? – Vybouřené smutky jsou tím právě vlastní umělecký čin Sovův: našel nástroj svých velikých visí společenských, básnický nástroj společenských dějů a procesů, které tím zlidštil, zantropomorfisoval, včlenil v naši životnou empirii smyslů, srdce, nervů, obrazivosti.

Ideově nalezneme ovšem rozpory v této knize Sovově; zejména dva rozpory prostupují ji bolestně: rozpor mezi krajním individualismem básně „Duše a luza“, v níž nevěří, že lze „rozsvítit světél | v ubohých lebkách davu, | kde je tma chladná jak v studnách | s mrtvolou na dně“, a „Moderním Betlémem“, v němž jsou to právě zástupy ubohých a zavržených, které jediné pochopí nového Krista a vyjdou za ním na „planiny nových snů“; a rozpor mezi věrou

v ženu vysněnou a láskou k ní v „Bizarním snu“ a zásadním strindbergovským misogynstvím „Smutku Satanova“. Ale překlenouti a vyrovnati tyto rozpory, rozvésti je ve vyšší harmonii bylo souzeno budoucímu vývoji básníkovu. Jako myslitel není ovšem Sova ve Vybouřených smutcích ještě uzrálý a nemůže býti po této stránce srovnáván s Alfredem de Vigny, který domyslnil své pojetí všech otázek životních do krajní důslednosti. Vybouřené smutky jsou kniha v celkovém svém ladění individualistická a anarchistická v aristokratickém smyslu slova. Básník, zhnusený životem všedním, odchází „smrtně zraněn... v makrokosmické hory! Tam věků kde řevy hučí, | rytmické, solné jež bičují vlny zádušné, | v bezvládní lidských mocí, řídkým, šlehavým vzduchem | kde může do hloubky vzkřiknout vězněným Já!“ Tedy kniha odlučující se od života jevového a vylučující jej, kniha někoho, kdo se uzavírá ve své sny velikosti a čistoty... Toto puristické stanovisko k životu bylo by se mohlo státi Sovovi osudným, kdyby na něm byl ustrnul; ale bylo jen přechodným, poněvadž poslední žár, z něhož tryskala tato nenávist a tato zhrda, byla láska, a ta nedala se uvězniti v nijakých stínech a dýmech pýchy. Propálila si již – sobě a svému velikému poselství – cestu, ne ovšem snadno, nýbrž za cenu velikého utrpení. Ale ne první, nýbrž vyzkoušená, protřebená a protřibená láska má cenu stálosti a záruku věrnosti, a jen ona dovede býti tvorbou ve vlastním smyslu slova...

Jak hluboké, zásadní a zoufalé přímo bylo utrpení, k němuž odsuzoval Sovu v této době jeho individualism nebo lépe solipsism, toho doklady máme v celé řadě básní, které nyní ve svém Díle položil autor před Vybouřené smutky. Jsou to tři cykly básní z let 1892–1898; jedna z nich – „Soumračnem věku“ – má přímo podtitul „Náčrty k Vybouřeným smutkům“. Tato čísla jsou méně stylisována než Vybouřené smutky; bývají leckdy přímo zlomkovitá a torsovitá, tak vymyká se plamen bolesti ruce tvůrčové; jinde zlovlně a zruďně amorfní, parodující úmyslně zdobný ciselérský útvar sonetový verši nerýmovanými. Jsou mezi nimi básně, v nichž Sova pronikl opravdu až na práh šílenství nebo sebevraždy, kde hořká mstná nenávist obracela osten naposledy proti sobě a plenila nitro básníkovu v hotové pandémonium.

Pochybuji, že kdy v české poesii byla vržena hlouběji analytická sonda v moře vlastní osoby a doby, lidí, společnosti jako v některých básních Sovových z těchto cyklů. V jistém smyslu je to opravdu Ultima Thule; nebylo možno jíti dále k severnímu pólu a nezahynouti jako básník i člověk; nebylo možno sestoupiti hlouběji v sebemučení, někde v sebeničení. Sova propadá tu místy za oběť fantómům zloby, sarkasmu, mstného posměchu. „V prsou ji nosím, zapřísáhlou zlobu | z otravy dnů, jež jsme si ztížili. | Snů hudbou počínaly, ale k hrobu | se krokem

skutečnosti plížily“. „Noc... Ticho je, že ani červotoči | se nehnou v rakvích lidských idejí. | A teskno mi, jak pohřbů o výročí | když do lamp olej přilejí. || Jak dravec já visel přibitý | v nesmírné výši | a dole jsem stopoval s úsměvem | epopej myší. | A z rodu dravců si vzpomínám | rozletů po horách. | Já dívám se na myší nárůdek | v národních spižárnách. || Na generaci, jež maličká, | bez křídel, bez drápů | tancuje lidem k radosti | před hejnem otrapů.“ Básník píše posměšnou parodii na známý radostný motiv všech básníků: jsem zase doma! Ano, míní Sova: jsi ovšem doma. Domov je ovšem krásný, zvláště svými bory. Ale za nimi? „Za nimi sní kdos, jak tě zabije | a jak by ti kol krku kličku stáh.“ „Zhnusení“, „Když všecko odkvetlo“, „S koncem XIX. věku“ jsou básně opravdu upíří, v jiném ovšem smyslu, než jak mu rozuměli romantikové: vysávají z tebe všecku víru v člověka i radost z něho. A takových básní jsou zde opravdu tucty. Jinde – a ty jsou básnicky nejkrásnější, sama něha a sám pláč houslový – noří se básník do jakéhosi ledně průhledného žaláře chladné mstné odloučenosti od života a světa, zazdívá se do sebe, propadá se do svých fantomů.

Znám jednoho básníka, Sovovi vnitřně příbuzného, který prošel podobně strašným mučednictvím: Verhaerena. Není náhoda, že Sova, jemuž bylo souzeno dáti nám obdobu tohoto velkého básnického ducha a vykonati pro nás dílo obdobné dílu jeho, musil se protrpěti ke svým denním jistotám stejným podzemím noci a zoufalství jako veliký Vlám ve svých knihách Večery, Porážky, Černé pochodně, ve sbírkách básnických psaných na sklonku osmdesátých let minulého století. Nazval jsem ve své studii o Verhaerenovi některé z básní tam obsažených, tak „Nenasytné“, „Neblahá hodina“, „Zemřít“, „Mráz“ aj., zápisy krevního pisaře vlastní mučené duše, zaznamenané v tmavých žalárních kobkách v přeletavém plápolu čmoudných smolnic. Téhož obrazu mohl bych užití, abych vystihl heroickou neústupnost myšlenkového sebetrýznění Sovova, který sám sebe vbíjel pro princip a zásadu neustále na zkušební kříž rozporů a svárů vnitřních.

Oba básníci dospěli k tomuto sebetrýznění tím, že přímo a neúchylně sledovali logickou linii svého vývoje za láskou, pravdou, tvorbou; oba proto, že se musili ujistiti o skutečnosti a oprávněnosti vnějšího světa z hlubší pravdy vnitřní bolesti; oba si jej musili ospravedlniti nejevově, nýbrž v jeho účelnosti.

Tato krásná heroická poctivost odměnila oba básníky tím, že jim dala vnitřní jistotu, o níž opření jako o Archimédův bod dovedli pozdvihnout na chvíli těžký, přetěžký svět a přiblížit jej o něco slunci lidství a lásky.

Ale jest také jakýsi rozdíl mezi nimi. Ve Verhaerenovi trpí hlavně jeho obraznost, která nenalézá, přechodně, v sobě sdostatek tvůrčí síly objektivací, a propadá proto halucinacím a fantomům; u Sovy v první řadě svědomí a mravní osobnost, která nenalézá dosti pevné půdy pod nohama, která se trýzní nedokonalostí společnosti lidské a jejího ustrojení a pak, určitěji ještě, pokleslostí současné společnosti národní.

Proto jest utrpení Verhaerenovo bližší šílenství, Sovovo sebevraždnosti.

Ale oběma, jak Verhaerenovi, tak Sovovi, jde o to, vytvořiti ze svého já nadosobní orgán, kalený ve výhni největších muk, který by byl práv velikému všelidskému objektu i v jeho nejvyšších vzletech, nadějích a snahách, a tím také vlastnímu úkolu básnické tvorby, jenž jest: stvořiti mu podobenství z největší možné duševní vroucnosti.

2.

Knihy Ještě jednou se vrátíme obsahuje ve své prvotní redakci z roku 1900 staré i nové, dovršené i počínající.

Cyklus stejného jména – který, rozšířený a doplněný jinými básněmi z oněch let, rozrostl se později v celou knihu téhož názvu a vyšel roku 1912 v konečné úpravě jako 7. svazek Sebraných spisů – vyvrcholuje v nejjemnějších a nejkouzelnějších útvarech dlouhé úsilí Sovovo o lyrický impresionismus český, úsilí, jehož jednotlivé etapy našel jsi již v Květech intimních nálad i v Mém kraji. Zde teprve v řadě krajinomaleb, zvláště sytých i vzdušných zároveň, rozvířených podivným vnitřním vlnobitím, plní se Amielův postulát krajiny jako stavu duše. Zřídka jen nalezněš zde malbu pro malbu, reprodukci pouze viděného; pravidlem básnickovy dojmy jsou nejen podloženy hlubokou stříbrnou melodií nitra, nýbrž v ní přímo přetaveny. Všude vybíhá, jakož jinak nemůže ani býti u básníka v pravém smyslu slova, impresionismus Sovův v symbolismus: vnější svět všude je vykládán duší, a to duší nad pomyslením neklidnou, zmučenou, stále toužící, Řídká jest u Sovy plná harmonie, celé ponoření se v okamžik a vyžití jeho; ale pak vzniká něco, co se může postavit po bok Mörkovi. Tak taková „Samota“: „Les modře hučí s horských stěn... | A dolů pod horu | mír svítí sluncem napojen | a sálá až k obzoru... || Nad temnou sosnou ve výši | vesluje křídly pták... | Let jeho mé ucho neslyší, | jak mizí do oblak... || Kouř na obzoru tu a tam, | však

obydlí nevidět... | Jsi na míle tu sám a sám, | pod sebou široký svět... || A ticho, jež svítí a rozvírá | své prostory nejzazší, | svým žářem se na tě opírá, | jak rámě ti nejdražší, || a přináší harmonický klid | na modrých vrcholech, | a počíná význam zjevení mít | modlitby na tvých rtech...“ Jest v tomto svazku asi osm deset básní, které se mohou měřiti s nejsuggestivnější poesií symbolismu francouzského, s Verlainem z Romancí beze slov nebo z Druhdy a nedávno, tak jest tu uskutečněno zhudebnění slova, přehodnocení jeho z těžkého nástroje popisného ve vyvolatele nejprchavějších a nejvíce odstíněných pocitů, vněmů, snů. Všude jest hledán a nalézán odstín, ne barva, jak to diktuje Verlainova Poetika, uvědomující si, že básnická pravda je v odstínu a polotónu. „Car nous voulons la Nuance encore, | pas de Couleur, rien que la Nuance!“

Novost a zárodečnost knihy Ještě jednou se vrátíme jest v cyklu „Údolí nového království“, východisku nové sociální a humanitní větve poesie Sovovy. Jsou-li Vybouřené smutky útekem na hory snu, do říše intelektualismu a aristokratismu, do ledového ovzduší purismu a odtažitosti, jest tento cyklus sestupu z nich nalezením člověka, jeho jedinečnosti, zvláštnosti a srostitosti. Neboť Sova neznal dosud člověka a jeho složité skutečnosti, jak byl cele zahleděn a zaposlouchán do své duše, sleduje upjatě její citlivkové reakce na vnější svět. A proto vrátiv se, nalézá člověka jiným, než jakým jej opustil: bezradným a bezpomocným, ale právě proto potřebným lásky a posily. Jeho návrat je vpravdě objev.

Proč se vrací do údolí? Básník vyznává se – nestydí se vyznati, a to je tak básnicky krásné –, že z jakési vlastní slabosti: zastesklo se mu prostě po lidech a lidství. V „Nových výpravách“ čte se alespoň: „Nám scházela blízkost krve, jež hoří, plá láskou i děsem. | My nenašli náhrady za ni, kde ledovců mrtvo rostlo. | Nás volala zeleň jara: Je nutno se vrátit k zemi. || Kdo mimo svou duši hledá a mimo duše svých drahých, | ten nenajde nových světů... || Svět opouštět nemá práva, kdo hledá a kdo chce najít, | ni kdo chce být účasten Života velkého rozdělení. || Ne osamostatnit se v dálkách a na výších. Vrátit se z dalek | a vrátit se z výší zas k člověku, žití to příštího smysl. | Dát vše, co jsme našli, svítivé rozhledy nesmírných dalek...“ Ze vstupní básně „Údolí nového království“ vychází, že to byla láska k jeho Vysněné, jež jej vypudila z hor. Básník aspoň praví dosti určitě: „Z hor Snů já k zemi se vrátil a nemoh v své touze jinak | než zaklepat u jejích dveří.“ Ať tak, ať onak: vždycky jest to lidství básníkovo, potřeba lásky a družnosti, co vítězí nad abstrakcí. Tím a právě tím jest „Údolí nového království“ vítězství básníkovo: zesílil tak, že netřeba se mu báti blízkosti a všednosti, které by zabily básníka, jemuž poesie není bez výjimek a zvláštností, fantomů, romantických dálav a ostatních romantických rekvizit. Sovova poesie se odsubjektivňuje a



blíží se objektivnosti; z homofonní stává se zvolna polyfonní. „Údolím nového království“ nastupuje cestu za tím cílem; a v tom je jeho význam a krása.

Umělecky byl umožněn tento vítězný obrat v tvorbě Sovově jeho nejhlubším ponorem do utrpení a muk nitra, jak jsem jej vypsál na konci předešlé kapitoly. Až když byl prošel všemi závitými tohoto vnitřního pekla, až když byl – mluveno řečí Dantovou – sestoupil do středu glóbu, v němž zamrzlý ve věčném ledu trčí Satan, mohl vystoupiti znova na povrch země a znova spatřiti hvězdy. Teprve nyní bude možná básnická objektivace a Sova blíží se jí záhy několikerou cestou.

Chceš-li umělecky kategorisovat „Údolí nového království“, nemůžeš to učiniti jinak, než že je označíš jako heroickou idylu. Po mučivých dramatech nitra, po strašných bojích s ledovými příšerami a fantomy mozku i srdce, po sarkasmech, které tuhly na rtech, mohl býti teprve získán nový smysl pro hroudu, nový cit lidské družnosti, nová láska a nový soucit, nová důvěra v silu a propagaci myšlenky. „Hle, bude již ráno, děl jsem, a stezky se budou rdít, | my půjdeme spolu vstříc slunci, jež vychází bledé zvolna, | tam v branách Veleměst potkáme řady nejchudších žebráků, | my obdarujem je prvním penízem z Nového Království. || Na něm nebudou raženy hlavy imperátorů, | jen symboly horoucí lásky všech světů a nových lidí, | je miliony již tuší na dně svých zavřených srdcí, | leč my je půjdeme učit, jak rozdávat sladké ty mince.“ Po hmotném násilí, po válkách a útiscích všeho druhu nastolena bude na trůn Duše, ale není to již anarchistickointelektualistická, aristokraticky výlučná duše z Vybouřených smutků, postavená v protiklad proti „luze“, to jest proti člověku davovému. Tato duše je duše lásky ke každému a soucitu s každým. A co rozvíjí Sova v básni „Když vládla duše“, jest socialistická utopie, idyla nového zlatého věku lidského. „Snad byli bídní, – leč ona včas přišla, by dlouho ještě | při přeslicích a písních, jež zvučely zasněnou jizbou, | by vzpomínali si dlouho, jak úsměvy její hřály...“ „A zoufalé zadržela a visící nad propastí | včas našla a hasnoucí křísila, utiskovatelů zlobu | hned v zárodku stírala krví potřísněnými prsty“. „... Nestála pod člověkem – a nestála nad člověkem, | leč hořela v něm a hořela stejně v člověku každém.“ V básni „K novému člověčenství“ sestupují propagátoři nového snu do středu lidstva a poslání jejich jest ve všem. Chtějí zbudovat Města v duši z nejlepších myšlenek géníů „a všem je otevřít, všecky brány a všecky síně | a všecky chrámy a všecky nejvyšší kopule | a všecky nejvyšší věže, kde možno rozmlouvat s Bohem | a nablízku jeho pochopit cenu člověčenství.“ Všecky hody přírody a kultury pro všecky a všem: tak zní nyní devisa Sovova. A hlavně: všem duchovního zasvěcení! Nijakého esoterismu! Nijakých tajných věd! Od příkře vylučujícího individualismu došel zde Sova k laskavému, všeobjímajícímu a

všeodpouštějícímu náboženství humanity, podloženému naturalistickým a osvětovým optimismem protikřesťanským, jak jej ztělesnil básnický skoro v téže době také Émile Verhaeren.

Svedeme-li myšlenku Sovovu v její prameny, nalezneme snadno ozvuky z různých socialistických primitivů, ale ovšem pro posuzování básníka jest to vedlejší; zde rozhoduje jedině vnitřní žár, který stavil v jednotu tyto různé myšlenkové prvky, a ten, není pochyby, je u Sovy veliký. V širých rytmech rozpětí v České poesii předtím velmi řídkého vytváří si tu Sova svůj optimistický mesianism, vše objímající a nic nevylučující, svůj chiliastický sen o příští duchové říše, království božího na zemi, pojatého v zárodku snad podle evangelia, ale doplněného a opraveného podle ideálů renesančních, naturalisticky i vědecky moderních; a vytváří jej novým visionářským patosem, který nemá již zámlk, tvrdostí, příkrostí ani zlomkovitosti, jež charakterisuje Vybouřené smutky, nýbrž vylévá se širokou, místy až poněkud monotónní harmonií. Sova našel zde po prvé důstojný srovnalý objekt svému entusiasmu, tak dlouho zakřikovanému a dušenému právě proto, – že nebylo takové víry v předmět tak bezesporně závažný, přímo nadosobní; našel předmět hodný nového hymnického verbalismu, inspirace slovné co nejvášnivější, hlaholící jako polnice jarních větrů: neboť co může býti vyššího nad lásku všech ke všem a blaženství všech? I posměchu a ironii dostává se napříště z tohoto nového hlediska nového smyslu; nebudou již výlevem samotářského nebo samolibého otráveného jedince, jeho záležitostí soukromou, nýbrž nabudou důsaznosti a závažnosti jim předtím cizí. Budou nyní většinou kaleny a broušeny ve službách vyššího, lepšího lidství a budou většinou vrhány proti jeho ať skutečným, ať domnělým zhoubcům a škůdcům.

Pro nás, pozorovatele dnešních procesů básnických, je významné, že heroická idyla Sovova vykvetla na kolektivistické půdě, na víře v možnost kolektivistického, ano komunistického uspořádání společnosti. Sova jako by tu předjímal typický posun i postoj dnešních nejmladších básníků světových i domácích, kteří nám vytvářejí idylu z jiných předpokladů a jiným výrazem a stylem, ale přece idylu jako novou, pevnou, stylovou celou po churavě rozvrácených, subjektivisticky dramatisujících a zlomkovitě třeštících básních doby válečné a předválečné. I u Sovy jsou pro ni, jak jsem ukázal, tytéž podmínky.

Jiná cesta k objektivaci, která ležela před Sovou nyní, byla tvorba epická, veršem i prózou; ve verši tvorba baladová, v próze povídková a románová. Rychle za sebou vydává nyní Sova svůj svěží Ivův román a svou Baladu o jednom člověku a jeho radostech (r. 1903; nové vydání

v Knize baladické, 9. svazek Sebraných spisů). Ivův román je zobektivisování těch vnitřních dispozic a nálad, které vrhl po prvé v próze na papír a charakteristicky nazval náš básník „Rozvířením samotářských strun“. Jako Ronz v „Anně“ i Ivo jest v podstatě člověk bojící se života a maskující tuto bázeň lyrismem nebo ironií a sarkasmem. Ivo, nedružný samotář, starý student, pokouší se milovati, doplniti se drahou bytostí, ale ztroskotá se o neschopnost vžítí se, vcítiti se, vplynouti v duši milované dívky a ujistiti se jí; je to člověk životní nejistoty, jakýsi Rudin nebo Oblomov přistřižený do užších, šosáčtějších rozměrů českých. Ale není možno si tajiti, že se vlastní objektivace epická nepodařila plně Sovovi ani v jeho pozdějších dvou rozměrných románech, ve Výpravách chudých (1903) a v Tómovi Bojarovi (1910); není v nich pravé epické polyfonie, kterou by si vytvářely hlavní figury svými vášněmi a vůlemi životnými. Výpravy chudých mají charakteristický podtitul „Z kroniky osamělého studenta“; a opravdu, co postřehuje a vytváří si ze života Rudolf, není mnohem víc než jakési rozumové a citové nedorozumění: zase se jednou marně snaží snivec a samotář zasáhnouti do života svého i cizího činně a tvořivě. Tóma Bojar má široké sociální a politické pozadí venkovského života jihočeského; rek má své poslání, ale žel, mimo dramatickou souhru s ostatními osobami, které zase tu žijí, nedotýkající se sebe a nevlývající v sebe; a tak jsou katastrofy hlavních dvou figur, faráře Theodorika a Gity, přivoděny vnějškově. Zato se naleznou v užším rámci povídkovém zralá a dokonalá díla melancholicky nebo ironicky lyrického pojetí životního v dvojité sbírce krásné prózy O milkování, lásce a zradě; a veliké pohody vypravovatelské dostupuje starý dřevoryt plný archaického kouzla Pankrác Budecius, kantor z roku 1916; ne neprávem byl kladen vedle Mórikovy Mozartovy cesty do Prahy. Zde ovšem i časový odstup usnadnil básníkovi pravou epickou objektivitu.

Nyní, kdy získal Sova v „Údolích nového království“ přímý, mužně jasný vztah k životní celkovosti lidské, mohl se odvážiti na tak rozměrnou skladbu epicky alegorickou, jakou je Balada o jednom člověku a jeho radostech z roku 1903. Tato balada jest ve svém jádře odmítnutí typu „pána“, člověka nitrem zprahlého, romanticky zbytečného, který nenašel smyslu životního, poněvadž nevypracoval v sobě sebekázní velikého umění radovati se, rozuměj: splývati entusiasticky s životem zdánlivě malým a všedním; tento člověk nemá dosti vnitřní tvárnosti, aby mohl „započít nový život“, aby se „mohl přeroditi“, když starý je dožit bezradostně a pustě. Figura „pánova“ jest bezesporně velmi ostrá a důmyslná kritika romantismu po vzoru ruském nebo ve smyslu Ibsenova Peera Gynta; kritika, jíž by nebyl schopen Sova ještě před několika roky. Přes to, že má tato báseň intonaci opravdu baladickou, nenazval bych ji baladou; vadí mně v tom alegorický rys celkového dějového pojetí. Jen

šašek, ztělesněnec životní ironie, má opravdový démonický spár, který se zatíná do mozku i do srdce.

Báseň o jednom člověku a jeho radostech není ani první ani poslední balada Sovova. Již v Květech intimních nálad nalezneme cyklus básní, nadepsaný „Balady duše“; je to však lyrika písňová nebo meditační, která nemá ani objektivistického prostředí, ani epické struktury. Po Baladě o jednom člověku a jeho radostech pokusí se pak Sova mnohokrát o baladový útvar, aby se v něm dotvořil posléze několika významných a zralých děl. Nebyla to jistě marota a nejméně již byla to nějaká snaha vyplnit mezeru v moderní české poezii a stvořit něco, co by se dalo nazvat baladou ve smyslu školských poetik, co pudilo Sovu na tuto dráhu. Byla to naopak hluboká umělecká touha dotvořit se útvarů objektivistických, která v Sovovi přirozeně po jeho vnitřním převratu vyvstala a nedala se již umlčet.

I po této stránce nalezneme v Sovovi dobu s dnešní nejmladší poválečnou poezií českou, která také ve Wolkerovi se dotvořila několika kouzelně krásných balad, a dotvořila se jich proto, poněvadž její vývojový rytmus kolektivistický vedl k těmto útvarům poesie odosobené od zážitků sentimentálních a vkořeňující se do zážitků společensky hromadných. Není objektivistické poesie ovšem tam, kde by ji kdo chtěl mít; není jí zejména tam, kde není mýtů jako její živné půdy. Tento mýtus našel Wolker v současné kolektivitě, jak pro ni zůstala smysl léta poválečná; za Sovy, bohužel, tohoto kolektivního mýtu ještě nebylo, a tak musil se upínat k starému mýtu, který v jeho době byl již odumřelý: k mýtu přírodně romantickému, jak jej známe z balad Bürgerových a Goethových nebo z balad Čelakovského a Erbenových. Ale ovšem: Sova cítí sám tento mýtus jako cosi anachronistického a dává na příklad svou jinak velmi krásnou baladu „Můru“ vypravovat jako „historku z dob, kdy v mnohý div | svět věřil kdysi, pověřiv“; a víc: občas se snaží nalézt pro své balady motiv sociální nebo historickopolitický, neboť cítí potřebu uniknouti konvencím romantismu přírodního...

A hlubší důsaznosti a objektivnosti nabývá nyní, po Sovově obratu a zesílení básnickém, i jeho kritika národně společenská, která zejména v paralipomenech k Vybouřeným smutkům působila nejednou dojmem neurastenickým. Nyní, roku 1905, píše Sova mohutné Tři zpěvy dnešků i zítřků, v nichž z hlediska civilizační západní Evropy účtuje s tehdejší českou malostí, zaostalostí, zápecnictvím a baráčnictvím a vytváří v sobě zároveň básnický orgán pro krásu moderních rušných průmyslových a technických skutečností. Jsou-li první dva zpěvy, „Augiášův chlév“ a „Kolovrátkář“, satirické invectivy na domácí bídu politickou a národohospodářskou, třetí, „Píseň Prvního května“, jest v alegorickém rámci mohutná vise

moderní civilisační krásy, hodná Walta Whitmana nebo Verhaerena. Podivno: tento básník, který byl donedávna lidem romantickou mimosou, vnáší první do české poesie smysl moderní strojové a průmyslové krásy, pochopení otázek národohospodářských a světově obchodních, pojetí mnohotvárné síly vesmírné! Cizincem, synem ruchu a odvahy, vracejícím se s bohatými zkušenostmi světovými po dlouhé době do rodného města, aby zde otvíral, ovšem marně, lidem oči na světové skutečnosti a učil je odvaze spolupráce se světem a soutěže s ním, mluví sám básník, který nedávno setřásl se sebe všecku oněginovštinu, oblomovštinu i nielslyhneovštinu. „Chci divokou silou obrovská popohnat kola | a párou pobídnout píсты, chci výskati slyšet ventily, | by rozveselily smutek mrtvého hnutí |... Chci peněžní obrat. Chci veselé obchodování, | chci s cizinou rovnost a poptávku po svojí práci... | Chci, abyste přilnuli záhy k železným obrům budoucna, | chci, abyste naslouchali té výmluvné hučící mušli, | jíž cizina zpívá a miliony všech národů mluví...“ Ejhle Sovu básníka nové civilisační krásy světové, předchůdce a Jana Křtitele české poesie civilní!

Dobrodružství odvahy, obsahující básně z let 1904 až 1906, souvisí geneticky s „Údolím nového království“; totéž pojetí života, přeložené tam do idyly, promítá se zde do výboje a boje. Táž visionářská symbolika, totéž vědomí přechodnosti doby, těhotné novými útvary politickými i sociálními, týž zjitřený, zvichřelý patos, týž hymnický rozvlněný, širokodechý verš, volně rytmovaný, totéž poslání génia, totéž dílo lásky pro všecky. Všude jest zdůrazňována nutnost odpoutati se od starých forem, jíti proti staré moudrosti, opovrhnutí tradicí. Básník ztotožňuje se se svou generací, generací let devadesátých, když zpívá o jejím dobovatelském úsilí a poslání, zaplaceném osobním štěstím: „My odcházejíce jsme vzbouzeli ulice hořkou písní. || A nikdo se nepřišel loučit. A nikdo nám nepožehnal... | A nikdo nás nepolíbil ni netisknul horečné ruce. | Nám smáli se rodní bratři i otcové zamlklí, trpčí |... Po krčmách a po chrámech, po dílnách, po tržištích, všude | nás vláčeli dlouho v kletbách i modlitbách, v pomluvách krutých, | pak jména naše biřici vyvěšovali v branách | co škůdce vlastí a národů, církví i dědičných králů...“ Je charakteristické pro Sovu, že vzpoura mladých proti starým řádům jest konec konců motivována nábožensky, hledáním nového boha, boha pojímaného monisticky. „Jdem... Nového boha znát chceme, | jenž právě narozen... | Má v očích vod krásu i země | a je tak čistý jak sen. | A roste jak naivní dítě, | pln žvatlání ptáků a trav. | Jdem..., Zabouří životem skrytě | a odvahou zrozených hlav.“ Jinde, v „Náboženství zítřka“, napovídá básník, že tímto náboženstvím budoucnosti bude náboženství humanity; ono učí, „že lidstvo se neléčí krví, že božstvo zvuk prázdný je“; jím „spojí se propasti úže, | jím otrok se naučí, jak okovy rozbije | a žena jak oddaně přilne k zvolněným pažím muže...“

Obrazy velkoměstské bídy a zvrhlosti, na nichž se jitří básníkův nenávistný hněv na staré řády a jimiž se živí jeho vykupitelské sny, jsou tentokrát zvláště hluboce ryté uchvátanou jehlou jakoby drásavou nebo bouřící se. Tak na příklad v „Koutě města“, který jest do jakési míry pendantem k „Modernímu Betlému“ z Vybouřených smutků. „Na dlažbě v špinavých ulicích města, | ghettu jež podobno, prohnívá léto... | Zápach zelenin i růží, zápach nuzných příbytků, | těl nečistých krasavic, churavých psů, | zápach podzemních krámečků řemesel smutných | za okny zprohýbanými nehybně stlívá...“ „A stroje řinčí v podsklepi, | lisy naříkají, překřikující dávné modlitebny... | Černé ruce vyhrnuté až k ramenům | přehodnocují prodajnou hmotu: | cín, železo, zlato, hořící kameny | pod hladkým, syčícím brusem, | sklo, bílé dřevo, pestré látky, tuhnoucí sádru...“ „...A řezavých pilin zvukem | a nehotových nástrojů akordem | procházíš v davu, | co zápachy laků nových stavenišť, | zaprášeného pečivá, páchnoucích ryb | překřikují smrduté stoky...“ Zním jediného mistra, který tehdy v Evropě dovedl podobně silně, s takovou naléhavostí obraznosti a s takovou sytostí koloritu vyvolati obrazy i látkově blízké velkoměstskému koutu Sovovu: Emila Verhaerena. Ale slovanské jest, jak se u Sovy často a právě v asociaci velkoměstského chátrání a zpuštění mravního zjevuje vykupitelský fantom Kristův; slovanské nebo... rembrandtovské, jak chcete... „Kristus jde nebezpečný, | Kristus jde paradoxní, | zachránit přichází Kristus | znehodnocené...“

Utrpení ženy mužem i utrpení, jež ona působí muži, tato záhada, která vrhala svůj mučivý stín již do Vybouřených smutků i do „Údolí nového království“, znepokojuje i nyní Sovu. Dvě významné básně, „Protest ženy“ a „Vise“, věnovány jsou utrpení ženy, působenému jí surovým egoismem mužovým, který z ní činí jen spoluvinici všech svých úzkostí a ubohostí. Jak zapomenout chóru zmučených žen, rozsedlých po tisících v kruhu: „Ta světice jedna, ta matka vlídná, | ta nevěstka pokleslá, nestoudná, bídná, | ta rozkvétající, ta vášněmi bledá, | ta dítě jež zrakem v oblacích hledá... | Ta strávena prací a lůžek hrůzou, | kde pomřeli drazí, ta vyrostlá s lůzou | za ploty, kde žebráci k loupeži zvali | a před vraždou zbožně se křížovali...“? Jak té litanie hříchů, jichž se dopouští muž na ženě? „To vzkřiknout do polí, kde pracovnice táhly | jak smutná zvířata pluh s kravou bučící, | to vzkřiknout do nocí, kdy rozpuklé rty práhly | a prostitutek hlas se třásl ulicí. | To vzkřiknout v orgie, jež najdou muži v bolu, | když v krčmách svědomí popěvkem zpytují.“ „To vzkřiknout do moří, kde houpají se lodi | pod šedě ocelovým nebem, když se dní, | když plavci opouští ty ženy, které rodí, | jež pud jich zkojily před plavbou poslední...“ „To říci bídným těm, jež právě porodily | s mučednic úsměvem na polomrtvých rtech.“

Je tu dále báseň protimilitaristická i protidynastická, a jiné, zejména „Epilog z roku 1905“, napovídají, že vysoko tehdy vzkypělá vlna revolučního terorismu ruského živila a vzdouvala útočnost těchto básní, které ve svých vrcholcích jsou vesměs křtěny křtem ohně a velkodušnosti vlastní jen mládeži. Zákon, kterým žije toto mládí a jež vdechuje každým svým dechem, vyslovil Sova v zhuštěné strofě: „Co dostupno, neláká nás. | Jen překonáváním roštem. | Je tolik tragické krásy | v tom příkazu mládí prostém.“

Po těchto knihách symboliky sociální, v nichž se dostává ke slovu rozum budující i doufající a věřící většinou, po těchto knihách skoro programových ve svých visích nových sociálních i politických forem překvapuje nemálo následující svazek, Lyrika lásky a života z roku 1907 (nyní 1. svazek Díla Antonína Sovy). Život jest nedopočitatelný, nezměřitelný, nezbadatelný, jako by pravila tato kniha; nepřiblížíš se mu logikou, uniká každé racionalisaci! Z čeho vyvěřelo toto nové poznání básnické? Patrně z básnickových zkušeností a zážitků. Empirie životná přistoupila k básníkovi a ukázala se mocností rozmarně ukrutnou. A umělecký výsledek tohoto dějství životního? Nová forma, nový styl, nový výraz Sovův, nová nápořád, nové šero a přítmí, nová jedinečnost, nová písňovost, nová zámlka, nová sevřená a zhuštěná melodie... Je v Lyrice lásky a života leccos, co sblízuje tuto knihu s počátky básnickovými, ale je to nyní tragicky podloženo a prohloubeno; je leccos, co opakuje některý motiv předchozí, ale zároveň ponořuje jej do nového ovzduší básnickovy dumy, podkládá novým melodickým a harmonickým doprovodem.

Jest těžko opsati tento nový lyrický svět Sovův, ještě tíže rozbíratí jej. Celou knihou jako bolestně živý nerv prostupují erotické zážitky autorovy, a vesměs skoro mučivé, hořké, bolestné. Básník nepíše konfesí; hoře jeho nevytlévá se jako u Musseta širokou improvisací propukající v štkání, vzlyky, kletby. Sova jest příliš distingovaný a také příliš opravdový a kritický na takovou romantickou přikrost: ví, že není v životě viny jednostranné. Zahaluje všecko do symbolů, narážek, snů; polobjektivisuje v baladách, v romancích, krajinomalbách. Z této metody jest patrna mravní noblesa těchto básní, za niž nemůžeme býti básníku dosti vděční, za niž nemůžeme ho dosti ctíti. Není tu urážek, kleteb, záští, mstivosti; naopak, většinou snaha pochopiti. Náhlé katastrofy objevují samo jádro povahy člověkovy; Sova vyšel ze svojí čistoty: nebylo v něm rmutu, nebylo kalu, který by byla mohla vynésti na povrch.

Sovovi nedopřál osud možností pro žeň milostné pohody erotické a manželské, jak jí sklídl v pozdním věku svého života v Jasných hodinách a v Odpoledních hodinách Émile Verhaeren. Ale přečti si první sloku z „Podzimu“: „Je teskně mi, noc bdí kdes | jak cizí zrak, jenž něco

ví... | Jak sahal by mi k duši les, | podzimní, smutný, sosnový, | ztracená ves.“ A vidíš ihned: intonací, ovzduším mravním, výrazem, stylem Richard Dehmel! Ano, zde po prvé narážíme na tohoto nejvýznamnějšího moderního lyrika předválečného Německa; zde po prvé jsme nuceni postavit oba básníky vedle sebe, ne abychom je měřili a vážili, nýbrž abychom se poučili z nich o tom nadosobním, co je váže a spojuje a co dává i pohled do doby a jejich mravních i společenských krizí. Dehmel má řadu básní mučivé atmosféry, k zalknutí horké a dusné, jak bývá před bouří, kdy není možno se dohovoreti, kdy každé pronesené slovo nabývá jakéhosi jiného, zvráceného smyslu: jsou to básně, které vznikly, když se rozcházel se svou první ženou. V tomto svazku Sovově nalezněš k nim pendantů. Kdo zná smysl vracejícího se refrénu a jeho příznačné obměny u Dehmela, pochopí, jak blízek mu musil býti Sova, když psal na příklad závěr „Písně o dobrodružném srdci“: „Převěje hudba. – A zas nic. – | Zlozvuk na ztrhané struně. | Luna naslouchá do dálky sníc. | – Něco stalo se luně? – || Kraj mlčí, les mlčí bělejší, | bez křiku, bez lidského hlesu. – | A nikde podušky teplejší. | – Něco se stalo lesu? – || A závěje vrství se, fičí sních: | Kam srdce jen odvahu dalo? | A krvavé stopy, hle, v závějích. | – Něco se srdci stalo? –“

Jsou ovšem podstatné rozdíly mezi Dehmelem a Sovou. Erotika má u Dehmela význam ústřední, jest sama cesta a metoda jeho růstu i poznávacího i mravního; má dosah kosmický. U Sovy tohoto ústředního smyslu nemá, nemá také dehmelovské živelnosti a pudovosti. Sova jest typ spíše bratrský než milenecký, spíše sociálně než eroticky milující. Ale přesto sblížuje oba básníky v této době erotické krize Sovovy táž tvrdá vůle k pravdě a k utrpení, vědomí, že děj, který sehrávají, má jiný, vyšší dosah než jen osobní a soukromý; vnitřní jistota, že prožívají úděl všelidský a vytvářejí jeho novou formu. To jest ono společné hlubší duchové médium, které váže erotickou poesii obou a nadává ji smyslem typickým pro dobu, v níž vznikla.

V tom jest hledati i příčinu uměleckého zesílení Sovova v této sbírce. Málokdy dostoupil posud Sova té umělecké jasnosti i té životné jadrnosti jako v některých číslech Lyriky lásky a života. Chceš-li nabýti o tom jistoty, přečti si třeba „Pohrdání“. „Výčítku nechci z očí tvých čist. | Dnes podzim v uschlých stromech zahořel. | Jak mlčí zdvořilá tvá nenávisť, | jak mlčí. – Snad jsem jednou mnoho chtěl, | však vzítí neuměl. || Kdys louky kvetly zlatem vlasů tvých, | tvých očí modrem, rukou bělostí, | tvých kroků měkkostí, | mech váben tajil žlutých listí smích, i tuň černá houpala tvůj obraz v paprscích. || Byl zázrak, není... Rozklad, zhouba let. | Však umíš dosud plnit dávný slib | než smrt a život líp: | pohrdou takou ničí neplá ret | a z očí trpčí smích já nevyčet.“ Tato pregnantnost a vyhocená určitost výrazu jest novum v poesii



Sovově. A působí to dojmem, jako by si ji vynutil sám život svým tvrdým, bolestným rydlem, kterým přeoral lán básníkův. Sova, který se rozléval nedávno ještě do šířek někdy až mnohomluvných, dovede se nyní sevřít do stručnosti, skrojít do tvrdé hrany, býti úsečný, brachylogický. Jsou verše v něm, které řezou jako chirurgův nůž. „A přešly dny a nebezpečí. | Dnes lhostejně kol můžem jít. | Jak umí mlčet mstivou řečí, | jak vyzývavým štěstím žít.“

Také příroda jest nyní u Sovy přehodnocena. Viděna jsouc většinou přísně, získává jakéhosi monumentálního rysu. Nejednou jest tolik jako okno do věčnosti; dostává se jí nyní hlubšího smyslu jakéhosi duchového dalekozorného rozstupu do dálek, jak bývá na podzim. Linie vystoupila do popředí, barva ustoupila a často pohasla. Není náhodou, že potká-li básník někoho v takovéto krajině, jest to Smrt, jako v překrásných „Hlubokých samotách“. Básník zhnusený životem, jeho lží a klamem utíká se do rybářské chatrče kdesi v blatech, mezi nekonečnými vodami. „Ta chatrč utisknuta k prorvám skal. | Nikdo ji neznal, nikdo nehledal. | Z ní rašelinišť smutnou rovinou | do věčnosti zřít každou hodinou...“ „Zde bezpečný jsem sám a sám a sám, | nikoho v světě tady nepotkám... | zarudlá ticha zhaslá nebesy | a vlastních kroků zvuk mne neděsí. || Jíkají ptáci. Tisy na stráni | své tmavé, smutné šepcí pokání. | Nekončí obzor, kam zrak pohlédne, | ni vody, vody, vody bezedné. || Smrt cestou potkám-li, my navzájem | se moudře pozdravíme, po svých jdem. | Zřím v dálky. Živé kouzla pozbylo. | Co mrtvým bývalo mi, ožilo.“ Ani není náhodné, že se zde v závěru básně přihlašuje, pokud vím po prvé u Sovy, názvuk na Goetha...

V tom je význam této knihy pro básnický výraz Sovův: význam korektivu i podkladu pro tvorbu další. Život svou bolestí odvrací nyní Sovu od visí příliš odtazitých, od utopií příliš harmonicky sladěných, příliš parnatých a neurčitých v obrysech, a vrací jej konkrétnosti. A proto bude konkrétnější a teplejší, dnešku a zemi bližší, i sociální poesie příštího období básníkovy.

3.

Když byl vyzpíval mánivou kantilénou houslovou své osobní hoře a rozčarování v Lyrice lásky a života, obrací se Sova v následující knize, v Zápasech a osudech, vydaných roku 1910, avšak obsahujících verše z let 1907 až 1909, většinou k bojům a utrpením hromadným: národním, sociálním a lidským; ale i tam, kde se obírá svým já, rozšiřuje je v osobnost.

Kontrapunktickým tématem, které prostupuje skrytě celou knihu Sovovu, jest jeho mužné přesvědčení povýtce mravní, že osudu jest třeba dorůst, že osud je nutno přerůst, že radost jest něco, co nepadá nikomu darem do klína, nýbrž chce a musí býti získáno zápasem a napětím celé bytosti. Jak tu nevzpomenout zase Richarda Dehmela, jeho „der Mensch, der dem Schicksal gewachsen ist“?

Neproniká ovšem všude ještě tato životní víra s žádoucí jasností a rozhodností; jinde jako by nebyla básnicky zmožena a roztavena v zpěvný kov bez šlaků..., ale prosvítá z nejlepších čísel knihy dosti určitě.

Hromadně jest pojata nejprve úvodní báseň „Praha“ jako soubor statků, které si předávají dědictvím pokolení po pokoleních; námět Prahy jako tvořivého mozku národního celku, který pokoušel Sovu několikrát předtím, přiblížil se tu značně své konečné formaci. „Rapsodie o lípě“, objímající půl tisíciletí národního vývoje, jest nesena stejnou hromadnou důvěrou. Sociální věrou neméně rozhodnou dýší „Ahasver revoluce“ i „Zjevení“, jakýsi děsivý fantom mstitele, který polapí uhlobarona „...u hostiny, když šampaňským vlašil si hrdlo | a ústřice jedl a miliony své přepočítával, | by půjčil je na výzbroj těm, kdož víc mu nabízeli...“ a vrhne jej na pospas rozzuřeným davům. „Dělníkova rodina“ týčí před tebou českého dělníka, statečně odmítajícího pokušení, aby nechal si odnárodniti své děti. Ale dělník ten není individuum; jest typ; charakteristicky praví básník, že to, co odpovídá pánovi vyhrožujícímu, je „hlas ze šachet“.

Řada motivů erotických a manželských nemá dosti jednotící linie, aby byl možný o nich soud všeobecný. Zato tam, kde mluví Sova za sebe, dostupuje velkého usmíření: proměnil se z trpící osoby v osobnost odsobečtěnou, která chce znáti jen veliké vesmírné zákony a dobrovolně se jim poddávati. „Klid ve mně povýšený, hrdý, suverénní, | však lehčí, že je opřen věčnou o stěžej | vesmíru, ani kapky rmutu dneska není | v mém srdci, zmatky, beznaděj...“ V „Rozmluvě s nocí“ mluví již básník, který vyrostl nad své osobní utrpení. „Pozdravuj,“ praví jí, „toužící duše celého širého světa, | zamilované ve vše, co dojí má víc než láska | k jednomu tvor, co mluví mnohohlasým sborem | světél a očí, hlasů a zpěvů, temnot a stínů, | rovin a kopců, krajů a zemí, neznámých světů...“ A souhlasně s tím v „Legendě o člověku“ člověk, který vyrostl z kostí mstitelů, vzdává se naposledy svého krvavého poslání: „Leč slyše ptáky nad svou hlavou pět, | staleté stromy šumět, zapomněl | se mstíti za vše mrtvé. Radost měl | z toho, co živo...“

„Tak učil se svou láskou radostnou | žít sobě a ne přeshlých věků mstám...“ Což jest pamětihodný protest proti všemu lžiheroismu, proti každé romantické póze a propaguje rozumně realism štěstí; tím stává se tato báseň, třebaš nebyla jinak umělecké arcidílo, významným dokumentem literárním i kulturním. Monumentálnější a umělecky vyšší jest vitalistická legenda, v níž přebásnil Sova ráj a vyhnání z něho v církevním podání, „Ranní modlitba Adama a Evy, starců“, tentokrát zase idyla heroická, ale dosahu širšího, než byly jeho idyly předešlé. „Díky, ó díky za vnuků krásnější úsměv, | u našich nohou když sedá jich štěstí... | Za pohled zvířat plaše se zastavujících, | za jejich přítulnost věrnou... | Za pramen studený, jenž se nám vrhá k nohám | z hloubky mlčící země... | Za trávník zelený, na nějž stín si lehá | prochladou vůní... | Za lesů černých hukot, pozdravující dálky | širého světa...“ Strom vědění dobrého a zlého, strom zkoušky, strom osudný jest proměněn v podání Sovově v „strom Života“, který stvořil bůh, „by netrestal jím, však chválu | by sobě sám věčně si zpíval...“ Sama sebe, životní osud díla svého symbolisuje Sova v závěrečné básni jako vinici na podzim těsně před vinobraním: „...milenci přijdou, roznesou, | co zrálo za sluncí tvém na Předhoří, | a pomilují se, své sémě roznesou | po celém světě, jež tvým vínem vzhoří“... symbol šťastné názornosti pro básníka, jenž touží vplynouti v hromadnost.

Žně, podávající básně z let 1912 až 1913, jsou ještě blíže této nové konkrétnosti, novému, družnému a hromadnému pojetí života. Básník jako by se tu octnul na prahu nového světa; cítí obrodu celé své bytosti, která vře, pryská a šumí kyslíkovými bublinami radosti. Samy smysly básníkovy jsou obrozeny, reagují na vnější svět s novou a přesnější jemností: nejlepší důkaz, že nejde o časovost a heslovost nebo programovost, nýbrž o nový děj tvořivosti básnické. „Já vmísl se v zástupy, cítil jsem s nimi, | žil s nimi, zrál činy jich úžasnými, | já miloval je a s nimi rost,“ vyznává radostně básník hned v básni úvodní. V „Rozhraní“ stanul básník na předělu minulosti a budoucnosti. Jej láká svět nový, marně za ním volá svět dožilosti. „Již kráčím v nový svět, co minulé, vše mizí, | svah mlčí, mlčí hvozď a cesta zdá se cizí, | jen neúprosný směr mi do tmy pruhem svítí, | kde nových přátelství mám smlouvy uzavřítí | a ty kde potkat mám, kdož budou spolukouti | svá díla na ohních, jež chvátám rozžehnouti...“ Na této dráze posiluje jej nový duch světový, kterého zachytil Sova v podivně výmluvné siluetě: ... „domova neměl, domovem byl mu kosmos celý | on neměl krbu ni lože, však z jeho bytosti | vál výdech pasátů a v jeho vlasech chvěly | se hvězdy napadlé z propastné výsosti...“ Vidí nyní svět okem zcela novým v nové jakési, hluboce pokojné a milostné kráse. Jedním z nejkrásnějších dokladů pro to je „Navečerní procházka po práci“, jeden z vrcholů knihy. Svět je mu tu „obrovskou dílnou boží“ a básník s rozkoší naslouchá jejímu ruchu: má

pro něj nový smysl, nové orgány. „Je takový mír v prsou mých, | že vše mi zázrak je a div... || V úžasně novém přerodu | zrá boží svět, | o tolik zkušenější let, | co jiných pravd a zákonů | odnože rostou k jiným žnám, | co s větší láskou, žhavěji | vždy bohatější úrodu | v klín trhají si sadaři, | co tisíc nových záhonů | osijí větrem pod jižním | v krásné a silné naději...“ „Zřít všude světly domy plát | a fronty továren se stmít, | krajinou vlaků kouře vlát, | za loďmi šiky vln se stlát | a nad mosty a věžemi | jeřáby dohřímat | vítězícími písněmi | nad vodami a nad zemí.“ Všechna ta světla, všechn ten hluk je drahý básníku: zpívá se tu všude píseň energie lidské. „V tom usínavém rachotu | ó, tolik lidských životů | se ze tmy k světlu probíjí!“ Tato nová, dělná a sociální zbožnost nahrazuje nyní u Sovy starou mesianistickou pózu; netřeba hledat nového boha, vymýšlet nové náboženství... Bůh jest zde na zemi: v tvorbě, v práci člověkově... Tato nová životná zbožnost prostupuje již odtud svou sladkou laskavou moudrostí všecku příští poesii Sovovu a vtěluje se v poslední jeho knize ve vrcholnou báseň této koncepce: „Práce, modlitba rukou“. „Přivítání města“, jehož ráz je vystižen verši pozoruhodného kypivého výrazu, ústí se v touhu žít s ním kolektivně v práci: „Od dneška dělník budeš, spjatý s osudem | všech těchto, drahý. Jdi a poslouvej | ruch ulic zdola, světnici své pozdrav dej, | po stříškách shlédni v hloub, radostí života se směj, | a usni tvrdě dnes, byť loži na chudém...“

Básník omlazený touto druhou skutečností, zmocněnější skutečností družnosti hromadné, nalézá znova sebe v sobě: to je druhý krásný důsledek Žní. Nalezl jakousi druhou nevinnost nejen smyslů, nýbrž i srdce a ducha; našel odvahu k sebelásce – prosté, nevinné, zákonné. To je vysloveno v krásném „Vladaři sobě“. Když duch básníkův přestal být „flagelantem vzbouřeným“, když „rod prométhejských kleteb doburácel“, když „lidstvo ke mstám neprobouzel v noc ni v den“ – rozuměj: když svlékl se sebe svou mesianistickou pózu –, cítí se bližší životu, bohu, věčnosti; oprostil se, „ztotožnil se a srostl s tvorstvem“, vyplňuje svůj den prací „a ještě čas mu zbývá na píseň i dík“. Stal se prostě „radostným rybářem“ svých básnických snů, koná radostně a chutě své těžké řemeslo, aby usnul večer spánkem spravedlivých. Není a nechce býti již apoštolem, ba je mu lhostejno, nasytí-li svým lovem zástupy... „A na snu krásného ty mysle lov, | na vše, co hoří, kvete, tmí se, vynořuje | se před zrakem ti k žití, beze slov | položíš hlavu v ruce žilnaté, | zpít krásným zázrakem, jenž život sluje, | ne apoštol, však člověk sobě již, – | svým spánkem spravedlivým usneš, tíž a tíž...“

Významné a smyslu plné jest, že nyní hlásí se k básníku mladost svými nejčistšími vzpomínkami, zážitky a obrazy zcela konkrétními. Tak v „Ranním zpěvu o nejstarších vzpomínkách“ vidí před sebou ženu vesnickou s „drsnou selskou něhou“ a „starodávným

mravem“, jež jej zastavila v „lipové aleji“, kde po prvé sám bloudil a zpíval píseň; vidí svou předrahou matku, „ramena v kvítkovém šátku“, zpívající, „kdy zakvítal v chudobkách sad“, „kdy altový její hlas | se něčím bolestným třás“; vidí otce, který jej vodí na daleké procházky a výhledy: „Přes vrcholky stromů když mne zdvih, | já z dalek a propastí hlubokých rýh | vsi sčítal a města...“ Děťství vlastní i děťství dětí jeho vynucuje si nyní pozornosti básníkovy; není knihy Sovovy, v níž by bylo více ranních a jitřních dojmů, tuch, vzpomínek než v této sbírce. „Jsi kostelík, zapadlý v sněhy, | v němž o jitřní dětský chór zpívá,“ praví sám o sobě básník. Jak tu nevzpomenout na Jammese? A v „Ranním zpěvu Lásky“: „Můj svět je mladý a můj bůh je štědrý | a čas můj jest jen věčné podjaří“... Básník se cítí dítětem milosti, vyvolencem štěstí, čas je prý k němu milosrdný; vysílá prý k němu neustále „radostné šiky nových srdcí, duchů“, jež on zlidštuje svou písni. Tyto čisté ranní zážitky duše obrozené a úplně odsobečtělé slily se v báseň podivné výrazové hutnosti a síly, zvláštní vroucnosti a zbožnosti, která ti dává mysliti přímo na Goetha. V scénérii jarní rozkvetlé krajiny těsně u velkoměsta je zaplaven básník ráno duchovním štěstím, vědomím boží lásky. „Vše to přišlo z oněch světů | bez otázek, odpovědí | s chladem rána, s vůní květů...“

„Hlubokým a tvůrčím klidem | duše v němém odevzdání | Bohu blíž je, tvorstvu, lidem.“ Spoutány jsou v básníku všechny temné dravé síly duše; divoké zlé pudy, zloba, nenávisť. Tato blažená vykoupená chvíle jeho nitra náleží již zcela věčnosti. Nemůžeš necitovat. „Překonány leží ve mně | včerejších vojsk mrtvé šiky: | pudy, jež se draly temně, | zloby, broudivší své dýky. | Chci dnes čist jak paprsk pouhý | hořet mezi smrtelníky. | Věčným úsměvem své touhy... || Bolesti mé vykoupené | jako zkrotlé šelmy leží | u mých nohou... Nakupené | v okně tříště střech a věží | odhmotněných výší klenou | oblasti. A věčno střeží | chvíli žití pochopenou...“ Básník sám mluví zde o odhmotněných výších. Je několik básní v této knize, které by bylo možno takto charakterisovati, v první řadě „Blažené úsměvy mrtvých“, v něž jako by bylo vepředeno něco z éterné něhy a čistoty novalisovské. Jiné básně obírají se záhadou života a smrti, vznikání a zanikání ze stanoviska blízkého monismu, tak zvláště „Slunce“, „Ruka“ a „Žnec, hospodář kosmu“. „Všecko je nadzemskou milostí tvou | harmonickou jen jednotou,“ modlí se básník. „Všecko zrá, dozrá a vše je žití, | jdoucí k smrti v tvém žhnoucím snu...“ Není propasti mezi životem a smrtí. Táž „Ruka“ dala ti život, dá ti smrt; kdysi tě kolíbala a jednou tě rozdrtí „a jako rozmáčkнутý hmyz vrátí tě kosmu“. Tento zákon o jednotě života a smrti je vtělen v „Žence, hospodáře kosmu“, který život kosí a zároveň rozsévá; jest neustálé vlnění ve vesmíru života a smrti, vzrůstu a zániku, setby a žatvy.

Ale toto monistické pojetí ustupuje v závěrečné „Modlitbě“ pojetí novému, pojetí bližšímu celkové osnově Žní: Bohu osobnímu, Prozřetelnosti. Zde alespoň modlí se básník, aby prozřetelnost, již parafrázuje jako „milost božského zrání“, ochránila zbylé plody na větvích jeho života, a víc: aby dílo jeho „přiblížila věčnu“ a učinila z básníka „prostředníka hodného velké tvojí moci“, aby proměnila jeho práci „v zbraň duší v jejím vrcholném rostu“. Slovo a pojem milosti vrací se několikrát v této básni a ukazuje právě jako březinovská metoda obrazů a stylu této básně, že jest zde Sova blížek představě boha březinovské nebo – goethovské. Jisto jest, že Sova v tomto posledním období své tvorby přestává filosofovati o bohu a věcech náboženských, aby se vzdával oddaně a pokorně tomu, čemu můžeme po rodinovsku říci „boží dlaň“. Povědomí o božském řádu a posledním harmonisačním principu všeho života lidského i dění vesmírného stává se mu šťastnou, oblažující jistotou: na jejím výsluní kvetou nyní a zrají jeho nejbohatší a nejsladší hrozny básnické.

Knihy baladická, vydaná roku 1915 a zahrnující výsledky uměleckého usilování Sovova v tomto směru, působí ovšem vedle nejzralejších čísel Žní dosti mdle a problematicky. Jest tu zajisté několik básní velmi zajímavých, ale necítíme za nimi dosti nutnosti osobnostní ani básnické, jež by kázala básníku jíti právě tudy a ne jinudy. Vytvořiti nový typ baladické poesie se Sovovi nepodařilo, ne vinou osobní, nýbrž prostě proto, že nebyla k němu ještě doba zralá. A tak musíme se spokojiti buď nedosti přesvědčivými pokusy, v nichž básník toužil vymknouti se z konvenčních kolejí, nebo dokonalými díly staršího útvaru. Sem náleží „Můra“ a „Balada o Andělce“, již básník sám charakterisuje jako „opojnou nástrahu a útok puberty“; má nejvíce původnosti a síly v koncepci a neobyčejně šťastné jest zasazení její do vesnické svatby, hýřící barvami a bouřlivou selskou veselostí.

Zpěvy domova, vydané v prvních dnech svobody roku 1918, vznikly za války a jsou snad největší kořist české poesie z této pohnuté doby. Poesie tedy podkladem svým politicky příležitostná, poesie tvořená z časového rozjitření, které se jí toužilo vylíti... Čekal bys tedy deklamace, invektivy, zpěněný povrch rétorický. Nikoliv! Sova podal víc; sestoupil hloub: přiložil ucho k zemi mlčelivé a vyposlouchal z ní její němou odvěkou sílu; nechal roztěkati se své vnímavé citlivé oko po jejích plochách a svezl pak podivně rozjásanou radostnou úrodu konkrétního života, typického venkovského života v jeho zákonné stříde počasů i prací ročních. Nehorlí, nedeklamuje, nerozčiluje sebe ani jiné jevištní efekty; napájí konkrétnou krásou a tichou plností rodné země; uklidňuje a posiluje její odvěkou nepřebíranou silou; pokud jsme s ní spojeni, pokud v ni věříme, nemůže se nám nic stát. V tom je lidská i básnická velikost této knihy.

Hned úvodní báseň „Zpěv domova“ jest ne abstraktní posun a výkřik, nýbrž zcela konkrétní milenecké zadívání se na tvář rodné země; víc: utonutí v ní, v bohaté přemíře jejích kras. Básník bere na sebe nejrůznější podoby a tvary, aby plně vpil do sebe a zažil v sobě všechny výrazy i funkce své země. „Já starobylými | a zasmušilými věžemi ztracených měst se dívám | kams přes mlhavé lesy, jich opuštěnými doly, jich couky | k obloze zívám a komíny starých střech zakuřuji | starobně štíty a fresky i kašny, jež se drolí, | pak továren rozlehlými bloky se v sousedství skrývám, | neb křičím též po rozmachu, až u zelené kdes louky | zas oddychuji a topolem ocitám se v poli. || Já Blaníkem promodrávám, | já promlouvám k množství Krakovcem, Kozím Hrádkem, já svahem | se k Lužnici řítím střemhlav, já vzdoruji Trocnovem, | zas Husincem věřím a v Táboře, nade vše drahém, | se lidem zas posiluji, jak božím nad slovem, | a za velkou minulost jeho mu aspoň dík vnuka vzdávám...“ Pak nejsou planou frází závěrečné věty: „Jsem prostoupen domovem, jeho nářky a radostmi, | vším bývalým, přítomným, budoucím, jeho žádostmi. | Má úponka visí každá | národa na životu, každým otřesem | jsem otřesen do základů, s ním dýchám, s ním zajedno jsem.“ Viděl jsi právě, hmatal jsi právě skoro rukama, jak básník žije ve všech mízách, tvarech, vzpomínkách, útvorech i formách své rodné země! Jediná česká báseň může býti po bok postavena tomuto „Zpěvu domova“: Theerovy „Mé Čechy“. Sovova báseň má týž monumentální výraz, ale žhavější víry, proudnější život lásky, horečnější její kroužení. Theer jest střízlivější, sušší, akademičtější, stále ve střehu; Sova vzdává se své lásce jako bouřnému živlu bez výhrady...

A všude táž plnost konkrétnosti a názornosti, důkaz, že máš před sebou dílo lásky a poesie, ne výrobek chladného umu. Vezmi si na příklad „Městečko“. Celý jeho život, všechny jeho funkce, všechna řemesla, všechny živnosti, hmotný i mravní byt jeho obyvatelů vidíš před sebou vějířovitě rozestřený, plný sytých odlišných charakteristik. Nebo jak do detailů a přece ve své typické pravidelnosti a zákonnosti jest rozbírán před tebou život vesnice na podzim v „Černozemní síle“. Básník ví i, že hospodář, který jde sčesávat jablka se štěpu, má „ptačí drobnou hlavu bezzubou“... Stejně bohatými, plnými postřehy jsou ztvárněny i jiné básně, ať je to „Odjezd vojáků“, ať „Mládí Jana z Husince“, ať exotický sen „Lodi“, ať „Vesnický hřbitov“. Jak celý život prostých sedlácků a chalupníků jest rozvinut v epický přímo vlys v této básni! „Sladké to ticho dneška i vzdálených věků | leží tu, leží zlehka na člověku. | Kolikrát se tu již obec sešla celá: | od starosty až po pastýře a do rebela, | od kněze s učitelem až do rváče hospodského, | od duše zakřiknuté až do hrdla tlampačského, | od víry duchařských, mlhavých visionů | k rozumářskému popření věčných hvězd, | od víry v život

vezdejší bez klopot a shonu | do prokletí všeho, co bídou žije a jest, | od blahobytné zpupnosti něžných statkářských rodů | do bídy chalup a opilých krčem zkrivených schodů.“

A polož vedle těchto básní hroudy a její vůně obrazy velkoměstských gehenn, takové „Bursy“, takového „Předměstí“ nebo historickou dnes již fresku „Zápas bohů“ – evokaci takové síly a takového žáru, že stále musíš myslit na Verhaerena – a změřil jsi krásné rozpětí Sovova zraku. Není třeba, aby tě básník ujišťoval výslovně svým novým hromadným citěním, jak činí v jedné básni – „Zapomenuv své radosti drobné i pýchy, | na větší myslím boží dar. | Ne již sám jíti, spokojen, tichý, | ale jít v řadách společných, | v obranných vlnách i útočných, | třeba vzadu a poslední“ – několik básní zde jsou již opravdu útvary hromadné. A koncesí čtenáři jsou také závěrečné exhorty: „Věř, duše každá“ a „Zpěv o hlasech z hrobů“. Didaktika velmi ušlechtilá, ale přece didaktika. Sova je však z těch vzácných a šťastných, kteří dovedou tvořit z názoru a tvarem, a měl by to činiti vždycky.

Následující kniha Sovova z roku 1920 objímá dva cykly veršové: „Krvácející bratrství“ a „Rozjímání ranní i večerní“. Prvním z nich zaplatil Sova svou daň době; je to poesie politická, plná ušlechtilého rozhorlení, čestně míněná, ale často abstraktní až do alegoričnosti, často horlitelsky řečnická. Pravého Sovu nalezneš až v cyklu druhém, v cyklu lyriky důvěrné a meditativní: zde je komorní hudba Sovova, jak jsi ji poznal ve Žních a ve Zpěvech domova, jen přitlumenější a tesknější. „Mne pozvala noc, by pít mi dala | svůj elixír vonný z mlh mléčných rukou... | Mně podala noc, když ulice spala, | buď Bohu chvála, | svůj nápoj silný zas hledání mukou.“ Kdo dovede po Sovovi tuto lyriku melodickou jako stříbro, hutnou jako staré zaříkadlo, v níž jako by známé slovo nabývalo nového smyslu a zraku a zíralo po prvé na tebe novým poznáním? Znova se vrací uzavřený písňový útvar a znovu nese temnou melancholickou rosu ve své koruně. „Já svého srdce všecky rozdal růže“, básně nazvané „Písně“, „Sloky“ a jiné jsou skropeny osobním hořem básníkovým, znova se hlásícím o slovo.

Nový životný smysl propuká v básníkovi jako touha po obrodě a Sova píše pak takové vzácné verše: „Kdybych měl žít znova, stárnout bych chtěl tu v kraji | u řemesla, jež zpívá aspoň přírody řečí, | v kovárně u silnice, v mlýně, kde drkotají | podlahy třesoucí se života veselou křečí, | na poli chtěl bych kosit od rána k večeru s ženci. || V selské chalupě chtěl bych z jedné veliké mísy | jísti s čeledí po práci, mzdu svou brát zaslouženou, | a jak obrázek mítí rád obličej ženský čísi, | roky ji znát, než bych věřil, že nejlepší je ženou | po Panně Marii hned a obraz že její je pravý. || Chtěl bych být stárnoucím chasníkem, ze dřeva krásné věci | drobné jenž krouží a barvami pestrými je zdobí“... Jaký bohatý, čistý vnitřní život, plný tvaru i



pohybu, jest směstnán na úzkou plochu těchto veršů! Jak tu není mezer a děr, jak co verš, to nový postřeh a nejen postřeh zraku, nýbrž, dovoleno-li tak říci, i postřeh srdce. Obraznost srdce, nebo co by se dalo tak nazvat, nabývá nyní vrchu v tvůrčí metodě Sovově a vede. Jaké zázraky dovede tato obraznost sepříst, to poznáš nejlépe v básních toho rázu, jako je „Zkouška básnickovy duše“ nebo apostrofa „Tys krásný a teplý měsíc září“. Není možno čísti taková čísla bez hlubokého vzrušení. Jaká jemnost, jaká noblesa cítění je v nich! Básník, básník uzrálý, mistr svého umění, jest přesvědčen, že nedovede vystihnouti ještě všecko prchavé kouzlo přírody; i chce jíti znova do školy, učit se znova vnímat smysly, rozumět jimi, chápat... „Zhasíná jemnost, zeleň ubledá. | Unylý šepot mne dráždí. Chtěl bych rozumět všemu | pomíjejícímu a smrtelnému... | Ach, co to vzdychla pelem svým jehněda?“ „Od rána do noci budu a musím bdít, | od slunce, měsíce, od hvězd, od stromů, zvířat se učit, | budu se radovat, více však trápit se, mučit, | abych moh jemně jak jaro svou zeleň povědít...“

„Od rána do noci budu a musím jak učeň tu stát | na křižovatkách zvuků a v barevných spekter změnách, | vykoupat se v snu bílých pěnách | a tím vším vzkypět, hrát a zrát.“ A proč to všecko? Aby se uvedl v harmonii se zemí, aby naučil svou duši dýchat jako ona „věčnem, životem, záhrobím“. Apostrofa září velebí nejprve teplý laskavý podzim přírodní. „Ne, nebyl již dávno za dnů tak slunný, v nocích tak krásný | rok tisíc devět set devatenáct. To rok je šťastný. | Vzduch zraje ovocnou vůní, i v sadech moh bys čísti, | jak světlé noci jsou kouzelné v opadálém listí.“ A hned přenáší se básník do svého sadu, do své vinice, je-li i zde týž štědrý podzim, táž hojná žeň. „Snad odvážím se a hrozen nabídnu těm, kdož věrni mi zbylí? | Neb raděj má shnítí? Snad už jim nebude milý? | Snad nebude smutno, když shoří sám v sobě plamen bílý?“ Rozumíš těmto úzkostlivě naléhavým otázkám básnickovým? Poznáváš již, kolik duševní noblesy se v nich tají?

„Básnickovo jaro“? Ano, tak čteš ne bez nedůvěry na titulním listě knížky z roku 1921 – ne bez nedůvěry pravím, vzpomeneš-li si, že je to kniha básníka nedaleko šedesátky. A přece je v právu básník a ne pochybovatel; a jest dobře, že Sova měl odvahu nadepsati takto knížku nových svých veršů. Kdyby nevěděl někdo, že tato sbírka je od básníka již letitého, neuhádl by toho: tolik vůně a rosy, tolik krásného očištěného života smyslového leží na těch verších. Charakteristické je nyní pro Sovu to, co jsem nazval obraznost srdce, a to, co bych rád nazval zbožnost zraku: dva orgány hlubšího života duševního, které přicházejí ke slovu, až když se vybouřily povrchové vrstvy básnické bytosti. Zvláštním způsobem dotýká se nyní básník věci života i smrti: měkce, tiše, v básni, aby s nich nesetřel nic z jejich krásného tajemství. Jako by se bál hlučnějšího slova, poněvadž nesoustřeďuje, nýbrž rozptyluje pozornost čtenářovu.

Přečti si báseň „Kraji, jenž vždycky jiný byl“. Je to zase rodný kraj, který si vyvolává Sova v myslí v nejrůznějších osvětlení citovém, v nejrůznějších situacích za míru i za války, kypící kvasem sil i vymořený hladem. Dříve než zemře, chce básník spatřiti ještě jednou, naposledy, svůj kraj, ves v něm, „již nejraději jsem měl, | červen když zářil, hlas kukačky zněl“. A nyní slyš: „Dlouho se zraku neobjevila, | ale již ve vzduchu ves má tu byla. | Od smrků vyhrátých prýšticí silicí | ženy z luk uslyším, rubáš mi bílicí, | z jejich Žit zavoní chleba mi, | z potoka dýchne tuň rybami | a teď – docela v hlubině pod lesy | ves, jak když večer ji smutkem ověsí... | Takto ji uzřím: pochýlena | k zemi, jak padla by na kolena | v nesmírném zahloubání zbožnosti, | jako do věčna, do nesmrtelné volnosti.“ Přečti si několikrát tuto strofu a uvědom si, kolik je v ní soustředěno výrazové síly a nad ni víc ještě milostného štěstí zraku i srdce. A jaká monumentálnost v posledním obraze; a nadto ještě: jaká křídla osvobozené duše! Není třeba zapírat si, že tu jsou také slabší čísla; ale po takové básni, jako je tato, nebylo by správně jich omlouvat nebo ospravedlňovat.

Přitom nemysli si však, že básník zaujal k životu postoj pietistické fráze nebo mystické pózy. Nic mu není vzdálenější. Je rozkošný ve své kuráži, když si uvědomuje, že má před sebou ještě kus života s novými láskami, nenáivistmi, boji. „Já na lávce na slunci,“ praví v básni „V horách“, „pokorně sedím v sadu, | tak zbožný je tichý dech večerního chladu, | park stíny mění a skvrny světelné – | cos říká mi, ještě ‚ne‘. | To slovo je zřetelné. | Já chystám se ještě na nová klání, | na lásky a nenávisti, tož nová milování, | a myslím na vše, co žítím se možná přežene.“ Představa smrti se ovšem často dostavuje, ale nemá pro básníka hrůzy; není v ní nic elegického, ani resignujícího, nic, co by mohlo kompromitovat vitalistické krédo básníkovy; i jí chce mít básník hymnou na život. „Co vzkřikneš v smrti chvílence? | V květ rozvíjete se, pupence! | Vše, co se rodí, žije, jest, | bratrství musí z tebe kvést. | V zem dopadnuv o věčna mříž | ty jeho slávou zazvoníš.“ Zákon synovského poměru k bohu a bratrského ke všemu žijícímu je mu nyní ne teorematem, nýbrž pravdou celého života; a ne pravdou, nýbrž štěstím, které jej opíjí znova a znova v nových a nových obměnách. Je možno necitovat alespoň jednu, dvě z nich? „Zpíváš-li píseň života, v ní skrytou smrt mi pozdravuj, | a s tancem vzruchu, pohybu, chval hrobů klid, ó bratře můj, | v tom sladkém ránu po růžích se zvonů hudbou vzdálenou. || Vše souvisí, vše sbratřeno, jsem částí spících pod travou, | matčina srdce, otcova, zem polštář je mi pod hlavou, | mně slunce, měsíc životem i rubášovou halenou.“ A jinde: „Chci býti neuzavřen, neskončen, | být stále nad dílem, jít stále v dlouhé pouti. | A stále začínat jak noc a den. | Být vlnou na moři, a stále plouti, plouti...“ Není tato živá činná touha

pracovati a tvořiti neustále a stále znova a znova začínati lepší než sebekrásnější deklamace o nesmrtelnosti duše?

Stejně úrovně jsou Básně nesobeckého srdce z roku 1922, na ten čas poslední kniha Sovova. Vyznačuje ji táž horoucí vůle odstraňovati všechny přehrady a překážky lásky a bratrství mezi živými i mrtvými, táž touha sloužiti životu zcela konkrétná a to znamená nyní u básníka: sloužiti nejmenším a nejchudším. „Toužím, i s těmi bych žil, | bídou a strastí když pobledlí | s nedůvěrou kdo se ohlédlí, | abych i ty svou nějakou službou obsloužil, | která by beze slov | mluvila o bratrství | jako zvon, chléb, stisk ruky a radlice kov.“ Povšimněte si poslední věty: té nechuti ke slovu – to je protiromantické. Sova ví nyní, že i slova – a právě ona! – mohou a dovedou rozdělovati svět a lidi a týčiti mezi nimi zdi stejně vysoké a stejně silné, jako jsou zdi z cihel a kamene. Ráz jeho obraznosti slovné mění se podle toho v poslední době: bývala v knihách předchozích zhusta dýmná a požárná, působila často masou a kvantitou; nyní touží býti a bývá opravdu světelná a slunná, miluje slova vzdušná a lehká, vybírá slova střídma a šedá; a odvažuje je často na velmi jemných vážkách. Tímto novým oproštěným slovem bývají pak vytvářeny básně, jež jsou z nejlepšího, co má moderní česká lyrika, na příklad taková „Práce, modlitba rukou“. Továrna měla by býti, míní tu Sova, jako modlitebna, která svolává lidi k obřadu náboženskému; s očištěnou duší měl by tam vstupovati dělník, slunce a láska měly by ho vítati. „Pracovníků srdce jsou křehká. | šetrně by se nakládati s nimi mělo, | aby to duše nebolelo.“ Řady starců, mužů, hochů, matek i dívek vstupují do této modlitebny. „A teď všech, slyšte, modlitba začíná, | kol a člunků, v člověku Bůh ji řídí. | Je to modlitba rukou, těžká, přetěžká, | za blaženství a pokoj všech na světě lidí. | Továrna jako chrám bratrsky zvučí, | v ní se modlí | tisíce lidí rukama | pro život bližních, pro pohodlí, | aby tvůj stůl, tvá židle, tvé nádobí | dobrodinců řečí musilo rozmlouvat, | řečí těch, kdož se i ponížili, | abys měl svoje nejpotřebnější věci, | s kterými promlouvat musíš a jež jsou tvé lásky svědci, | aby i nejchudší aspoň s neděle | něco svého cítili na těle, košili pozorně tkanou a měkký šat, | a aby též mrtví, | kteří svou chválu nemohou již říci jim rtoma, | v rakvích z čerstvého dřeva dobré práce, | v rubáších jimi tkaných cítili se doma.“

A přitom povšimněte si toho, co by se dalo nazvati malým zázrakem, kdyby to nebyl zázrak celý a veliký: toho množství teplé konkrétnosti, jež vyznačuje poslední básně Sovovy. Jsou napojeny a prostoupeny bohatstvím života, jeho jednotlivinami, jeho zcela určitými tvary a barvami, tvářemi i typy. V značné části básní Sovových z poslední doby nalezněš celý všední život lidský, život rodiny, lásky, práce, radosti i utrpení, život tovární, zemědělský, řemeslnický i obchodní, život městský, venkovský, všecko až do rituálních složek

náboženských, zhuštěný a vztýčený v typických postojích i posunech, v celém pravidelném rytmickém kole časovém, jak se rozvíjí a proplétá v tanci hodin, dní, nocí, týdnů, měsíců i let. Tato konkrétná plnost a samozřejmá šťastná názornost, přesvědčující bez důkazů prostým svým jsoucнем, jest nejkrásnější žeň dlouhého básnického vývoje Sovova. A ona jest i onen zázrak, kterému jest možno se jen podívat. Neboť jde o básníka, jenž jest již léta svou nemocí odloučen, takřka odkrojen od značné části životních projevů a výrazů; jde o básníka, který celé měsíce nevidí nic než čtyři stěny svého pokoje a výsek úzké a těsné velkoměstské ulice před jeho okny. Četl jsem, vzpomínám si, kdysi o nějakém velikém malíři, který, ochrnutý, neopouštěl své zcela chudé jizby, a přece maloval obrazy plné žáru, barvy, světla a životního pelu; měl za všecku inspiraci přírodní skutečnosti několik pestrých hedvábných hadříků zavěšených u stropu; a ty mu stačily: dovedly v něm rozechvíti a vybouřiti celé moře barevných zážitků a zkušeností... Případ Sovův jest podobný případu tohoto malíře. Dokazuje svým způsobem větu, která bývá jinak velmi často brána nadarmo a již bývá často zneužíváno: o vítězství ducha nad hmotou. A pravdu má přítel Toman, řekl-li, že tento krásný případ Sovův jest něco, o čem by se mělo vykládati na školách...

Sova vykonal svou tvorbou kus statečného díla celkového. Narodil se plachým a bázlivým před životem, mimosou, která jako by dovedla reagovati jen na popudy vnějškové bolestným stažením svých květů, jako někdo, jemuž, zdálo se, je souzeno, aby zvolna odumíral v osamocení a melancholii, ne-li přímo v misantropii. A dovedl intenzitou svého vnitřního tepla zalidniti svou samotu, vytvořiti si družnost, dotvořiti se síly, a víc: lásky nejen k abstraktnímu lidství, nýbrž i ke skutečnému, určitému srostitému člověku své země a doby, svého kraje a okolí. Vyvedl sebe i nás, jeden z prvních, z české malosti, z českého zápečnictví a provincialismu a včlenil nás v širý radostný svět moderních skutečností; ale neutonul v tomto vnějším světě, neboť rovnováhu s ním držel v něm svět vnitřní. Sova je duch harmonický: dovedl smířiti svět síly se světem lásky.

Vykonal svým dílem u nás a pro nás totéž, co pro jiné větší národy vykonal Verhaeren nebo Dehmel. Rozložil romantism, zbavil sebe i nás jeho různých pověr a rekvizit, aby nás přiblížil žhavému srdci božímu: skutečnosti pročištěné a protříbené v ohni lásky. Rozbil mnoho konvenčních, pestře natřených bůžků časových, které nám zastíraly výhled na boha pravého. Tichá radostnost a jistota duše, laskavá životná zbožnost, která jest slovem pro velké oddání duše, vysvobozené z mnohé lži a mnohého klamu, ta rozkvetlá záře, která leží nad posledními nejlepšími básněmi Sovovými, jest výsledek tohoto tvořivého děje.

Jako Verhaeren úpěl i Sova hluboko a dlouho v žalářích solipsismu a romantismu, aby našel posléze jako on lék osobnímu hoři v objektivaci: ve vrůstu do velikých společenských celků, jejichž životem učil se žít. V básnickou skutečnost a pravdu proměnil radu Verhaerenovu: „Admirez l’homme et admirez la terre et vous vivrez ardents et clairs“. Jako Dehmel hledal novou radost, která by měla celou rozkoš svobody a přitom posvěcení zákona. Byl do značné míry improvisátor jako Dehmel a také občas didaktik jako on; ale v poslední době často tato didaktika zjihla v milostnou skutečnost básnickou, nalila se a rozkvetla v čistý názor a tvar. Co je život? ptal se jednou Dehmel. A odpověděl si: „smáti se krvácejícími ranami“. I k této hrdé definici našly by se obdoby v díle Sovově.

Byl a bude dlouho ještě svému národu básníkem družné lásky, která není věru slabostí.

## O NEJMLADŠÍ POESII ČESKÉ

Dvě přednášky a dvě stati

Gise Pickové a Martě Baurové rozeným

Saudkovým přátelsky připsáno

Slovo úvodní

Podávám zde v literárně kritickém a historickém zpracování dvě přednášky, které jsem měl v Mozarteu na konci března t. r. na vyzvání spolku moderních nakladatelů Kmen jako úvod k recitacím sl. Milady Matysové. Můj text zachovává ovšem celkový obrys obou řečí i jejich myšlenkový postup a také ovšem jejich soudy a jejich motivy i hodnocení celkové, ale některé partie funduji zde hlouběji novými rozbory, příliš jemnými, aby nezanikly v sále, kde jsou vrhány do nepokojného posluchačstva z pódia: ty žádají si právě slova čteného z knížky.

Můj poměr k nejmladším českým básníkům, z něhož zde skládám účty budoucnosti, stál mne v životě mnoho trpkostí a mrzutostí a poškodil valně, alespoň podle ujišťování některých mých dobrodinečků, mou reputaci kritickou. Jeden můj přítelíček dokonce napsal, že jsem tak

kolem své padesátky dosáhl po Březinovi téže dokonalosti jako on, ale že jsem si to pokazil pozdějším svým poměrem k nejmladším směrům literárním. Nežádalo se tedy ode mne po padesátce nic, než abych mlčel, nebo – opakoval to, co jsem říkal do ní. Nic než abych se posadil jako dotýkaná soška pod skleněný zvon a hrál si na národní modlu a autoritu. Jenže já na takovouhle dokonalost kašlu! Jenže já byl tak smělý, že jsem se odvážil vyvíjet se dál. Což je možno tohleto odpustit, notabene u nás v Čechách, kde největší touhou každého je být ve čtyřicítí členem Akademie nebo jinou čínanou, krásně opentličkovanou loutkou? Nebo alespoň salonním pinčlíkem s naondulovanou hřívou a hedvábnou stužkou kolem krku?

Nežádalo se ode mne nic, než abych nadával s ostatním sborem unisono nejmladším nebo alespoň mlčel. Ale já tento dojemný konsensus hrubě porušil. Postavil jsem se dokonce otevřeně proti těm, kdož z generace pragmatické chtěli po chvalně známém a velmi osvědčeném mravu českém nejmladší udupat. Což je možno trpět takovou věrolomnost – na nejčistší národní tradici?

Když jsem vstupoval s několika svými tehdejšími druhy na začátku let devadesátých do literatury, byl jsem přivítán od starší generace blátem a kamením. Ale hrdostí mou je, že jsem si takto nevedl k žádné z mladších generací, které přicházely po mně: i tam, kde jsem s nimi nesouhlasil, bojoval jsem čestně, argumenty kritickými, nikdy ne demagogií. Proč ne? Poněvadž jsem přes všechny rozdíly chápal a si uvědomoval vnitřní spříznění generace naší s generacemi pozdějšími a zvláště svého usilování básnického a kritického s básnickým a kritickým usilováním jejich.

Snažil jsem se pochopiti to, před čím v pohodlné pštroší politice zavírali zrak ostatní: totiž, že ti mladší a nejmladší nejsou konec konců nikdo jiný než synové nebo vnukové nás starších. Studoval jsem dosti dlouho světové dějiny tvorby básnické, abych pochopil, že základní zákon většího a většího rozkladu tvarů a tomu odpovídajícího nového a volnějšiho jich tvůrčího skladu prostupuje celým vývojem literárně dějinným. Že tedy radikální rozbíjení tzv. formy u nejmladších není projev anarchické zvěle a pustého obrazoborectví, nýbrž má hlubší smysl dějinně vývojný, jak také ukazují v této knížce.

Neodcizil jsem se nikdy své „víře kulturní“, jak se mně snaží imputovat pomlouvači, kteří si ostatně ušetřují každý důkaz svých klevet. Naopak: zůstal jsem jí věren i za podmínek nejnesnadnějších. Má víra kulturní nebyla nikdy víra zápečná, nýbrž víra v životní vývoj i výboj, v životní tvorbu: byla to víra v tvořivé hodnoty životní, a z nich na předním místě víra v poesii víc a víc se osvobozující, v lyrism víc a víc se rozpoutávající. Mé sympatie k

nejmladším nejsou tedy důsledkem nějakého přelomu mé bytosti nebo dokonce zrady na sobě, nýbrž jsou přirozený důsledek mých starých věr a přesvědčení. A právě tak nejsou výrazem nějakého laciného fanfarónského a pozérského revolucionářství à tout prix, které mně bylo a jest k smrti odporné, nýbrž důsledkem jednotného poznání vývoje vši tvorby básnické.

Vešlo do módy v poslední době u nás hroziti stále kritice bičem a bičem doháněti ji k plnění povinnosti, kterou prý zanedbává: odsuzovati, trestati, kárati, zvláště nejmladší. Vždyť prý musí býti kritikou „vychováváni“, vždyť prý chválou „se kazí“ atd. Nuže, to všecko pokládám za jarmareční tlach a za smutnosměšné hrdinství z ochotnického jeviště. U kulturních národů ví se dávno, že pravý kritik má nejen samozřejmou povinnost odváděti do obecní šatlavy zloděje a podvodníky z literárního tržiště, ale také jinou a mnohem vznešenější i nesnadnější: říci pětadvacetiletému hochovi: Příteli, v tobě se projevuje již nyní něco, co za příznivých okolností proslaví tvé jméno v budoucnosti; je v tobě v zárodku nový mistr. Ví se, že olizovati paty starým uznaným talentům nebo dokonce mrtvým géniům je velmi snadné, ale rozpoznati příští veliký zjev v člověku dnes ještě neznámém – to je hic Rhodus, hic salta pro kritika. To znamená: riskovati opravdu svou kritickou reputaci. Nuže, já ji riskoval v plném vědomí své zodpovědnosti. A třeba se mnohým rozšafníkům ze Zápečné Lhoty zdálo, že jsem ji ztratil, vím, že jsem ji vyhrál. Z celého chumle debutantů básnických z počátku 20. let vyhmátl jsem tehdy právě ty, kolem nichž se zkrystalisoval další vývoj, postavy opravdu tvůrci a typické, které ovládají dnešek a dávají mu ráz: Horu, Wolkeru, Nezvala, Seiferta, Píšu. Kde jsou dnes ti ostatní, kteří tehdy zdvihali také prach? A kde jsou ti, které stavěla proti některým z jmenovaných literární politika? Jsou z nich snad okresní básnické autority, ale básnický vývoj šel již přes ně: pro něj nic neznamenají. A veliké bude za chvíli mlčení po nich.

U nás se stále volá po soudech nad nejmladší generací. Kritik má prý soudit. Zajisté, o tom není pochyby. Jenže jen takový soud má hodnotu, který stojí na předchozím poznání a pochopení. Soud o někom, koho jsi nepochopil, jemuž jsi neporozuměl, k jehož porozumění (a to je pravidlem u nás právě vůči literatuře nejmladší) nemáš ani nutných vědomostí, ani zkušeností kritických ani světového rozhledu, není, brášku, soud, nýbrž předsudek. Soud kritický, aby měl hodnotu, musí býti založen na velmi dlouhé a velmi svědomité empirii. Jinak má cenu nejpochybnější. Co jsme se u nás před válkou navyháněli, ovšem jen my tehdy mladí, kritiky dogmatické; a nyní klesla česká kritika a česká publicistika tak nízko, že nestačí přivolávat ji zpět, že nestačí před ni dveře otvírat. A to všechno, aby „trestala“ nejmladší, kteří jí leží náhodou právě v žaludku. To mluví víc než celé knihy o naší dnešní bezedné bídě kulturní. Ano, taková je dnes mentalita „osvobozeného národa“ – deset let po jeho

„osvobození“. Došel k vznešenému kaprálskému poznání, že mladého básníka nejlépe „vychovávat“ – holí!

Ostatně o celé té tezi, že kritik „vychovává“ básníka, i když se obejde bez hole a vede si slušně jako slušný pedagog, pokládám za jednu z těch čítankových rozšafností, které se dědí z generace do generace, ale za nimiž není nic než neznalost tvorby básnické. Vychovávat možno snad do jisté míry prostřednost, ta bývá také nejpopovlnější k radám – jenže je tu ten malér, že jí to starého čerta prospěje: prostřednost je dál prostředností. Kdežto jakási fatalita, která je žene jakoby osudně předurčenými drahami, vládne básnickým zjevům nadprůměrným. „Přednosti“ jsou tu tajemně spojeny s „vadami“; tvoří nerozlučný celek, mysteriosní organism, který se vyžívá po zákonech jedinečné vnitřní nutnosti; můžeš je snad zčásti určit, uhádnout, utušit, ale buď jist, nemůžeš je měnit. Kritik udělá dobře, když nebude mít iluzi o své užitečnosti. Kritik je tu prostě k tomu, aby řekl své poznání a zdůvodnil je. Právě jako vědec, právě jako básník, právě jako umělec. Co si z něho vybere svět, to již není v jeho moci a může mu být úplně lhostejno.

Ale jedno právo reklamuji zde zcela rozhodně pro moderního kritika a ovšem i pro sebe: právo svobody, právo vývoje, právo lepšího poznání. Mělo by se rozumět samo sebou, poněvadž je to cosi jako kantovské nepromlčitelné právo všelidské, u nás dnes, žel, musí člověk o ně bojovat.

Vytýkalo se mně, že prý mám nebo jsem měl příliš volný poměr k proměnlivému vývoji české poesie poválečné. To tedy znamená, konkrétně mluveno: poněvadž jsem pochopil Wolkeru, měl jsem již nepochopit Nezvala a poetisty! To bych byl býval pak kritický charakter! Škoda, že muž, který mně ušetřil tuto výtku, je také kritik! Pokládám Wolkeru stále za veliký zjev, po některých stránkách přímo geniální, jak je patrné z této knížky, kde protestuji mimo jiné zcela rozhodně proti jeho podceňování, jež vešlo také dnes do módy. Ale že bych tím již byl vázán ve věčné tělesné poddanství Wolkerovo, že bych nesměl mít oči a smyslu a soudnosti pro zjevy následující, byť zcela jiného rázu, byť mu snad i protichůdné, to mně nejde a nepůjde na rozum. Dokázal jsem v této knížce, co jsem vždycky cítil: že totiž není propasti nebo přelomu mezi vrstvou tzv. proletářskou a vrstvou tzv. poetistickou v našem nejmladším hnutí básnickém. Ale i kdyby byl úplný zlom, měl bych nejen právo, ale i povinnost, ač chci-li býti kritikem v plném smyslu toho slova, pochopiti jej a po případě staré své poznání nahraditi novým, lepším. Ani básníkovi přímo ze školy Wolkerovy a jeho přímému žákovi nesměla by se taková proměna zakazovat, když by byla založena na jeho



lepším poznání i – sebepoznání. Nalož kritikovi! Ale u nás stává se celé řadě lidí, i těch, o nichž bys toho neřekl ještě včera, ideálem kritika žena Lotova v solný sloup proměněná a nehybně do minulosti zahleděná... Ovšem ten ideál vytyčují často také jen pro druhé, snad aby získali zástěny, za níž by se mohli nepozorovaně oddávat své opravdu anarchistní zvlí lžikritické...

Že mé myšlení o problémech naší nejmladší poesie bylo čestné a opravdové, že mezi mými soudy včerejšími a dnešními není přelomů nebo rozporů, nýbrž souvislý a jednotný vývoj, dokazují mé dvě stati časopisecké, které jsem přiřadil z dobrých důvodů ke svým dvěma přednáškám; první z nich byla otištěna na jaře 1925 v týdeníku Nová svoboda, druhá v Tvorbě v červnu 1927. Celá řada nezodpovědných elementů zvykla si o mně, aniž se ovšem obtěžuje sebemenším důkazem, mluvit jako o někom nestálém, proměnlivém, přelétavém, snad proto, že nenávidím tógy a ferule pedantovy právě jako tzv. věčných pravd a odmítám je. Neboť dále než za svůj nos lidé u nás pravidlem nevidí. Nuže, zde mají příležitost, je-li náhodou mezi nimi někdo opravdovější, zastydět se za sebe.

V Praze v květnu 1928

F. X. Š.

## O nejmladší poesii české

1.

Co vám zde dnes povím, jest jen jakýsi kritický úvod k recitacím sl. Matysové, mnohem spíše cosi jako přátelská beseda nebo rozprávka než učená přednáška odborná. Řeknete si: aha, tedy něco populárního. Třebas tedy: něco populárního. Víím, že to slovo má špatný zvuk; ale nic mně to nevadí. Může v tom slově býti cítěn i osten po největší možné prostotě, jasnosti, výraznosti, zákonnosti; a za těmi jde nyní častěji a častěji má touha.

První poválečná poesie byla, jak se říká, vitalistická. To pochází od latinského slova *vita*, život. Básníci se v ní radovali ze života a z prostého života, z jeho nejvšednějších, základních projevů; z toho, že ležíš na květnovém trávníku nebo na červnové mezi a slunce do tebe bije, včely kolem tebe bzučí, nebe se nad tebou hloubí, jak je třísněno oblačnou pěnou; a tamhle někde tiká červenka, čvíří sýkorka, hvízdá kos; a ty sedíš vedle své milé a díváš se, jak kvete petrklíč nebo se vlní obilí a vidíš to všecko a raduješ se z toho všeho, usmívá se na to více méně přihloupě, pokorně nebo sentimentálně. Takovéhle prosté radosti z pouhých životních projevů, ze zážitků zcela základních jsou možné jen po velkých katastrofách, jako byla světová válka. V dobách, kdy je básní nad všechny básně snídaní složené z hrnčku čistého mléka, do něhož si nadrobíš krajíček zdravého chleba. Je to historie nad pomyšlení prostá: smysly byly ničeny válkou, smysly byly utiskovány, umlčovány, vyhladovovány za války: smysly dostávají se nyní ke slovu ve výlučnosti předtím neznámé. Nyní samo prosté bytí lidské zdá se býti zázrak nad zázraky. Teprve v nebezpečích a úzkostech války chápou lidé, že všechny, i nejvyšší formy života lidského mají předpokladem a základnou prosté lidské smysly a nejprostší jejich funkce, které jindy přehlíželi. Válka je veliká egalizátorka, veliká nivelizátorka života: srovnává a vyrovnává lidi. Ukazuje, že lidé jsou v podstatě z jednoho těsta. Pán nepán, génius hlupák, kočka pes: před jícný děl, ve strachu smrti, v hladu po zachránění života jsou si všichni rovni. A zachrání-li se z takové povodně krve, všichni jsou si rovni v nové radosti ze života: všichni cítí neskonale štěstí z toho prostého faktu, že žijí, třebaš na otepi slámy, třebaš v hadrech a všich; že vidí, že slyší, že dýchají, že cítí... Čeho jsi si jindy neuvědomoval, co jsi jindy přezíral, svou prostou existenci, vysvitne ti náhle jako nejvyšší milost: dar všech darů.

Po velkých katastrofách začíná se vždycky v jistém slova smyslu od abecedy. V nich člověk zpřimitivní; odpadne z něho jako zbytečná omítka mnoho odvozeného, vyumělkovaného, přejemnělého. Tak jest tomu zvláště nyní, neboť tato světová vojna byla katastrofa všech katastrof. A nyní přichází doba Neumannova, doba Šrámkova. Vychází Šrámkovo Tělo a okouzluje svět svým smyslůctvím, svým kultem smyslů, svou honbou za požitky. Četl jsem nedávno tu knihu, která byla vítána ve své době jako zázrak; a mohu říci, že jsem jí byl hodně zklamán: odložil jsem ji nedočtenou. Je to jeden jediný herbář tělesných pocitů, dotyků, nálad, hlazení, líbání, lechtání, laskání lidské pokožky a mlaskání nad tím vším... Ten herbář byl snad kdysi velmi svěží a vonný, květiny v něm dnes uložené zářily a svítily..., ale je tomu již trochu dávno. Dnes čteš se zájmem nějakých prvních padesát sto stránek, pokud se

neseznámíš se Šrámkovou obrazivou metodou, ale pak tě to znudí, protože vidíš, že je to děláno stále stejně: je to jednostranné a monotónní.

Jinak je tomu s Neumannem. Neumann vytiskl již před válkou Knihu lesů, vod a strání a ta mne upoutala ještě včera, když jsem se jí probíral. Proč? Neumann je střídmy a hodně ukázněný ve svém teplém šťavnatém naturismu: váží slovo na jemných vážkách, na nejlepších místech dovede i vidět monumentálně. Má svou zvláštní „filosofii“ naturistickou, pohanskou, jak on říká: ta není bez pošetilsti, ta se neudrží, ta odpadne; odpadne však celkem bez škody pro ostatek. Ale ty šťastně kultivovanou rukou – co pravím: rukou? – kultivovaným zrakem rozhozené, teple vibrující skvrny světelné, ty zůstanou: je v nich život, a jemný život básnický.

Neumann byl vitalista již před válkou. Z komplikací velkoměstských a z literární problematiky utekl se k primitivnosti, k životu na venkově. Tam odpadlo mnoho z rétoričnosti a pozérství jeho prvních knih; tam se naučil vidět, tam se naučil i prvním slabikám nové milostné řeči smyslů. A nyní se sešel s potřebami doby; doba ho našla, poněvadž ho potřebovala. Ze všech stran se volá po prostnosti, po zprimitivnění, po pokoře před nejmenšími jevy životními a po lásce k nim. Jsou básníci, kteří se takřka stydí za svůj intelekt; a cit a něha afišuje se všude až do vtíravosti a nevkusu. „Stanu se menším a ještě menším, | až budu nejmenším na celém světě. || Po ránu, na louce, v létě | po kvítku vztáhnou se nejmenším“, to jsou první čtyři verše z první básničky Wolkerova Hosta do domu. Co bylo u Neumanna podloženo „pohansky“, touhou po plném rozvití a vyžití smyslů – ne darmo se hlásil Neumann k Vrchlickému a napsal na jeho smrt krásnou Tryznu –, stávalo se zde a nyní jaksi blízkým křesťanství: jakýsi kult pokory, jakéhosi druhu básnické františkánství vtrhuje nyní do poesie. V prvním Wolkerovi Bůh a svatí a andělé sestupují na zemi a potloukají se zcela po františkánsku jako žebráci mezi lidmi, beze strachu, že je seberou policajti. Nikdy nebylo v poesii tolik zdobnělin jako teď. Byla to opravdu epocha chlapců, jak to vyznal Wolker za sebe. Básníci se mazlili s lidmi, s věcmi, se sebou; ke všemu se přibližovali jako děti s rozpřaženýma rukama a snad i vyplazeným jazykem: chtěli to všecko v návalu lásky světové ohmatat, zobjímat a snad i olízat. Jeden z nich, tuším p. Kalista, který je nyní zcela rozumným žákem Pekařovým a píše velmi mudrácké články dějepisné, chtěl utěšovat válečné mrzáky tím, že jim vystříhá stříbrné a zlaté hvězdy papírové a postaví nevím již zdali betlém nebo vánoční stromeček... Jestli mu někdo z nich za tento opravdu lidumilný nápad poděkoval, historie nepraví. Všichni ujišťovali tebe i sebe po vzoru německého básníka tehdejšího, že „člověk je dobrý“ a že stačí mít dobrou vůli, aby se všecko na světě poddalo a

jaksi samo sebou uspořádalo; ale ujišťovali o tom tebe i sebe tak hlaholně a vtíravě, že jsi začínal pochybovat, zda tomu také věří, a podezírat je z toho, že se naučili jen vděčné herecké úloze časové.

A propos té dvojice Vrchlický – Neumann a jaksi v závorce: jest mezi nimi i spříznění vnitřní vedle toho pro mne příliš papírového pohanství a dionýství? Myslím, že ano; a kdyby nebyli naši literární historikové většinou buď kárkaři podle známého slova Schillerova nebo prázdni povídaví tlachalové, byli by je již vysledovali. Co se dnes říká a píše o Vrchlickém, jest většinou kupa nesmyslův a hůř: zásadního neporozumění tvorbě básnické. Vrchlický byl rok v Itálii, žil na italském venkově, v krajině středoitalské, na úpatí Apenin. Ale myslíte, že naleznete v jeho verších z té doby něco, co charakterisuje italskou krajinu? Ani jediného stromu pro ni příznačného, ani pinie, ani cypřiše, ani vinné révy, ani olivy neviděl a nekarakterisoval ve svých verších. Co on napsal tehdy o Itálii, mohl napsat člověk, který tam nikdy nebyl. Tak nic tehdy neviděl! Seděl na hraběcím statku nad Panarem, předl své divoké dumy o posledním soudu a jiné abstraktní patetické vise vyčtené buď z Huga nebo z Quineta nebo z Emmersona... A přece je jeden z prvních českých impresionistů veršem! A přece je verš jeho živější, jiskřivější i hybnější a životnější než tuhý, kožený, rétorický a akademický verš Svatopluka Čecha. Ale naučil se vidět teprve později, tak mezi třicíti a čtyřicíti, a naučil se vidět na naší šedé krajině. Nesmí se tato jeho síla ovšem přepínat: veliký a mohutný vizuální básník nebyl nikdy. Nicméně: zde se musí hledat vnitřní most mezi Vrchlickým a Neumannem.

Ale abych se vrátil k mladému Wolkerovi. Nuže, není pochyby, že tato vitalistická poesie poválečná měla své velké nebezpečí. Za prvé: byla sentimentální, a kdo řekl sentimentální, řekl i anarchická. Sentimentalita je vždycky nasládlá, pocukrovaná anarchie. Smysly jsou ovšem nutné pro básníka, ale smysly vytříbené, vychované do kázně a spolehlivé přesnosti. Není bez nich poesie, ale nejsou ještě poesie celá. V celé poesii musí býti několik složek pracujících v souladu: tedy nadřazených a podřazených. Poesie opravdu silná je vždycky výrazem vnitřního řádu: ne pouhou křečí, náhodou, rozmarem. Nestačí pouhé sentimentálně rozjařené, polohospodské, polotáborové bratříčkování se všech se všemi: to jest jen koketování s láskou, to není ještě láska. Pravá láska jest jen v jednom: v dělnosti, v práci, v tvorbě, kterou se přivozuje nový řád života. Tedy: kázeň a řád vnitř básníka, nový řád a nová kázeň vně básníka. Tohleto pochopil Wolker, tohleto uskutečňoval Wolker: to byl jeho vlastní geniální čin. Stále, i teoreticky ve svých úvahách kritických upozorňoval na to, že revoluce

není chaos; vnitřními vlastnostmi revoluce jsou podle něho statečnost a kázeň: jimi mají být naplněny básně vpravdě revoluční; jinak jsou to, jak říká, pouhé básně o revoluci.

Namítává se proti Wolkerovi a ovšem i proti jiným básníkům kolektivistickým a proletářským, že není nic společného mezi komunismem a poesíí, mezi marxismem a poesíí. To je však omyl. Marxism je přece také věc života a o zmnožení a zlepšení života přímo usilující. Proč by měla být jen poesíí soukromá záležitost Pepíčka a Mařenky na lavici v parku v tmavé noci letní? A proč by neměl být poesíí tento mohutný proud lidského úsilí, myšlení i konání organizačně společenského, který se zahrnuje jménem marxism nebo kolektivism? Což je v něm menší výboj života než v onom soukromém podnikání Pepíčka a Mařenky? Marxism, kolektivism, komunism: to všecko má svou poesii, a poesii velmi intenzivní: musí se jen umět nalézt.

Jiní zase pojmají za tragický omyl Wolkerův, že chce prý poesíí probjovat nebo uskutečnit nový řád společenský, což prý není a nemůže ani být jejím úkolem. I tu jest myslím jakési nedorozumění. Rozumí se, že nemůže poesie sama stvořit nový řád společenský, ačkoliv myslím může o tom přece do jakési míry spolupracovati, neboť život empirický do jakéhosi stupně napodobí život básnický, ovšem spíše básnické typy destruktivné, které působí jakousi nákazou rozkladnosti mnohem, mnohem více než typy konstruktivné svým vlivem ozdravovacím. Ale tohle je pro poesii podružné. Poesie není ve své podstatě životní praxis, nýbrž projev tvůrčího života teoretického, výraz zvláštního teoretického poznání světa. Pro básníka jest jediná věc důležitá: aby vyslovil svůj vnitřní řád a věřil, že jednoho dne odpoví jeho volání nový vnější řád. Pojmám-li takto básnickou tvorbu Wolkerovu v Těžké hodině a několika jiných výtvorech, nevidím v ní vnitřního rozporu.

Básník užívá sice někde obrazů vojenských – „Když velké sny se zabíjejí, | mnoho krve teče“ –, ale mnohem, mnohem víc než bojem jest revoluce Wolkerovi dílem: přestavbou světa a života. Již v Hostu do domu byla úžasná obrazivá názornost, podivně teplá, podivně zemitá, protělesněná, uhnětená. „Pohod' mi svět | do náruče, | do srdce jej zabal, | ať se nepotluče.“ „Ale slova jsou tak veliká, | že neprojdou mými ústy.“ „Voják modlí se bodákem.“ „Lucerny na mostě | jektají skleněnými zuby.“ „Myšlenky se stále potácivě vracejí | jako ranění vojáci z bitvy do polního lazaretu, | ten lazaret je přepadená světnička doma | a maminka s lomícíma rukama je rána na vlastním těle.“ „Postelí mne zatížili,“ blouzní jeho nemocná milá, „jako těžkým kamenem, | abych snad k oknu nevyplula.“ „Země byla slavná jako rodinná kamna při večeři.“ „Očima ukrajují si ze země jako z mléčné kaše, | posypané cukrem a skořicí.“ To

všecko působí také kupodivu dřevně, prahorně, mytický: cítíš tu, jak život smyslů je starý, nejstarší život člověkův. Ale nyní v Těžké hodině přistupuje do obraznosti Wolkerovy cosi nového: stavebně kypivého, rozrůstajícího se do staré země, rozrývajícího ji, vystřelujícího do prostoru. To je básnická rovnomocnina Wolkerova pro revoluci: představuje se tu svět, představuje se tu život. Proto všecko se nalévá z vnitra, tryská z vnitra, bojuje o nový rozměr, překonává vlastní tíhu. A jsou-li tu obrazy vojenské, to proto, že jsou to nejjasnější a nejpopulárnější symboly kázně a organisace. „Podoben vojáku trubači | na ústa si tě položím jako kovovou polnici, | z lásky a tónů vystavím do polí silnici...“ „...z vyhaslých očí vyrazte pryskyřnatými haluzemi, | svět pro sebe dobuďte v jednom vítězném šiku | vánočních stromků a dubových bojovníků.“ „...a toto jsou lesy a hory, | obec zelená, | na nebi sluncem slavená.“ „Však znám také věci těžké a nejtěžší, | jež marně vypluly na cestu k ráji, | znám nemocnice a předměstí, lidí, které bůh netěší, | znám koráby z olova, které vždy ztroskotají.“ Poesie je tu všude v překonávání tíhy; je tu všecko napjato úsilím až k prasknutí. Ale zároveň se ty věci šikují, organisují, váží ve větší celky, zapojují ve vyšší útvary. Jako by srůstaly staré těžké odumřelé údy a kosti v nějaké nové nadlidské tělo. Toto nové stylové fluidum proniká všechny básně a nadává je novou monumentalitou. „Uprostřed noci | posety hvězdami ran, sám v noc se měně už, | na podlaze bezmocně ležel a přece ještě muž.“ Slova: stavěný, budovaný, sbitý a obrazy, jež je vyvolávají a navazují, udávají nyní intonaci celých básní: „z vln měly stavěna ňadra a ruce z bílé pěny“; „hlavu jsi složila do žeber vysedlých | a na tomto voru, sbitém z vlastních svých kostí, | chtěla jsi jinam, daleko odjížděti“; „vám, dělníci věční, sluncem propálení, | kteří tu stavíte moře a jste z něho vystavěni.“ Říkalo-li se, že česká proletářská poesie nevytvořila si svého stylu, není to pravda: zde jest. V tomto zvláštním vidění půl realistickém, půl fantomatickém, kde se monumentalizuje novým zvláštním způsobem až děsivým. Je to styl podivně těžký i výbušný zároveň. Lidový, proto užívá nelomených barev: chce býti propagandou, a ne požítkem. Lidový, neboť souvisí na jedné straně důvěrně s nejstarším, mytickým a zemitým, a na druhé straně dotýká se nových průmyslových, technických i lékařských realit dneška: básník se nevyhýbá rentgenu, žárovkám elektrickým, sirénám továrním, železobetonu, karbolu, eumenolu, nevěstincům, kasárnám, tuberkulose, syfilidě. Spojuje velmi staré s velmi novým: překlenuje mnoho. Prvky z tohoto nového vidění a podání však jsou vzaty vesměs z empirie, ale jsou v novém osvětlení promítnuty do rozměrů polosnových. Ale není to starý sen romantický, je to strakatý polosen polohorečka strojového dneška.

Není pochyby: Wolker stvořil pro svou dobu nový jazyk, nový básnický styl. Před ním pokusili se o to jen dva básníci: Vrchlický a Březina. Vrchlického styl je dekoračně renesanční; byl tvořen pro liberálního českého měšťáka, který se v osmdesátých a devadesátých letech minulého století ujímá po státoprávním šlechtici vůdcovství v mladé české kultuře a hraje si na mecenáše mladého českého umění. Je historicky eklektický a liberálně demokratický zároveň. Ideologie velikých západních básnických liberálů, jako jsou Hugo a Quinet, mísí se tu s divadelními rekvizitami humanistických básníků evropských, s celým tím mumrajem antické mytologie. Básnický styl Březinův je mnohem jednodušší, vytvořený jednak z poznatků moderních věd fyzických a kosmických, jednak z tuch a snů parapsychologie.

Aby byl Wolker s tento ohromný čin tvůrčí, k tomu musil býti sám založen co nejméně problematicky, co nejméně subjektivisticky. A to skutečně byl. Vzpomeňte si, čím se nejvíce mučil v životě takový Mácha? Otázkami záhrobními. Pro Wolkera jich prostě není. „Smrti se nebojím, smrt není zlá, smrt je jen kus života těžkého.“ Umírání není mu nic víc než – práce, těžší jen než jiná. Jak úžasně důsledné! Co ho mučí v jeho nemoci, jest jen jedno: vytrhuje jej násilím ze společenství lidského, z lidské družnosti. „... je nejtěžší z tvých ran, | že člověk bolestmi je k sobě připoután |... je sebou obklopen a v sobě strašně sám.“ Wolker jest nejdružnější duše nové české poesie; nejdružnější, protože nejzdravější. Nemoc vylučuje, nemoc osamocuje, a hlavně a především: nemoc duše.

Povstaly v nejnovější době o Wolkerově proletářské poesii a jejím vzniku některé teorie velmi pošetilé, které pracně hledají záhady v něčem, v čem jich vůbec není. Wolker bývá nazýván „asketou revoluce“; jest prý přelom mezi jeho první a druhou knihou básnickou; jeho poslední proletářská poesie je prý aktem vůle až násilné, kterým prý jako by umrtvoval svou přílišnou smyslnost erotickou apod. To všechno jsou pošetilé nehoráznosti lidí, kteří neznají tvůrčího děje básnického a hrají si s freudovskou ideologií, aniž jí rozumějí.

Předně: v Těžké hodině není nic asketického, nic sebezapíravého. Naopak: všude tryská stupňovaná životní radost a opojení, opojení z kolektiva, které se rodí před básníkem, srůstá všude před jeho zrakem z atomů posud porůznu vířících. Životu se zde všude vášnivě přitakává: kniha je plna důvěry v život, ani minutu se o něm nepochybuje. Neznám jášavější písňe jistoty, než je závěrečná báseň té knihy „Moře“. A v celé knize jest plno míst, v nichž je přímo kult smyslů a těla jako veliké základní jistoty životní. Život jedinečný zapojuje se tu všude a vrůstá všude ve vyšší život hromadný; to nejde ovšem bez bojů, ale boj není nijaká

askése, boj je naopak něco ne vzdáleného erotickému činiteli životnímu. Zač by stál mužnému duchu život bez boje? Což jest jen projevem mužnosti sexus a jeho činnost? Jen pohlaví? Což nás ohlupili již tak, že nikdo nedovede lišit mezi erotem a sexem, že mezi lásku a pohlaví klademe prostě rovnítko? Což se nemyslí již ani tolik, aby eros byl cítěn jako otec všeho úsilí životního a tím i všeho nutného boje životního? Je to až odporné svou zženštilostí, svým odmužštěním, kam došla dnešní česká kritika!

Mezi první a druhou knihou Wolkerovou není nijakého rozporu: druhá je vývojovým pokračováním první. První je dílo chlapcovo, druhá, říká sám básník, posud ne mužovo... Chlapecké srdce mu zemřelo a pohřbívá je, mužného posud nemá; a mučí ho jen to, aby tohle mužské srdce, jež se již již zrodí, bylo dost „statečné a nesmlouvavé“, aby mohlo býti vzorem pro život člověka spravedlivého. Co je zde násilného nebo nejasného? Jest to kniha ne zlomu, nýbrž zcela přirozeného přechodu životního. Tak to dopadá, když se kritik nenaučil číst básníka; pak ti podává ne, co v něm je, nýbrž co si představuje jeho špatná, jalová obraznost nebo lépe fantastičnost, že v něm jest. Sainte-Beuve věděl již, kdo to je kritik a co je to kritika: umět číst. My skoro sto let po něm toho nevíme nebo neumíme. Nikoho nepřiměješ dnes k tomu, aby se držel textu básníka a rozlišoval alespoň: tohle řekl básník a tohle zde jsem řekl já, když jsem ho nedbale četl a podsunoval mu své fantastičnosti a nehoráznosti.

Mluví se dnes o úpadku poesie proletářské, píše se, že jest její bilance prý málo kladná, a připisuje se to všecko na vrub domnělého tragického omylu Wolkerova. To jsou zřejmé křivdy páchané na jeho památce. Poesie proletářská po smrti Wolkerově neupadla, nýbrž byla opouštěna pro jiné cíle tvůrčí, které se jevily naléhavějšími, když byl tento první problém moderní tvořivosti rozřešen. Básnický styl, který stvořil Wolker, byl co nejúže spjat s jeho vlastní básnickou praxí – ano, nemůže býti z ní vůbec vypjat a zabstraktněn –, že nemohl nalézt pokračovatele. Avšak není to ani nic žádoucího: jeho vynálezce strávil ho v několika vrcholných číslech bez zbytků, takže ta díla stojí tu jako jeho pomníky aere perennius. Jítí nad ně není prostě možno: tak jsou dokonalé; každý pokus jítí přes ně v tomto směru musí znamenat rozhodné fiasko. Žeň poesie proletářské není ostatně tak nepatrná, jak se tvrdívá. Jsou tu jadrné a hutné verše Horovy, milé a opravdové věci Hořejšího, je tu něco z Biebla a Píši a ovšem před nimi ještě z Neumanna a je tu zvláště Seifert se svými ruskými básněmi z knihy Slavík zpívá špatně krásy přímo křišťálné. Ale jest tu i něco nad to. Několik básní Horových ze Strun ve větru, předpodstatňujících ruské dojmy do duchovosti až mihotavé, právě jako čistá hlat' básní shrnutých do třetího oddílu Slavíka Seifertova ukazují, že proletářský básnický styl Wolkerův působí dál podnětně ve smyslu nové tvořivosti. A to jest



mnohem víc, než kdyby byl napodobován a rozměňován přímými epigony. Wolker působí jako příklad a to jest víc než vzor. Jest cestou a ostnem k nové původnosti, jest opravdový kvas nových přístích tvarů. Již dnes jest jisto, že Wolkerem přibyl do orchestru české poesie nástroj, který již v něm nezanikne, třebas, nikoliv: protože jiní, mladší mistři budou hráti na něm jiné melodie, než které hrával Wolker.

Básnický styl Wolkerův přes to, že je čin po některých svých stránkách přímo geniální, neuniká ovšem zcela kritice. Jeho slabina je v tom, že i on je přes svou monumentálnost eklektický, byť i ve vyšším slova smyslu. Jeden jeho pól, řekl jsem, jest dřevně zemité a mytický, druhý moderně civilisační. Nuže, tyto dva póly nedrží si rovnováhu: druhý jest u Wolkeru mnohem slabší než první. Poněvadž moderní vývoj jde kupředu mílovými kroky za vteřinu, poněvadž se zrychluje stále víc a víc až do nestvůrnosti, pocítilo se to velmi záhy. Dnes proklube se a vyžije se za měsíc, co se druhdy neproklubalo a nevyžilo ani za padesát let... A dále: není provedeno poslední sloučení, není uskutečněna poslední syntéza té dvojí vrstvy. Ovšem: k tomu bylo by třeba asi dramatické velebásně podobné architekturné výsostnosti jako Goethův Faust... Ale přitom není nikterak pravda, že se Wolker svými vrcholy začleňuje pouze do erbenovsko-nerudovské tradice lyricko-baladické, jak jsem kdesi četl. To je zřejmé podcenění tvůrčího činu Wolkerova. Wolker není členem starší tradice; mezi baladou jeho a baladou dvou starších mistrů je propast. Wolker stojí svými vrcholnými básněmi na prahu nové řady vývojně.

Wolker prochází dnes odsluním jako jiní procházejí přísluním. To je zákonný chod každého velkého díla po smrti jeho tvůrce. Obraznost Wolkerova nebyla intelektualistická: odtud podcenění jeho díla dnes, kdy se intelektualism namnoze zase již přeceňuje. Srdce právě jako u Boženy Němcové, ačkoliv ne v takové míře jako u ní, bylo jeho básnickým orgánem a dostalo se ke slovu jako ustavující součást jeho básnického vzoru. To mu vadí dnes, ale nebude mu vadit zítra. Vzpomeňte si jen na posmrtný osud Dickensův. (Tím ovšem ani nesrovnávám Wolkeru s Dickensem, ani jich vzájemně neměřím, což jsou zcela pusté a prázdné hříčky, nedůstojné pravé kritiky literární.) Nedlouho po smrti Dickensově upadlo jeho dílo do takové nevážnosti u tehdejší kritiky literární, že by byl od něho pes kůrky chleba nevzal. Tehdejší hyperintelektualistické kritice byl Dickens pouhý lidový spisovatel, plačtivý kazatel, hrubý karikaturista; jeho sloh byl slohem novinovým nebo plakátovým; jeho figury povrchní a jednosměrné: slovem něco asi tak na úrovni kalendářového povídkáře. Dnes ovšem by si směl přijít někdo v anglické kritice s takovými rozumy: letěl by ze dveří, dřív než by se trochu rozkoukal. Dnes víme jiným věděním, než je vědění analytického rozumu,

samými životnými kořeny svých bytostí napájených z hlubokých spodních vod Dickensovy tvořivé lásky k člověku a sympatie s ním, že jest jednou z nejhlubších, stále živých studnic anglické poesie. A podobně bude tomu pro českou poesii s Wolkerem, až se naplní jeho čas.

Josef Hora je značně starší než Wolker. První svou knihu, *Básně*, vydává Hora nákladem Zeyerova fondu roku 1915 čtyřicetiletý; Wolker tiskne *Hosta do domu* roku 1921 a jest mu tehdy dvacet let.

Vývojová dráha Horova již dnes je značně rozměrnější než trať Wolkerova, ale také mnohem klidnější. Wolker výjimečný ve všem rychle uzrává, jako by tušil, že má naspěch; s horečným chvatem dostupuje příkrým, skoro strmým útokem svého vrcholu, aby se odtud zřítíl do propasti. Ve všem jeho konání vidíš ducha vznětlivého a napjatého, který všecko bere útokem. Hora proti němu je flegmatik, spíše ve střehu než v nadšení, čemuž nechci, abyste rozuměli příhanně. Nemýlím-li se, byl to nebožtík Richard Dehmel, u něhož jsem četl několik velmi chytrých vět o tom, jak výhodný temperament pro tvorbu básnickou jest flegma (něco, čemu jen populární předsudek těžko uvěří).

Kořeny svými sahá Hora mnohem dál do minulosti než Wolker. První jeho básnická kniha náleží do let předválečných, 1911-1914, kdy módu v poesii udává kruh *Moderní revue*. Nuže, velmi charakteristické, a sice příznivě charakteristické pro mladého Horu jest, že jeho mladistvé verše nemají skoro nic společného se snobistickou pózou této skupinky, s jejím typickým bludem poesie zasvěcenecké a lartpoumlartistické; skoro nic z masek lžiidealistických, lžidémonických, lžiabsolutistických. Hora neblouzní o nijaké pravé kráse, která se zjevuje básníku prý jen v hašíšovém snu, daleko všedního dne života a jeho tvorby; vyhýbá se všem tehdy oblíbeným tlachům o tzv. ryzím a aristokratickém umění, které musí prý přezírat dav a vyhýbat se životu. Neboť hrozny byly lišákovi kyselé, jak jste četli již v staré bajce...

První básně Horovy mají, zdá se mně, nejbliž k Sovovi, k jeho občanskému romantismu a impresionismu. Někde zalehne sem echo až z *Máchy*, jindy z *Vrchlického* a *Neumanna*. Ale někde pod nánosem slov hmatáš u Hory již nervy i smysly. Je to v podstatě poesie ještě reflexivní a tedy logicky rétorická. Není tu ještě obnaženého přímého života smyslů a jeho sladkých nelogičností. Není tu průbojně touhy nového tvaru. Hora nezmocňuje se tu posud věcí smysly a názorem, nýbrž úvahou, oklikou přes rozum. Málodke rozhodně sugeruje, většinou ještě popisuje. Obraznost jest ještě v poutech, sotva a pracně nadnáší věci z jejich tíhy. Ale to životně teplé jádro, které tu již leželo někde ukryto pod abstrakcí, vyrazilo jednoho dne a rozpučelo se a rozrostlo se v poesii zpola vitalistickou, zpola civilisační.

Takového rázu je totiž druhá kniha Horova, *Strom v květu*. Kniha z dob válečných, kniha pomezí a rozvodí. O srdce básníkovo zápasí město a venkov, příroda i civilizace, vzedmutá vlna národně státní vůle hromadné i rodící se revoluční uvědomění třídní. Smysly hovoří zde již vlastní svou řečí. U Hory není to ovšem nikdy řeč pudu, vždycky postřeh diferencovaný. A pak takové výrazové jemnosti i síly: „U tebe krásná je šedá ta pláň | dní těžkooděných, rezných jak plachta.“ Takové jsou první Horovy náběhy k smyslové monumentalitě. Jak je to drsné, věčné a zdánlivě střízlivé! To již je základní akord jeho mužné osobnosti, její mravní přízvuk, který ho neopustí po celou jeho příští dráhu; ryze lidské tajemství, které si tě podmaní a jež není možno svést již na nic jiného, obecnějšího. S tímto životem smyslů jde ve *Stromu* již ruku v ruce intenzivní život intelektu, zabraného ne do stínů nitra, nýbrž zíráním na skutečnost zcela moderní, ano nejmodernější, technickou, a jejím hodnocením tím, že básník účtuje s požitky a podívanými, které mu přináší. Báseň „Most“: „A jaké to průvody berou se jím | od smavých červnů až do tuhých zim! | Přivádí na trhy cikány, | sedláky z okresu, | Občanské besedy s tympány | vykračují si jím do lesů. | Nalevo kamenné nábřeží, plovárna, Athletic-Club, | vlaky, jež k Praze se řítí, | napravo háje, jež koupou se v řece, jilm, habr a dub.“ I na počátku tohoto civilisačního proudu stojí Neumann. Tento civilism není realism, naopak: zakuklený romantism, jenže romantism dnešního člověka. Tam, kde starý romantik žasl nad draky a jinými netvory legend a pohádek, vzrušuje si nervy za obdobným pocitem příjemného mražení dnešní romantik obdivem strojů a velikých mechanických konstrukcí. I jedním i druhým způsobem jest překonávána šed' střízlivého dne; i jeden i druhý způsob útočí na potřebu báchorkových vidin, na touhu po zázračnu, která je, zdá se mi, vlastní člověku.

*Stromu v květu* stává se Hora po prvé předmětným a zůstává jím delší dobu své dráhy. Zde se dobírá také zrak vůdčího místa v jeho tvorbě básnické a neopustí již svého lodivodského můstku v celé jeho dráze básnické. Tento zrak je zrak klidný, pozorný a účelivý; tento zrak rozžhavljuje se horečkou teprve v poslední knize Horově, ve *Strunách*: zde přechází ze své funkce životních orientací a vnějškových charakteristik až k visionářství nebo k halucinaci a dotýká se po prvé mezi metafysických.

*Strom v květu* je vcelku nejvíce vyvážený plod naší tzv. vitalistické éry poetické. Je prost pošetilostí, v něž upadli nejmladší svou chlapeckou udýchaností a přestřelující horlivostí. Krásná vnitřní rovnováha, cosi bezpečného a spolehlivého i v největším výkyvu entusiasmu, jej charakterisuje. V tom myslím je cosi specificky horovského, co jej odlišuje od Neumanna. Jsou básně, které ukazují zvláštní smyslovou zbožnost, která jest jen výraz jeho důvěry ve vlastní rovnováhu: to činí ji velmi lidskou a velmi milou. „Moje smysly se toulaly světem, |

bohové nevzhledli na ně, | bohů neuzřel jsem. | Živoucí! | Srdce na dlani, poslušná rozkvětu, | jdeš probudit boha v mém těle. || Dvojzpěv můj a tvůj | bude hovor s tichem stvoření, | bude modlitba slunci, jež zasel nás | v brázdy svatého masa, | napájelo mlékem, větry ovinovalo, | kalilo mrazem. || Prostí, nazí, bezelstní, | jsme hmota a světlo, tvar a víření | božské lýry. || Ó, nech, ať zníme!“ Od panteismu Vrchlického přes paganism a vitalism Neumannův jde tento výchvěj teplé vlny sensuální zbožnosti, ale teprve zde dostává se mu všeho toho, nač má právo: hudebního členění i plnozvučného a přece pokojného polibku světelného.

Jako básnická osobnost není Hora z rodu Wolkerova; naopak: jest mu často přímo protichůdný. Není u něho toho jistého přeexponování srdce, které jest i silou i slabostí Wolkerovou. Hora tvoří z rovnováhy a dotváří se rovnováhy ještě větší; vypadá to jako flegma, ale jest to klid, který jest již sám o sobě svého druhu síla. Lyrika není mu ani prostředkem sebevýchovy, ani hašíšem nebo jinou náhražkou života, ani agitačním nástrojem pro nový sociální řád. Není náhodné, že jeho sešit veršů vysloveně proletářsky revolučních, Bouřlivé jaro, je jeho nejslabší knížka. Jak poměrně klidné jsou tyhle revoluční verše, jak málo omamují a zapalují, jak málo vybičovávají vztek a pomstu! Básník jako by spíš sám sobě zdůvodňoval v těchhle verších nutnost příchodu revoluce, než aby běs horečky jimi zmítal a lomcoval a přeskakoval odtud do mysli čtenářů jako jiskra do zralého lánu obilného. Čtete jen v „Podzimu“: „A město? Tentýž klid, jenž páchne hřbitovem.“ (Rozuměj: jako v přírodě.) „U přeplněných stolů hodují | bohatci večer ||... A když jde zima, básníku, tys děl, | jaro je blízko. | A když svět zestará, zda z dále neduní | krok revoluce?“

Stála by za podrobnou studii česká revoluční poesie. Myslím, že tak ušlechtilé revoluční poesie nemají nikde jinde. Náš revolucionář jako by často stál před zrcadlem a hledal pro sebe pózu nejvelkodušnější. Seifert napsal v Městě v slzách v „Básni plné odvahy a víry“ verše takového rázu, že by se ta báseň měla jmenovat spíše „Báseň plná rozpaků.“ A sice tyhle verše: „Ale dnes marně se vzpírám loktem osudu, | mě už nic nezachrání, | protože sen, veliký sen mé slabé srdce mámí | svou slávou.“ Nu, to jsou verše hodné tak nějakého Oblomova před sebevraždou, ale ne revolucionáře plného odvahy a víry. To je opravdu „slabé srdce“ zmámené dětinským „snem slávy“. Od pravé revolucionářské mentality je to však tak daleko jako útlocitný truhlář Švihlík od Iva.

Případ Horův jako básníka revolučního jest ovšem jasný a pro Horu venkoncem čestný. Hora je básník úzkostlivé vnitřní noblesy; za nic na světě by nepřepjal tónu, aby tím získal demagogického úspěchu; raději v takovém případě, kdy by mohlo vzniknout podezření z

frázovitosti, nedopne. O jeho revoluční poesii nikdo nemůže říci, že by byla zvnějška vynucovaná, komandovaná někým nebo něčím. Nikoliv: Hora i zde zpívá, jen co musí. Jako zpívá-li jaro, nepřebarvičkuje nic, již prostě z nemožnosti býti falešný, hrubý a křiklavý, tak zpívá-li revoluci, nepřehluší a nepřekřičí nic, poněvadž je rozený „hudebník ticha“ mluveno po mallarméovsku, který váží každou notu na lékárnických vážkách. Jeho proletářské poesie jest vůbec nepatetická jako všecka jeho poesie. I jeho proletářská poesie jest výrazem jeho zdržlivého intelektu, jeho vnitřní rovnováhy a rozvahy, jeho vnitřní síly. To jí dává, ovšem jen u zasvěcenců, víc ceny než všem jiným komposicím pro plechy a bicí nástroje, zvláště aranžovaným pro ulici. Ale přesto: takový revolucí jako mladým vínem opilý básník, jemuž srší z očí plameny a jehož chřípí nervosně se chvěje, protože větří spálený prach ve vzduchu, takové dravčí mládě lidské o zježené pardalí srsti je také něco krásného; a podívaná na ně, pravím podívaná, poněvadž stojíme zde na stanovisku estetickém, není nikterak k zahození. Ovšem vím velmi dobře, že se mně té pochoutky v Čechách sotva-kdy dostane z různých příčin, o nichž se zde prozatím nechci a nemohu šířit: může tedy zůstat klidný i censor, klidní i různí jiní rozšafníci.

Ale předběhl jsem vývoj Horův, hovoře zde o Bouřlivém jaru, které jest jeho pátá kniha básnická. Před ní leží dvě jiné: Pracující den a Srdce a vřava světa. Pracující den jest jedno z vrcholných děl Horových; než jsem si zamiloval Struny ve větru, cenil jsem jej nejvýš z tvorby Horovy. Zde je formový vývoj Horův největší, úsilí tvárné nejvýbušnější. Je to kniha do jisté míry kubistická: básník pojímá život jako dynamický proud, jako řetěz vírů, které na vteřiny svým zrakem krystalisuje a tím zachycuje, aby se hned zase rozpadly a propadly v nicotu. Tvůrčí zrak je zde úžasně výbojný, bolel by někdy až svou tvrdostí, kdyby se občas na ty strany nevytil poněkud melancholický úsměv Vědouceho a nezchladil jeho drásavý propalný žár. Tak ve „Hřbitově“: „A z živých, | kteří tu mimo mne stojí, modlí se, klečí, | vdovy, sirotci, slitovníci, | ty jediné jsi šťastno, děťátko s panenkou, | sladká nevědomosti, | hračko!“ Jsou zde básně přeplněné tvarem, napojené přepětím života stále se vzdouvajícího a rozpadajícího ve vlnovitém zápasu: kouzelná kniha! Básník a dav, skutečnost a sen, postřeh a vůle málokdy se tak vyrovnaly, ano ztotožnily jako zde. I zde je řada básní, v nichž se rozezvučují, rozsvěčují a hasnou motivy proletářské a revoluční. Ale stále týž zjev, který jsem trochu uchvátaně zjistil již v Bouřlivém jaru. Hora jest spíše pozorující revoluci než ji rozněcující. Spíše svým smyslem pro zákonnost dění životního a jeho vývoj k ní přiváděný než jí opojený a omámený. Tak vznikla řada krásných čísel, ale proto také se dostal v některých z nich až těsně na pomezí didaxe: v takové „Práci“, v takové „Vlasti“.

V básni „Praha“ nalézám tyto až do závratí zkrátkové verše: „a kde | za černým oknem činžáku písmák socialismu | čte, čte, čte, | tvrdý život na ramenou, pod čelem jasným sen, | třídní vědomí v krvi, | křik žaludku, piana potěšení, | dva konce řetězu, jímž probíhá | jiskra revoluce...“ Písmák socialismu: ano, to je posud český revolucionář. Jakým geniálním hmatem je to zde vyhmátnuto! Myslím, že nikdo z našich básníků dnešních nevystihl dnešní náš typ proletářskorevoluční tak správně a prozíravě jako Hora: tu je viděno až do kořenů.

Dnešnímu Čechovi není revoluce boj o moc, je mu výkřik po spravedlnosti. Jeho revolučnost je ideologická: musí ji mít mravně zdůvodněnu; dělal-li by ji nyní, dělal by ji z mravního imperativu, jako etický program a cíl, jako mravní pensum, které se musí napsat. Horův proletář je nedekorační, nemá smělé efektní siluety, ale zato: jak je to pravda sama! Ale ovšem Hora našel tohoto revolucionáře jako básník, tvořící z posledního poznání ne ovšem svého rozumu, nýbrž celé své životní bytosti: a proto nebyl by ho našel, kdyby ho nebylo třeba jeho jasně vyvážené duši, duši napojené světlem a klidem, který ovšem není tlení, nýbrž ruch, práce a síla a zároveň východisko vyšší vitální harmonie... Jak hluboko umí vidět Hora, jak básnicky rozumět, ukazuje i „Dělnická Madona“, dnes právem již proslulá, byť bych ji nekladl mezi básnicky vrcholná čísla této knihy. Jak pochopil, že i dělník žije v zemi katolické a je napojen fluidem katolicismu, který dýše od kolébky do hrobu, a že proto katolicismus je médiem, z něhož nutno brát symboly i pro poesii proletářskou. Odtud Madona, odtud syn, který, „až doroste třiceti let, | vjede do města s evangeliem odboje na rtech...“ Čtvrtá básnická kniha Horova, Srdce a vřava světa, jest, jak už velmi upřímný název napovídá, kniha jakéhosi vnitřního rozporu nebo rozeklanosti, která však myslím se přeceňuje a z níž se vyvozuje víc než možno dokázat. Básníkovi, který se stal pěvcem civilnosti a kolektivnosti, zastesklo se po básnickém soukromí, po poesii tzv. intimní: to je celý smysl tohoto Horova dílka. Hora by nebyl Čech a nebyl by pravnuke Komenského, kdyby nebyl raněn touhou po idyle, kdyby ho nemučil svět a život zmechanisovaný a zcivilisovaný, kdyby se nekormoutil v „labyrintu světa“ a netoužil po „lusthausu srdce“. Nezapírejme si to, pánové: jsme všichni z téhož těsta, z těsta, které vyváleli za pecí, než je vstrčili do pece. Ale u Hory nemůže být a není také tento rozpor nějak zvláště mučivý, prostě proto, že i ve své poesii revolučně proletářské byl intimní, poněvadž jí nikdy nepřijímal z vnějška, nýbrž vytvářel z nitra, nic nepřetopuje jeho krásný, jasný inteligentní žár touhou demagogickou. Je pravda, že je tu romantický mesianismus: „hledá se muž. || Jenž sejme hříchy světa | navždycky.“ Je pravda, že se mu zasteskne v kamenném moři velkoměstském po venkově, po přírodě, po mládí naturistickém: „A toho dne jsem šel po městě kamenném, | jako bych loukou brouzдал

se, a do skříní jsem nahlížel, | jako bych smrky, traviny a hvězdy před očima měl | z dob, kdy mé srdce, plno jich, hořelo plamenem...“ Je pravda, že básníku v městě připomíná luna jeho mládí venkovské a jeho mladou lásku, luna, na niž prý zapomněl „pro měsíce elektrické, | krásu síly mechanické.“ Ale koho by takové vzpomínky nemučily? Což je možno škrtnouti z poesie stesk melancholický? Stává se tím již méněcennou? To je ten stav vypětí, který se dostavuje vždycky po přepětí. Mluvíti hned o zradě na poesii kolektivistické a civilisační, má to smysl? Srdce a vřava světa jest mnohem spíše knížka jakési únavy než vnitřního rozporu. Mezi naturismem a civilností není rozporu nebo jest jen rozpor zdánlivý: obojí jsou charakteristické projevy romantismu: naturism starší, civilism mladší jeho forma. Mnohem správnější než hovořiti o romantickointimní deserci jest pojímati „Srdce“ jako chvilkovou reakci smyslů mučených velkoměstem: žízeň po ilusi obrody naturistní. Tedy: nepřikládat věci zvláštního významu pro básnické vývojesloví Horovo. Že jádro Horovo nikterak není zasaženo, toho jest důkazem v knížce několik proletářských čísel zvláště zdravých, neboť odvaha s rozvahou drží si v nich tak krásnou rovnováhu, že to dává silnou estetickou hodnotu. Tak „Zpěv k zástupům“. „Pohrdli láskou Tvou. Raděj se bojí. | Život je zápas. A padne, kdo stojí. | Cizí je vlast tvoje v paprscích jitra, | Vem si ji. Vezmeš-li, tvá bude zítra, | zítra již.“ Nebo kovová opravdu apostrofa věčnosti. Nikde jí nenašel básník, jenom jednou snad za desetiletí „v moudrém kruhu hrajících si dětí, | v šeru lásky, skloněné k mé tváři, | v kamenného čela přísné záři | druha, jež posedl revoluce hlad,“ zasáhl ho její stín. To hovoří zcela jasně a nedvojsmyslně: není v Horovi rozporu mezi vůlí a intelektem v oblasti tvoření. A po ostatním kritice docela nic není.

Že toto pojetí Srdce a vřavy světa je asi pravdě blízké, ukazuje i šestá kniha Horova, Itálie, kniha omlazených smyslů, vykoupáných v mladém jižním slunci a starém jižním moři. Smysly rozhovořily se v Itálii svou mámivě opojnou a pošetilou řečí zcela prostě: poněvadž jim k tomu byla dána příležitost. Itálie je ta nejlepší poesie, která je podle Goetha vždycky poesie příležitostná. Jako když na potoce stavidlo vytáhneš: rozběhne se a rozkypí se zadržovaný proud vody...

Itálie je kniha rozkoše, třebaš ne krve a smrti. Jsme daleko od Barrèse a jeho tragického eklektismu historického. Jsme daleko od historismu a kultu mrtvých kultur ve službách nervů jako jejich draždidla. Hora je na své básnické štěstí tvor nehistorický. Co vidí na Forum Romanum? „U brány Titovy, | dala mi stín, ó Roma! | nalevo svlačec voní, vlčí mák voní zprava, | vzpomněl jsem na svoje dítě tam doma, | jak by ho trhala, přes trosky volala | na život jediný uprostřed smrti: || Vlčí mák! Vlčí mák!“ Ale proletářsky revoluční nota není

zasuta ani nyní v Horovi: nerozplynula se ani v žhavém proudu jižního slunce, nejlepší důkaz, že není v Horovi dýmem a parou, nýbrž podstatnou součástí. Viz „Roma in aeternum“, „Pantheon“, „Uvidím boha svého“. Člověk vnitřní rovnováhy i zde. Není u Hory dvojitosti a dvojakosti soukromí a veřejnosti.

Básnická metoda Horova jest zde nejčistší impresionism nebo snad ještě líp pointilism. Co bylo ještě poutáno a pokud to bylo poutáno v Pracujícím dni, vyrazilo nyní a zaplavuje tě útočným oblakem světelných vibrujících bodů; logicistická nit je někde zpřetrhána úplně. „Putuje ohnivý pták | světlem po moři. | Je to teplý můj zrak, | ruce, křídla má, | hlavou táhne mu | zázrak nad zázrak, | palma, meteor, | svět.“ Tento impresionism nevyklučuje názvuků klasicistických: pak se monumentalisuje v něco ne ustydělého jako socha, nýbrž třeskutého jako vybuchlý plamen, čistý sloup sálajícího světla... Tak hned v básni úvodní, kde vidí básník italskou Pannu Marii zářivější než Venuše kapitolská po schodech kostelů sestupovat do měst úzkobokých a křivých uliček: „vlas měla divoký jak cypřišový les | a muže bárkáře, dvě ryby mrskaly | se v jejím košíku a vlny plakaly | rozkoší žárlivou“... „Poledne kolmá chválí útlý její bok | a ona kráčí Itálií | od Pádu po Sicílii, | krásná jak plovoucí dok, | božská jak ztepilá pinie, | když s písni cikád otevře se země | a v plné práci | květ oleandru se rozvíje.“ Poledne kolmá chválí útlý její bok... v tom je v zkratce celá poesie oné země – klasická, ne klasicistická – od Vergila a Horáce až do Leopardiho a Carducciho, ale ne vytažená z knih studeným abstraktním procesem, nýbrž nahou osmahlou rukou vynešená jako šťastná vteřina milostného vidění z dýmného plamene empirie.

Po impresionistickém tanci skvrn, po luminismu, po dráždivé pastvě zraku a milostné plasticity Itálie jsou Struny ve větru výboj ve směru právě opačném: Struny ve větru jsou veliké zduchování poesie Horovy, kniha znepokojení metafysického. Zde je nutná jakási teoretická vložka; nutno se dorozumět. Nepravím, že Struny ve větru jsou poesie filosofická. To by nestály opravdu za nic, to bych udělal nad nimi hned na prahu kříž a ani bych nečetl dál. Poesie filosofická, ta dvě slova se již políčkují; prostě nesmysl. Sully Prudhomme, který v některých svých knihách zrýmovával filosofické soustavy od Platona až do Kanta a Hegela, nebyl básník, nýbrž právě jen – rýmař. Ale přesto je možná poesie myšlení, rozuměj: životního zneklidnění a znepokojení myšlením a myšlenkami; a může to být poesie velmi krásná. Vždyť nepokoj myšlenkový je také projev života a projev nikoli nejméně krásný. Chci mít v poesii celého člověka ve všem jeho vzepětí; a člověk nežije přece pouze břichem a genitáliemi, nežije jen nervy a pokožkou – žije také varem a vířením myšlenky, žízni a hladem poznání, a pokud takto opravdu žije a trpí, je básnický. Něco jiného je přežvykovat



cizí myšlení, něco jiného myslit sám, myslit tak přirozeně a samozřejmě, jako dýšeš: aby ses nezadusil! Ve Strunách dostává se ke slovu zrak horečný, halucinovaný, mučivě vyděšený metafysickou tmou, kterou proniká a již dobývá jakýmsi vířivými šídlovitými pohyby a skoky. Struny jsou výboj směrem k duchovosti u nás zcela nový, smělosti nedoceněné a nepochopené.

Řekl bych o nich: tohle je duchovní step, po níž se honí větry ne vzduchu, nýbrž času. Jakási nová, zcela dnešní apokalypsa. Ne náhodou je tu několik básní inspirováno novým Ruskem. Prostor se zde rozstoupil ve čtyři dimenze a tvoří halucinace úžasně krásné i hrůzné: fatamorgány, v nichž srdce i intelekt, čas i prostor jedno jsou. Vznikají básně výbojně rozkřídlené do duchového vzdušna jako duhy, obrazy úžasně zhuštěné, vyslovující nevyslovitelné, vycházející z konkrétna, ale zasahující abstraktno, obrazy, jakých jsi posud v české poesii nečetl. Napětí i rozpětí jejich je stejně udivující. Poesie tato je čistě náznaková, letmá, blesková; nic se nerozvádí, naopak: všecko je svinuto v jakési žhavé představivé klubko. Je to posud snad největší odhmotnění českého básnického slova, ale také jeho největší napojení, nabití elektřinou. Dobývá se tu poesii ne již nový tvar, nýbrž sám nový duchový prostor, do něhož se tvar zakoreňuje. Živel rétorickologický úplně potlačen. Výbušnost obraznosti Horovy dosahuje zde někde až děsivosti.

Nejprve několik veršů nejprostších:

„Kladl jsem ruce své | na oblohu tvé pleli.“

„Šlápěje nožek tvých, v něž napršely dny mé.“ Kolika opisujících a vykládajících vět bylo by třeba, kdybys měl vyvážit do normálního logicistického jazyka roztoužené zkratkové bohatství těchto vět? Tu to je něco jako spektrální analýza poesie.

V této stepi zdvihají se každou chvíli větrné víry a smršťe visionářského zírání, kterého jsme posud v tomhle tvaru neměli. (Březinovo visionářství jest rázu zcela jiného.) A básně své slaví právě nyní Hora z těchto vírů. Ze strofy do strofy skok jako z hvězdy k hvězdě! Plno věcí napsaných mezi řádky! Mezi větami postupují vzhůru dolů magnetické proudy, které je rvou a unášejí a zase srážejí a trou o sebe, až vydávají jakýsi druhý, zásvětný zvuk a tón. Konkrétnost odpovídá si s abstraktností a naopak; žár a led nahrnuty co nejtěsněji k sobě a bijí se stále mezi sebou: ta dramatičnost zcela nová a zcela vnitřní, zcela lyrická!

Přečtěte si, abyste porozuměli: „Vichřice světél duje mnou, | jiskrami praská noc srstnatá. | Za stěnou tmy bije kladivo, | armády vteřin jdou. || Armády vteřin jdou v těle mém, | signály

přitahují dálky. | Armády zrn, zrání žárlivé, | lesk žnouce ocele.“ Chceš-li vědět, jak asi bude vypadat zítřejší pluralistická poesie kosmická, zamysli se nad těmito a podobnými strofami Horovými. Hora dovedl metafysickou odtažitost zkonkrétnit nejen slovem, ale i snovým prožitkem srdce a temnou závratí duše, jako u nás snad dosud nikdo. Kdo dovedl napsat o času, tomto ledovém abstraktním pomyslu, báseň tak intimní něhy jako Hora ve verších nadepsaných „Čas, bratr mého srdce“, před tím, pánové, čepici hezky hluboko s hlavy! „Ustaňte v běhu, dny větrné, | postavte do trávy své stany. | Ruka, jež ticho rozhrne, | vymyje šátkem tmy mé rány.“ „Čas, bratr mého srdce, jež jde | a odměřuje mi hodiny bytí, | zaváhá, zhrouť se do tváře mé, | usne a zavoní jak kvítí.“

S největší úsporností, často asyndeticky, řadí k sobě básník slova, která váže k sobě jen přeskakující jiskra. Věty jsou co nejstručnější, okleštěné na nejnutnější; velmi často brachylogie, někde i anakolut. Velmi častý také oxymóron, který hněte z elementů rozporných nový útvar představitivý, vynášeje je do vyšší roviny zření a srůstu.

„Slyším jen šero zrát.“ „Zelená dálka lká čistě v mém hlase.“ „Oči jak plachty do všehomíru | vzeply se na moři bílých par, | plujících v měsíční zálivy.“ „Vlaj, noci spálená nebesy, | vlaj, vlajko sněhu!“ „Oči očima v tmách | se přikrývají.“ „V sníh a mráz, v lůno z ocele | vložené zrno,“ ten poslední verš „Města“, to není verš, to je krystal řezající tmu prahor. A do abstrakce najednou udeří, až to vzkřikne, takováhle konkrétní monumentálnost: „Stín jako ratolest | spad a rozčís vzduch.“ A jak všude i děje ryze vniterné nebo odtažité jsou viděny, právě viděny. „Jedenkrát stane plamen na tvém břehu | a mrtvé ticho vod tvých přeskočí.“

Jsou zde básně, v nichž na tebe sahá přímo svou stínovou rukou meta fyzický děs snovosti lidské existence, vyvolaný zde básnickými prostředky zcela novými. Je to básnická obdoba k tomu, čemu říká filosofie transcendentní apercepce. „Kdy ale, letící nebe | a vlny a koleje, | uvidím v dálce sám sebe, | v té dálce, jež ve mně je?“ „Tmou šlehá mi do pokoje | nepovědomý hlas. | Sedíme u tvého zdroje, | já, žárovka, čas.“ „... po pošlapané | louce bloudí spáč“, „Na holé dlani | usedl mu čas, | bez smilování | milující nás. || Probuď se, spáči, | pohled času v líc. | Svět s tebou kráčí | sluncem v zmar a nic.“ To jsou verše básníka náměsíčníka, neseného okřídlenou patou nad propastí snu a hrůzy z bytí. Takových veršů jsi posud v české poesii nečetl.

Říkalo se posud, že máme čtyři básníky myslitele: nebo lépe: čtyři myslící básníky, čtyři básníky kosmu, Máchu, Nerudu Písni kosmických, Vrchlického, autora Ducha a světa, Březinu. Ale nyní jest nutno dodat k nim jako pátého: Horu Strun ve větru. Že nebyl dosud

čin jeho slušně zvážen, že přítomnost ani jeho závažnosti si posud neuvědomila, nic na věci nemění. Jen klid, pánové. O to nic, to opatří všecko čas. Ten také, asi za dvacet nebo třicet let, ústy nějakého opravdového kritika příštího poví, jak tento Horův kosmos jest zcela jiný, zcela různý od kosmu jeho předchůdců: opravdový kosmos dneška, doby Einsteinovy, Jamesovy, Bergsonovy. Kosmos pluralistický. Kosmos vibrujících atomů nebo spíše monád. Kosmos dynamiky zvnitřa vybuchující, nepokojný, vlnivý a vířný: jakási mámivá strž ducha. Kosmos intensity spíše než extensity, a právě proto vepsaný do tvaru ne ovšem pevného nebo plynulého, nýbrž přerušovaného, výbušného, vířivého.

2.

Pět básníků – Seifert, Nezval, Biebl, Závada, Halas – sedí na druhé kárce a k popravišti vezu je zase já. Všimli jste si snad jednoho v mé první přednášce. Že Horu jest velmi těžko zařadit: má básně, v nichž se dotýká již mezi tzv. čisté poesie funkční nebo autonomní, a jiné, které byste spíše zařadili do poesie proletářské. A stejně tak jest tomu u Seiferta: obojí proud prostupuje jeho poesii a neruší se, nýbrž se vzájemně doplňuje; a ovšem i u Biebla. A do třetice: Nezval platí za básníka povýtce poetistického, ano přímo za representanta poetismu, přichází nadto k němu od symbolismu nebo, jak se říká, dekadence. A přece i jeho prameny poesie ryze obrazné tryskají z půdy revoluční: i Nezval je básník revolučně proletářský, a sice uvědoměle proletářský. Povšimněte si jen místa z jeho Menší růžové zahrady: „Odevzdal jsem svůj lístek ve znamení revoluce, | neboť jsem ten, jenž cítí osudnou nutnost štěstí. | Proti všem, kdož necitelnými mozky hromadí víc, | nežli je možno vyčerpati jedním životem. | Vyvlastnit jejich moc | a přinutiti vojska, aby byla ve střehu | nad každým, kdo chce shromážďovati |... Proto jsem odevzdal svůj lístek ve znamení revoluce. | Mám právo jej prožít.“ Proletářství, revolučnost, to nejsou slova jednosmyslná. Co bylo u Wolkera blízko boji a ještě více dílu i práci, jest nyní bližší štěstí a radosti. Tak by se asi dalo vystihnout toto přehodnocení revolučnosti u druhé vrstvy nejmladších básníků, zahrnovaných pod různé nálepky, jako jsou čistá poesie, nebo poesie svéprávná, nebo panglobism, nebo simultaneism. To znamená: výklad u nás stále běžný a k nevypletí zasetý do mozků lžikritických, jako by byl mezi vrstvou první a druhou přelom, neodpovídá pravdě: není přelomu, je jen zcela přirozený vývoj a pokračování. Proto také toto rozdělení ve dvě přednášky, ve dvě kapitoly, k

němuž jsem byl přinucen okolnostmi, pokládám za vnějškové a konvenční. Takovéhle trhání nejmladší tvorby ve dva tábory, které se kladou proti sobě, není zdůvodněno věcí.

Seifert jest básník velmi naivní, který dovede následovat nejjemnějších pokynů svého ingenia; proto na něm zvláště přesvědčivě je možno ukázat, jak oba proudy na sebe narážely, aby se na sobě vzájemně oplodňovaly a ohrožovaly. První kniha Seifertova, *Město v slzách*, jest kniha skoro naturistická: kniha srdce, kniha patosu, kniha romantická. Seifert *Města v slzách* je hoch, který by chtěl žít v přírodě, někde na lukách nebo horách, ale osud vnutil mu velkoměsto; je naturista, který se děsí civilisace a všeho, co s ní souvisí: zmechanisování života.

Kdyby mohl, vyhnul by se civilisaci, která zabíjí; ale nemůže, boj s ní je mu přímo vnucen jeho něžným srdcem, které nesnáší, aby někdo zotročoval a zabíjel člověka. Naštěstí je tu ještě proletariát, jehož síla je v Seifertově představě nezměrná – on je autorem verše spíše siláckého než silného: „Kdybychom chtěli a plivli na slunce, zhasne“ – a ten rozdupe strůjkyni lidského neštěstí. Nebýt tyto představy tak básnický živné, byla by jejich naivnost snad až komická. Spíše než plivání na slunce zcela určitě marné mohli bychom žádat od proletariátu, aby nám dokázal svou sílu na příklad tím, že si vynutí zrušení mzdy a zavede účast dělníkovu na zisku továrny nebo jiného podniku. Je v těchto široce rozvlátných, ale většinou řídkých verších první knížky Seifertovy cosi buditelského: jako když učitelský pomocník na úsvitě národního obrození sedl v neděli ke stolku, vzav si předtím čerstvou košili a oholiv se, a namočil brkové péro a švabachem psal nějaký veršovaný pozdrav vlasti. Jako starší básníci básnili pro Vlast a pro Ni, tak Seifert básní pro Revoluci a pro Ni: a Revoluce je srdci jeho stejně blízka jako milenka; studená panna ideologická v jeho pojetí zjihla v krev a mléko jako panna z masa a kostí.

Jsou jisté obdoby mezi Wolkerem a Seifertem první knihy: u obou jest v té době poesie především vzpoura srdce. Ale Seifert jest syrovější, reálnější, věcnější; je proletářem již svým zrodem; proletář a básník splývají v něm v jedno. Je to žižkovský proletář, v jádře dobrotisko, který se však umí rozčilit, je-li podrážděn – pražští policajti mají o tom své zkušenosti. Zato minus Seifertovo před Wolkerem vidím v tom, že nemá toho, čemu říkám u Wolkerova monumentalita: Seifert je sentimentální tam, kde Wolker je mytický. Vím, že je to slovo, které není dnes u nejmladší kritiky oblíbené, ale nemohu si pomoci: z toho komplexu, který označuji tímto poněkud nepřesným termínem, rodí se styl, rodí se stavebnost poesie, a pokud se neopouští všechna komposice v básni, té je především třeba k básnické velikosti.

Obyčejně se líčívá další vývoj Seifertův tak, že prý již v Samé lásce toto revolucionářství srdce ztrácí intensity a ustupuje lásce k modernímu světu technickému, k civilismu. Jako by krásná, svůdná žena – kouzelný, divoký svět, plný omamných možností požitku – svedla našeho venkovského buditele a vytáhla ho z jeho podkrovní světničky do svých heren, barů, plesů, divadel, cirkusů, na své pláže a velkoměstské ulice, vsadila jej do svých lodních kabin nebo do svých automobilů! To by byla pak historie dost banální a musila by být nazvána desertérstvím od praporu. Naštěstí tomu tak není. Seifert neučinil nic, než že odstranil ideologické lešení své první knihy. Odmítl ideologii, která se u něho stavěla mezi srdce a skutečnost: šťastně pochopil, že mu jí není třeba. Revoluce není mu nyní soubor idejí, revoluce je mu nyní – hlad zdravého žaludku po štěstí, po požitku, po radosti. To je nová věcnost Seifertova; a jako každý přínos upřímnosti do poesie, znamená i ona zisk pro ni. Takto vzniká „Slavný den“, tato báseň mnoho vysmívaná; řekla nahlas, co si miliony lidí, ať měšťáků, ať dělníků, říkají šeptem nebo myslí: proto vzbudila pohoršení. „My občané volní, svobodní, k vám, pánům zbabělým, | dnes do uší hřmíme: my chceme vše, my chceme více, | my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím, | k večeři telecí s nádivkou anebo na paprice; | demonstrujeme a pravíme důrazně: necht' nezapomíná | nikdo z vás pánů tam nahoře, | my také chceme pítí láhve burgundského vína | a jísti marinované úhoře“ atd... Křik hladu po radostech života vyhrazených boháčům, ukradených chud'asům a k tomu se pojící výkřik nenávisti k dnešní společnosti, taková je nyní nota většiny básní Seifertových. Básník by rád letěl aeroplánem někam do Afriky za černochoy a černoškami, ale nemá k tomu peněz. „Co jsou mi platny aeroplány, tito kovoví ptáci, | když v nich letěti nemohu, | a ony se v mracích nade mnou v dálku ztrácí. || Ó, master John, | je nutno předem vyhodit Evropu pod mraky, | neb do té doby jsou na tři zámky zamčeny | všecka ta kouzla a zázraky; | snad potom, až kapitán za přátelské stisknutí ruky i převezme melancholického básníka | do Afriky, přes oceán, prudkými vlnami vzdutý, | v krajiny tropů, tisíc mil vzdálené, |... ó, master John, | možná, možná, že ještě jednou se pak sejdeme | na pobřeží Slonové kosti.“ To není nijaký eklektism. To je věc úžasně prostá a zatraceně vážná: ta ti jde ostře za nehty. Je ti dvacet let, máš zdravý žaludek a chuť na všechny rozkoše a radosti a jsi odsouzen k věčnému apetýtu. To je jako být odsouzen k několika rokům vězení, nevinně, aniž jsi co jiného spáchal, než že jsi se narodil chudým. To, co zde Seifert vyslovuje, tu elektrickou jiskru, jež probíhá přímo mezi hladem po radosti a požitku a nenávistí třídní, je to, čemu se říká v logice „Kurzschluß“ (nevím honem, jak bych to řekl česky): a ten je vždycky správný jako blesk. Zde se nedá nic padělat. Jde-li nyní Seifert tak daleko, že popírá až poesii, v závěrečné básni „Všecky krásy světa“, je to možno pochopit, aniž se nad tím pohoršíš. „Umění je mrtvo, svět žije bez něho. || Vždyť větší

pravdu má i tento motýl malý, | jenž z kukly, která knihu básní hlodala, se k slunci zvedá, | než básníkovy verše, jež jsou v knize psány.“ Vedle toho hladu po krásné skutečnosti zdá se býti básníku všecko neskutečností a největší neskutečností poesie, která mu jí nenahradí. Je to ovšem omyl, ale omyl pochopitelný. Myslí básník, že by cítil krásu moderního světa, kdyby byl přikován 18 hodin denně k volantů jako šofér? Nebo jako kapitán na lodi? Nebo pilot k aeroplánu? A ani to ne: jen kdyby musil parníkem přejet deset-dvacetkrát za sebou z Ameriky do Evropy a nazpět? To by mu zašla chuť psáti poesii civilisační, obdivovati se technickým vymoženostem doby. S moderním průmyslem je tomu jako s válkou: jsou velmi krásné z dálky, velmi odporné zblízka. Jen pokud se na ně díváš z dálky, a z velké dálky – a to je vždycky posice romantika –, jsou poetické; neboť jen dotud mohou ti být předmětem touhy. Žiješ-li je, seznámíš-li se s nimi z blízka, pocit rozkoše zmizí: neboť místo něho nastoupilo poznání; a to je vždycky nepoetické. Básníci civilismu propadají témuž bludu jako básníci historismu, na příklad Flaubert. Flaubert si řekl: Dnešek jest ošklivý, střízlivý, měšťácký; nudím se v něm strašně. Utecme se do starého Kartága, do staré Thebaidy; tam se žila ještě poesie... Ale zapomněl na to, že ani před branami Ilia Achilles a Agamemnon nežili pravděpodobně život poetický, nýbrž robotu, když se musili tak dlouhá léta rvát a prát s těmi špinavými Trojany. Znali je jistě již z paměti, všechny ty smradlavé pastuchy a kolohnáty a všechny jejich triky, tiky, směšnosti a odpornosti a byli jim již protivní jako tomu Francouzi ta koroptvička servírovaná celý měsíc k obědu. A ovšem Trojanům byli asi stejně odporní Řekové; přejedli se jedni druhými za těch deset let asi dokonale. A tak myslím nebylo nikdy větší nudy na světě než ta válka řecko-trojská, která přece médiem poesie Homérovou zdá se býti již několika tisíciletím vrcholem poetičnosti. Je to tedy poesie, která dělá poetičnost, a ne naopak; ona má pravdu a více pravdy než věci jevové a skutečné. Proto také civilism je mně romantický, jakýsi doplněk a jakási obdoba právě tak k historismu jako k naturismu. „Solange der Held noch Illusionen hat, ist er romantisch,“ píše Goethe. V civilismu je tím rekem, který má iluze, sám lyrický básník.

Seifert je primitiv a zůstane primitivem; je v poesii tak trochu tím, kým byl v malbě celník Rousseau. Píše opravdu jen v neděli: akt básnický je mu aktem svátečním. Je to jaksi jeho nedělní bohoslužba – stále mám ten dojem z jeho veršů. A je to také do značné míry poesie lidová, je třeba to říci, přes to, že je dnes to slovo tak zepsuto. Seifert píše svou píseň jako se děvče v 18. století, v době, kdy lid ještě zpíval, zbavovalo své tísně pozdravem milému: zastupovala jí její písnička náš dnešní dopis. Odvracíte se s úsměvem? Ale vězte, že jinak nebásní ani mladý Goethe své první písně... Básnický svět Seifertův v Samé lásce neliší se v

ničím podstatným od prostého světa nějakého pražského úředníčka: film, sport, inženýrství, touha po Paříži, o níž má představy, jaké může mít každá předměstská švadlenka. Hlavní nepříjemnost v Praze je, že si strážníci svítí v parcích lampičkou na milence; a hlavní příjemnost v Paříži, že „na nebi točí se pomalu Veliké kolo, | a když se navečer už Paříž stíny šerá, | milenci jdou spolu na procházku kolem Trocadera, | a jestliže prach země střevíce jejich tíží, | aby také okusili nadpozemskou krásu, | k hvězdám na Eifelku letí elektrickou zdiží, | držíce se spolu něžně kolem pasu.“ Seifert má odvahu, větší, než by se zdálo: nebojí se barvotisku...

Proletář není tvor historický, není zatížen včerejškem. Proletář je zdravý žaludek a hlad po věcech, a věcech právě nejnovějších. Proč? Poněvadž ho udivují nejvíce, poněvadž jsou nejvtíravější a poněvadž je v jakémisi smyslu dítě. Proletář je citlivý k ruchu a kvapu moderního inženýrského světa; neucpává si před ním uši, není neurastenik. Třetí kniha Seifertova, *Na vlnách T. S. F.*: zde vzdal se Seifert zcela svému hladu po světě, po lásce k dálkám, po exotismu rozšířené koule zemské, která jako by se byla teprve dnes rozstoupila do celé své šířky: včera byla ještě úzká, neboť člověk znal z ní mnohem, mnohem míň než dnes. Ale poměr jeho k těmto skutečninám nového, rozšířeného světa se změnil. Zpíval-li ještě v „*Krásách*“ věci jako uzavřené celky, jako předměty naivního názoru, podává je nyní v jejich metodě bytí, tvoří je jaksí znova, dobývá z nich nový princip stylovosti básnické. Píše to, čemu se říká poesie simultánní, poesie současná. Zpočátku, možno-li tak říci, opěval Seifert věci, nyní je zpívá z jejich nitra, vytváří je znova, když je byl rozložil v jejich složky. Báseň je tu objektivní útvar rovnocenný a rovnomocný životu: žije svým vlastním vnitřním životem, zhuštěnějším ovšem, než je život jevový, větší intensity. Z básníka stává se vynálezce; umocňuje skutečnost: z prvků reality skládá útvar vyšší roviny poznávací. Je surrealistou ve smyslu Apollinairově; místo druhé nohy vytváří kolo. Odpoutává se od věcí, jež naivně předmětně miloval – a někdy přímo starosvětsky miloval –, a zavírá jejich podstatné znaky: šílený kvap, výbušnost, nosnost, útočnost, které zjistil postoupně, do současnosti, do souběžnosti. Starší báseň jest sukcesivná, následná, historická: sleduje souvislý, plynulý tok času; má lyrický děj, poněvadž jest nepřetržené pásmo, poněvadž jest logická. Ale všecko logické je konvenční: logika co krajnosti život zjednodušuje.

Nyní chce básník viděti souběžně: všecko v jednom čase, co jest odděleno od sebe časem nebo lépe: časy. (Poněvadž není jednotného času, nýbrž množství jich.) Chce vidět a v básni své dát vidět, co se děje nyní zároveň v Asii, v Americe, v Africe; zároveň na severu i na jihu Montblanku. Jak jest to možné? Jen tak, že potlačím prostor, který je mezi nimi; jen tak, že

kladu vedle sebe, co je od sebe odděleno prostorem i časem; že kladu vedle sebe výbuchy a víry, které jsou podstatou nebo, jak říká Bergson, esencí věcí. Moderní filosofie poučuje tě, že není ani času, ani prostoru – obojí jest logická konvence vytvořená pro přehlednost různých orientací v životě. Co žijeme však vpravdě, jest jakýsi stále obnovovaný závratně malý zlomek nebo kmit obojího, jakýsi propastný vír, který si skládáme později rozumovou analysou čistě historicky v čas a v prostor.

Nuže, nová báseň může vzniknout jen tak, že básník vytváří nový časoprostor, cosi jako výbušný vír sil, do něhož umisťuje svůj přetavený svět: jako vyšší skutečnost. Tvořit nový časoprostor tím, že jej zalidníš co nejvíce vířivě výbušným životem, hle, to' úkol poesie tzv. autonomní. Příkladem buď nám v malbě Cézanne. Cézanne nemaloval nekonečného jevového prostoru jako divadla optického dění světelného – to dělali impresionisté –, nýbrž pojímal prostor jako konečný a uzavřený a zabydloval jej konečnými uzavřenými tvary, krystaly věcí; tvořil tak před Einsteinem obdobu k jeho pojetí vesmíru.

Konkrétně to vypadá ve Vlnách T. S. F. tak, že Seifert vytváří velmi zrychlenou, rozkmitanou poesii světa, něco obdobného filmu. Cestovatelskou poesii, v níž se pohyb nepodává jako statické schéma, ani nepopisuje jako předmět, nýbrž skutečně vybavuje před čtenářem řadou přerušovaných výbuchů, kterou skutečně jest. V tom jest básnická hodnota takových básní, jako jest „Odjezd lodí“, „Marseille“, „Moře“, „Hôtel Côte d'Azur“, „Má Itálie“. Všude tu jest škrtnuta předmětnost věcí, to, co je logicisticky přilepeno na povrch věcí, aby se dostalo ke slovu jejich výbušně lyrické iracionální jádro. Bergson klade kdesi proti sobě „racionální svět forem a svět esencí“: nuže, vybit, vyrazit z věcí esenci, ne popsat nebo opsat jejich formu, o to jde nyní této poesii. Ne popisovat, nýbrž vytvářet nebo vynalézat: báseň budiž jakousi nabitou leydenskou lahví: přiblížíš se a jiskra přeskočí do tebe; nebo elektrickou baterií, z níž můžeš kdy chceš vyvinout proud a převést jej do sebe. Z hmot slovných přímo se tu dobývá celý svět sensací, jako se z určitých hmot světa jevového dobývá elektrické napětí. To znamená: poesie se pojímá jako něco svéprávného, jako objektivný útvar obdobný ostatním hmotám, nositelkám určitých energií.

Na vlnách T. S. F. projevuje se Seifert jako čirý snivec, lhostejný k rozumovému seřetězení světa. Jako snivec nebo chlapecký humorista se záblesky rozmaru a s malinkou dávkou zlomyslnosti, jedva naznačené. „To štěstí manželské je jako křehké sklo“, trhne mu to jednou koutkem rtů v básni o svatební cestě. Seifert jest zde často objevitelem poesie ve věcech nepatrných a přehlížených: je to jakási křížová výprava, kde se obracejí na víru poetistickou i



nejlhostejnější diváci světa a života. „Stoleček v kavárně stojí vedle tebe | jako když plameňák spí stoje na jedné noze.“ Jeho metoda vytvářecí nebo přetvářecí je úžasně prostá, ale ne bez zákonnosti: sdružuje a spojuje vzdálené, rozbíjí a rozpojuje, co zvyk, konvence, historism spojuje. Neutíkaje se ani k rozumu, ani k morálce, ani k historismu, skládá, rozkládá, překládá svět: je vítr, který vjíždí rozpustile a svévolně do výkladu zboží na jarmarce života a obrací je naruby. A sám jeho exotism působí na mne ve své naivnosti dojmem bezelstné a báhorkové exotičnosti různých rekvizit venkovských poutí, které se ukazují za zvýšené vstupné.

Proto se musí také rozbíjet stará větná skladba, která je logicistická, a tedy konvenční. Nová poesie jest po stránce gramatické věčný anakolut – věčný výšin z vazby. Je to stále pokračující uvolňování gramaticko-logických pout řeči. Pak vznikají takovéhle básně: „Dým cigarety | stoupá | turista v Alpách | slunce a hloubka || nad sráznou strží | vrcholek Montblank | akrobacie růží | z oblak || stoupá až k hvězdám | které pije | poduška nudy | poesie.“ Básně, které si musí starý čtenář, vychovaný v staré, rétorickologické poesii, překládat nazpět do jazyka všedního dne, do prostého jazyka dorozumivacího, a které si musí dobásnit i čtenář mladý, neboť jde tu o skicu nebo o náběh k básni – náběh, který chce právě probudit a navodit spolupracovnický básnickou vlohu čtoucího. Nebo v básni „Horečka“ tančí před tebou vír představ smetených s různých pólů a po zákonu protikladu – zase zákon ryze romantický! – znova složených. „Na kokosovém koberci si stíny hrají | změřte teplotu Afriky | ďáblové v pekle zimnicí umírají | ledovce mají horečku.“ Jest v tom mnoho naivně milého, ale je tu také nebezpečí nudy, když jsi prohlédl metodu, jíž je to básněno. Nebo nebezpečí, že místo obraznosti, kterou chce v tobě básník vybouřiti a rozvláti, zaměstná více než slušno tvůj vtip a důvtip: neboť některé básně tohoto rázu blíží se pro můj vkus příliš křížovkám.

O poslední knize Seifertově Slavík zpívá špatně bylo hovořeno jako o knize návratu k poesii proletářské, tedy jako o knize reakce na Vlny T. S. F. To by bylo nazírání nedovoleně pohodlné a mělké. Myslím, že je čtvrtá kniha jen doplňkem třetí: cit, který byl úplně vypuzen z knihy třetí a nahrazen přílivem pocitů, hrou barevných jisker a světel, vrací se do poesie Seifertovy jaksí zadními vrátky. Seifert prožívá v Slavíku návrat z exotických dálav světových do vlasti a s tím i jakési lehké vystřízlivění, jakýsi stesk z prázdna, který v něm ty dálavy zůstavily. „Býti sám, | mimo pláč žen a mimo jejich smích, | být doma, samotén, | když známá píseň zní mi ve větvích. || Pro marnou krásu pošetilých žen | je škoda jablka.“ „Jen usnout, usnout, jako usne had, | a najednou se doma probudit, || když je jaro!“ Oklikou přes Moskvu vrací se Seifert k svému východisku: k poesii proletářsky revoluční. Ale to, co básní nyní jako poesii proletářsky revoluční, jest něco celým svým duchem rozdílného od jeho

prvotní noty: opravdu celý obeplutý svět leží mezi těmi body zdánlivě těsně se stýkajícími. Je to vidět hned z prvního letného pohledu na tyto nové básně revoluční: kdežto v Městě nalézáš často verše velmi syrové a málo vykvašené, verše často nehorázně experimentující, nyní máš před sebou slovné křišťály: sama hrana, ale i samo zmrzlé světlo. „Falešné zoubky tvých bání | lesknou se v sněhové dásni. | Fabriky bání | v širokém kruhu.“ „Město na Něvě. Metropol básníků. | Na tvých zdech psala šavle rudé verše. | Místo slov lásky duněla tu děla. | Byla to revoluce. Toť vše.“ „Obrácen tváří tam, kde žhnou | zrcadla Montblanku, | spatřil tvář světa, vidí Evropu | a zápas tříd.“ Ale ten cit, který nyní vedle obraznosti vládne u Seiferta, jak ten je nyní diskrétní! Jak utkán neviditelnou nití! Jak psán mezi řádky! Není tu velikých gest, ne, není tu žádných gest. Je tu jen občas zámlka, která je vypila; a když vzdech, tož takhle ztlumený: „Davy se hnuly. | Kráčejte potichu. | Spár bolesti se zatne. || Pro smutek světa, | můj drahý básníku, | slavíci zpívají špatně.“

Nejcennější nález Seifertův bude tuším tenhle: našel věci po slovech věci. Rozhovořil věci z nitra a zapsal spolehlivě a věrně, čím promluvily. Jeho polyfonie není rozlehlá, ale při své poměrné úzkosti čistá a přesná. Je to někdy prosté, ale nikdy ne chudé. Věci jsou rozhovořeny dotykem jeho jemného melancholického smyčce básnického a zní svým vlastním hlasem: svými výbušnými nebo sálavými obsahy, vyzařujícími básnivý děj světový.

A básník ustupuje pak stranou, aby ani bezděky neporušil čistého skladu téhle písně.

Polyfonik mnohem složitější, mnohem bohatší je Nezval. To je rozený kouzelník moderní poesie dnešní, jako býval Vrchlický kouzelník poesie let osmdesátých. Ne darmo si oblibuje názvy ze světa divadelního nebo kejklířského nebo jinak ilusivního: Pantomima, Falešný mariáš, Karneval, Podivuhodný kouzelník, Akrobat. Je harmonisátor a modulátor duševních rozloh mnohem širších než Seifert; dotýká se všeho letmo a rozvíruje všecko v dlouhé vyznívání. Jsou mistři složitých dojmů vyvolávaných zrcadly umně sestavenými; on je však ještě spíš mistr umně skládaných ozvěň, které opakují v nových a nových intonacích prvotný podnět.

Jeho nepřátelé soudí o něm, že zmechanisoval poesii. Myslím spíš, že ji úžasně zmetodičil, neboť jest veliký intelekt básnický, intelekt ne mudrácký, nýbrž jako pudová síla životní orientace. On jest ten, který nejvěrněji naplnil Teigův program poetistický jako dobrodružství smyslů i myšlenky – program osvobodivý, protože vrátil poesii lehkost křídel, vzruch radostné odvahy, ovzduší rozkoše, ano rozpustilosti, bez něhož nemůže žít. Připomíná mně ty kouzelné hrdiny Balzacovy, takového Rastignaca, kteří z venkova přicházejí dobýt Paříže

robustností svých smyslů, ocelovostí svých nervů i své vůle, útočným věcným intelektem. A ještě jednu vlastnost má Nezval společnou s reky Balzacovými; je nerozpačitý, ví, co chce, a dovede po tom rychle a včasné sáhnout rukou opravdu výbojnou. A pak tu vzácnou věc: značnou vůli v souhlase se značným intelektem. Takových lidí není mnoho: proto jim patří svět. Obyčejně lidé velkého intelektu bývají nečinní hloubavci, ochromení a nepohybliví; obyčejně lidé nadprůměrné vůle bývají hloupí a obmezení. Ale u Nezvala obě ty složky jsou v rovnováze. Nemá více intelektu, než kolik ho může unést jeho vůle; a jeho intelekt je ne ten, který se stravuje v neplodném hloubání, nýbrž ten, který mu osvětluje právě onen kus cesty, po němž nyní jde. Seifert zažehuje spíše sebe než jiné; Nezval spíše jiné než sebe. Zůstává nad věcmi, které jsou mu mnohem víc než objekty značkami a ciframi, s nimiž hraje jeho nevšední obraznost často rázu kombinačního. Přiblížil-li se u nás kdo surrealismu, tož Nezval i svým básněním z podvědomí i svým rychlým básněním, kterým přepisuje svět podvědomý. Využívá fyziologii své bytosti velmi metodicky: tři čtyři nové knihy ročně jest u něho pravidlem.

Nezval rozebral ve studii o Wolkerovi a ve Falešném mariáši do jisté míry svou básnickou osobnost; a ačkoliv takové seberozbory je třeba brát se značnou měrou opatrnosti, přece nemůžeš si nepovšimnout, že Nezval je velmi blízek pravdy, staví-li ve své osobnosti na první místo imaginaci, jež rodí „nekonečné horečky“ a „třeštění bez konce“, právě jako právem zdůrazňuje pro svou tvorbu význam dětství jako stavu povýtce poetického.

Hned první kniha Nezvalova *Most* to potvrzuje. Kořeny Mostu jsou svedeny hluboce do dvojí teplé prsti: do života dětství básníkovy, opilého hrůzně sladkým vínem podvědomí, a do života rodného kraje básníkovy, který je v jakémsi smyslu jasnějším prodloužením sféry první. Sny a utkvělé představy z nejranějšího mládí, toť vlhce horké ovzduší, z něhož rostou nejzajímavější čísla jeho první knihy, jakési lesní orchideje našeho pásma, takové vstavače. Básník již zde mistrně analyzuje rozplývání se vědomí a jeho konečné zalití temnem zmaru: „Ohnivě růže zemřely, | fialka nevoní, | tak tiše sníc | jde smrti vstříc | děťátko na koni.“ „Smrt“ je vybudována na nějakém vzrušivém zážitku nejranějšího dětství básníkovy, na představě otce střílejícího na krysou. Až se dobere zpětnou analysou svého života tohoto posledního, recte prvního svého zážitku, kruh je zapojen: básník je mrtev. Tato poesie téká lehkým křídlem mezi snem a podvědomím, mezi skutečností a vzpomínkou: lehkým křídlem, neslyšně kolem tvé hlavy se smekajícím – v tom je pro mne její kouzlo. Již zde je vypovězen logicismu a racionalismu boj: nesouvislé obrazy narážejí o sebe, trou se, vyluzují mámivou hudbu, kterou slyšíš jinak jen v horečce: „Falešný klavír zvoní | poctivou melodii – | a já v

skleněném zámku | rozšlápnutým srdcem hada | ohnivé mouchy bijí.“ „Ruce, spánek i sen, | zasněné bolesti v srdci, | přítomná minulost | s budoucím rozplynutím – | to je tvá duše.“ Fantastický sen, toť vlastní ráz obraznosti Nezvalovy. Jako v magickém realismu Novalisově poesie jest Nezvalovi jediné zázrakotvorství: vmýšlí se a vcitňuje se ve vnější svět dějem myticky bájivým nebo pohádkovým a píše jím podobenství své duše: neboť přehrada mezi ní a světem padla úplně. Jeho obraznost není exaktná obraznost Goethova; je to naopak obraznost v podstatě romantická, která jde za výjimkou, za absurdností, za nestvůrností a nemožností, jež mění dotykem své magické hůlky – svého úžasně útočného zraku – v básnickou pravdu. Zde je takové kypění vnitřní půdy, fyziologické skutečnosti, že stačí dotyk zraku, aby z ní vytryskly ihned nejnádhernější vegetace. Není to čirá fantastika, poněvadž to má základ a předpoklad v největší skutečnosti, která jest: oplodněné a rozehřáté nitro básníkovo. Nezvalovi teoreticky fantasie je rovna pudu; mluví o ukájení pudu „poetického“, mluví o procesu „zcela fyziologickém“. Tím je dáno silné rozkošnictví, jež působí tvorba básnická Nezvalovi a jež působí také čtenáři; a víc: jímž působí na čtenáře a získává ho. V tom jest plus i minus Nezvalovy obraznosti. A jakýsi spodní tón fyziologický zní a doznívá v nejéternějších obrazivých komplexech Nezvalových. Jeho obraznost jest velmi blízká pudu dobrodružnosti, v němž dobrodružství se stává účelem samo sobě. Jakási veliká horečka nebo zimnice nepokoje životního jako by zmítala Nezvašem. Zde jest podoba mezi Vrchlickým a Nezvašem, která jde dosti hluboko. Víte snad, že Vrchlický kladl za účel poesie „blažit člověka“ – Masaryk s ním o to polemisoval –; nuže, podobně nějak mohl by pojímat účel poesie i Nezval. Je to po dlouhé době popelcového postu v české poesii zase hédonik, který se nebojí přitakávat životu až do posledních důsledků. Že nejde o nic malicherného a frivolního, rozumí se samo sebou; na to by mohl připadnout jen blbec nebo pokrytec. Naopak: že jsme tu v této výlučnosti a rozhodnosti blízcí něčemu monumentálnímu a snad i tragickému, jest nabíledni.

Nezval vybírá z věcí a dějů tohoto světa ty, které svou přirozenou ilusivností jsou nejzpůsobilejší k této čarodějně transformaci: stávají se elixírem rozkoše. Tedy ty, které nesou v sobě cosi nezodpovědného, odpoutaného, proměnlivého, něco z komediantství, divadelnosti, cirkusovosti, akrobatiky, a snad i podvodnosti. To všecko souvisí s jeho pohyblivostí, s jeho hravostí: to jsou prapudy jeho bytosti. Tím je Nezval rozený amoralista, ale také rozený básník; i jeho kolektivism je zabarven anarchisticky. Jeho revoluční básně, tak velkolepý „Kouzelník“, tak tvrdý „Preraier-plan“, jsou zároveň zbásněním nejsílenějších dobrodružství. Tohleto jest revoluce úžasně barvitá, až pestrá a přepestrá, dělaná z bohatství

životních pudů, které přetékaají přes každou normu, které rozbíjejí každou formu, které nemohou mít cílem než samy sebe: revoluce jako divoká honba za cílem, který je nemožnou, neuskutečnitelnou fatou morgánou. Je-li kde v čem v české poesii zachycena revoluce jako saturnálie ducha, jako chaos, z něhož se zrodí hvězda, je to v těchto dvou básních Nezvalových. Toto pojmání revoluce může děsit prostoduché lidičky: je opravdu pandémonism. Ale lidem, kteří mají odvahu domyslit, musí býti sympatičtější než to příznačné české pojmání revoluce jako morálního pensa. Rozhodně jest tato Nezvalova koncepce bližší ne snad životu, nýbrž Žhavému jádru poesie, na čemž zde jediné záleží. Nezvalův revoluční člověk, toť duch odvahy a síly spějící za „vládou nad světem“. Toť jakýsi nový Hyperion, jakýsi nový Titán spějící v nekonečno, překonávající stále nové a nové překážky. Tedy: zase nová verze absolutismu volního. „Viděl jsem volného člověka, jenž podoben bohu | znásilňoval krystaly staré skutečnosti | v nový útvar. || Viděl jsem život v nespočetných proměnách | a blahořečil lidské touze | bráti se za novými hvězdami, | jež postupně rozžehovaly se a zhašely | za skleněným výkladem noci.“ Je tu nová obměna Nietzscheova nadčlověka a jeho vůle k moci. A jako Nietzscheův nadčlověk není altruistní a sentimentální, podobně i Nezvalův revoluční „volný“ člověk zabíjí s klidem všecko slabé a churavé, co by hlodalo na kořenech života. „Obnoviti Tyrtejskou (přepsání: má patrně státi: Tajgetskou) skálu, | neboť není možno, aby pro sebevražedný chrapot unavených | zhyulo božství silného lidství...“ Zde jest největší odklon od revoluční koncepce Wolkerovy, která je v podstatě altruistická, ačkoliv není sentimentální.

Za povšimnutí stojí, že všechny výboje obraznosti Nezvalovy jsou podloženy sexuálně. Sexus je velikým inspirátorem Nezvalovým: je mu podobenstvím tvorby i cestou k tvorbě. Jest třeba pečlivě lišit: není to platónský Erós, který je velikému starověkému mudrci cestou k poznání. O poznání Nezvalovi naprosto nejde; poznání se bude naopak co nejvíc vyhýbat, poněvadž poznat znamená pro jeho poesii – a právem – zkamenět a zemřít. Jemu jde naopak o neustálé unikání poznání, o útěk před vší definitivností. Odtud ta věčná honba za proměnami a v proměnách světem. Již sám pohlavní akt, početí kouzelníkovy v „křišťálovém břiše podobajícím se křtitelnici“, jest v obraznosti básníkově podmíněno metamorfosou. To jest tomu, kdo umí čísti v básnických symbolech, velmi charakteristické. Asketická panna, které je určeno býti matkou kouzelníkovou, „nikdy nepocítila své krásy, uctívajíc v postní den | přísné dogma o posledním soudu |... hroužíc se na studených dlaždicích chrámu | v ponuré tajemství smrti. || Tak stávala se,“ pokračuje básník, „citlivkou |... a proto ji zázračně omámila | bezbarvá vůně tohoto nemocného kvítka“, které ji oplodní. (Zde bych si přál určení zcela

konkrétného: jmenovat určitý druh; tahle neurčitost mně velmi vadí: básníková obraznost vynalézavá zde selhala, na velkou škodu celé kompozice symbolické.) Jak složitě pojímá zde básník mateřství, tento základní životní fakt, a jak mnoho to říká o jeho duševním ustrojení! Jsou biologičtí myslitelé, kteří dělí všechny muže na rozené otce a rozené milence, jako ženy na rozené matky a rozené milenky. Nuže, Nezval náleží rozhodně do druhé třídy: s ženou si hraje, ženy požívá a zužívá, žena je mu cílem sama o sobě, ne dítě!

A jakýsi sexuální hlad žije utajen na dně celé té horečky metamorfos, jimiž jest bičován po svém ubohém zasněném dětství – „Já chudý sirotek, | táta mně utek“ – básník kouzelník: jest vozkou v Madridě, je číšníkem v Londýně, jako námořník prochází celým světem, Paříží i Petrohradem, bojuje zde radostný revoluční boj, žije tesknou a marnou láskou k Jezerní dámě (která má tak osudný význam pro kouzelníka – posledním pohledem z měsíce vidí kouzelník „své vlastní zkamenělé tělo“ a „Jezerní dáma v podobě tygřice na jeho prsou odpočívá“). Jezerní dáma mu uniká: „Pověz mi, pověz,“ apostrofuje ji po erbenovsku, „jakého pro tebe užiti jména?“ „Pěna, pě-na.“ A opakuji: všechno úžasně výmluvné tomu, kdo umí číst v symbolech! Přitom nebo lépe: proto roste kouzelníková básníková nespokojenost. Co ho mučí? Nemožnost stanout? Nemožnost čelit náhodě? „Něco chybí, | a něco přesahuje, | kouzelník proti náhodě mrtvoly organisuje | a ony hníjí dál přec jak na souši leklé ryby.“ Nemožnost uniknouti smrti? Myslím, že hrůza z já sahá tu na kouzelníka básníka. „Vlastní zvuk ozvěnou z dálky se posmívá. | Chceš-li být živ, proměň se zaživa!“ A nový rej metamorfos, tentokrát zcela abstraktních, se začíná. Kouzelník básník se proměňuje postupně v sasanku, vodotrysk, podzemní krápníky, uhelnou slůj, světélkující roubení studny, v mramorovou loď a konečně v měsíc, kde umírá. Ten konec zdá se mi konvencí; mnohý z těch symbolů není mi jasný. Chápu jen, že jest to unikání a útěk nyní formami života odosobeného, někde snad i hromadného. Ale i tak, jak je tento kouzelník, cítím jej jako obdobu k Rimbaudově „Komedii žízně“. „Ah, tarir toutes les urnes!“

„Podivuhodný kouzelník“ není ještě čistá poesie, ani poesie svébytná. Je to poesie někde dokonce blízká meditaci, ostatně meditaci dobré: „Jak je ten život strašně levný, | když ho tak člověk vidí na márách!“ Přes všechno, co se dá – a velmi lehce dá! – namítat proti němu, osvobodil mnoho z básníka i jeho generace. Rozumíš jí nyní líp. Domyslili chvílemi démona života až v démona absurdnosti s tou přímočarou odvahou, bez níž není mládí mládím a básník básníkem. Pod zorným úhlem útěku k něčemu a unikání něčemu i revoluce se jeví provisoriem: jednou zastávkou v komedii neustávající žízně...

„Papoušku na motocyklu“ píše Nezval o svém prý způsobu tvoření, jemu vlastním, který se prý radikálně liší od tvorby starých básníků; ti prý se podřizovali ideologii, smyslu, logice, kdežto on prý tvoří fyziologicky, a organicky rostou prý mu formy z představ a jejich reprodukčních zákonů. „Jsem v neustálém kontaktu se svým trávením. Všecky smysly v chodu. 36 antén a instinkt věčně protékající.“ Nuže, to všechno není tak nové, jak se Nezvalovi zdá. Ti staří básníci, i když mysli, nemysli ideologie, nemysli hlavou, nýbrž celou svou bytostí, ano i svým celým tělem; nemysli myšlenku jako logický útvar pro její vědní správnost, nýbrž mysli ji pro její životný přízvuk a jako výron životní organizace. Ani básníci starých dob, byli-li opravdu velcí, nebyli tvorové knižní a pokojoví: vždycky byl básník jakýmsi sběračem elektrického napětí v ovzduší své doby a vždycky básnil ne hlavou, nýbrž celým svým tělem. Z toho, co si připisuje zde za zásluhu Nezval, jest jen to pravda, že dnes výlučněji než jindy dostávají se v poesii ke slovu smysly, podvědomí, sen; a že logika snu jest u Nezvala opravdu strhující síly, nesmluvná a nutková jistota, jako bývá právě jen logika hnaná proudem bohaté, kypivé krve.

Ji cítíš u Nezvala všude tepat i v nejjemnějších spletech duševních, o nichž bys nesoudil jinak, že souvisí tak důvěrně s kořeny jeho fyse. Jest krásné přímo pozorovat, jak u Nezvala vystřelí zážitek z podvědomí a jak kolem sebe rychle a přece zákonně zkrystalisuje celý malý vesmír dojmů, pocitů i idejí (přes to, že se jim Nezval brání a sám si je znechucuje). Není nic osamocené v jeho světě: všechno si odpovídá; tělesné s duchovým, viděné se slyšeným, vzpomínkové s prožívaným. Jest tu opravdu polyfonie: i nejslabší dotyk vybuřuje dlouhé a velmi vzdálené ozvěny asociací. „Uhelny dül | jak mnich, který zkameněl, | tě poděsí, | nuž projdi rychle | a spust' se po nádherném copanu zlata. | To byl střed země | a střed bolesti. || Uvidíš zázrak na prahu země protinožců. | Světélkující roubení studny, | kulaté oko, | nový zrak. || Toť laterna magica podzemí, | jež na dně studny dívá se čočkou z radia | a prosvětluje si zem. | Hle cihlová řeka | s korábem jak mramor | sněhobílým. | Labuti podzemí, | zachycuješ se kotvou | o křehký talíř měsíce | tam dole | na nebi protinožců.“ Jak jest spřízněna obraznost Nezvalova s touto podzemní krajinou! Jest stejně tak přerývaná, výbušná, děsivá, ponorná, nepravděpodobná a přece vegetativně bezpečná a neomylná. Škoda, že se nedrží na stejné výši, kde jde o děje a scény v plném denním světle. Tu rázem klesá a někde přechází až v prozaičnost. Jak jest to zase charakteristické pro tohoto básníka! Jemu jako by bylo třeba k rozvití síly šera, tmy, děsu, hrůzy; jako jest jeho zraku nejlépe v předráždění břesknyými velkoměstskými světly, vrhanými jako miny do tmy...

„Kouzelník“ jest, řekl jsem, v podstatě poesie symbolická a někde dokonce alegorická; rozum jest v některých částech více zúčastněn na její tvorbě, než by se zdálo podle programových prohlášení autorových. K poesii svéprávně dospívá teprve v některých menších básních Pantomimy; v takové „Abecedě“, která jest jakousi básníkovou akrobatickou produkcí, plnou vtípu, verry, rozmaru a líbezné pohody duše, na laně verše. Slova zcela všední dostávají zde jakousi druhou zpěvnost a jakési nové záření, jehož by ses do nich nedohádal, a to prostě svým seřazením, nárazy jiných slov na ně. Ale jsou zde i básně jako „Cocktaily“, které jsou pro mne ponořeny do hluboké tmy. Na vteřinu se ta tma rozsvítí, vyrazí pak ostrý, mečovitý paprsek světla, ale ihned se zase uzavře a jest pak hlubší, než byla předtím.

Menší růžové zahradě podal ti Nezval svou „poetiku“, kde zdůraznil princip nejen své, ale vši moderní tvorby: rychlé vytváření, rychlé vynalézání, proces sebespalovačský. Jsou tu verše chytající opravdu základní rysy moderní tvorby, verše, které se mne dotýkají až tragicky, třeba nejmladší zavrhuje tento pojem úplně a vylučují jej z moderní tvorby. To neustálé spění vpřed, kdy nová chvíle jest hltána starou, dřív než se plně rozvíje, to šílené tempo stále šíleněji zrychlované, to řítění se v bezcíli, jak prostě a silně jest to zde vysloveno. „Je třeba vynalézat minutu za minutou, | zachránit, co se dá zachrániti, a nemít ani chvíli pokoje.“ „Bude nutno žít čtyři pět roků v bezohledném opojení, | nedbat zákonů přírody a státi se čirým zázrakem | a potom celý život vléci za sebou jak rakev.“ Taine mluvil kdysi o tom, jaké fyzické blaho působí rychlé myšlení. Nuže, tu je asi předjato v teorii to, oč usilují naši nejmladší, a v první řadě Nezval. Největší možné množství energie stěsnati na prostor co nejmenší! Říci v pěti vteřinách, čeho neřekne jiný ani v minutě, a v těch pěti vteřinách ještě si zívnutí nebo zakoketovati se sousedkou! Proletět ve čtyřveršové sloce všech pět dílů světa a políbit ještě v tomto šíleném letu krajkový kapesník, darovaný ti milenkou. Takové jsou dvorné, líbezné, pošetilé, fanfarónské sny tohoto mládí. Jaký bys to musil být mrzout nebo hlupák a sprostáček, abys jim nezatleskal!

Jde tedy o to, stavěti lyrické útvary nezávisle na empirii vnějšího světa. Je to poesie nedělní, sváteční, pohádkově zázračná. Jde o to, přeměnit poesii v magickou hůlku: čeho se dotkneš, byť to bylo dávno mrtvé, musí rozkvést a se rozzpívat. Za tím účelem musí se uvolnit starý konvenční poměr mezi výrazem a věcí vyjadřovanou. Výraz, slovo, se uvolňuje, se osamostatňuje. Žije samostatným životem, mimo svou funkci dorozumivací. Ze slov se dobývá záře, která z nich byla dávno setřena, kterou hořela snad první den v ráji nebo první den po potopě: svítivé obrazy, sálavé metafory, svět záření absolutního, mluveno s velikým a drahým Klímou. Všecko, čemu se říká tendence, popis, děj, pojem, námět, motiv a jiné



můstky pro osly, spaluje se s velikým brajglem a za doprovodu vybuchujících žabek a praskotu jiných plodů umění pyrotechnického. Nezval po vzoru Kalligramů Apollinairových užívá i různých vzorců dekoračních, sestavených z typů tiskařských, aby již pro oko zpřítomnil poesii jako jakousi karambolovou hru na vesmírném kulečníku. Vzorem básníka stává se klaun nebo akrobat. Jak to říká Cocteau: „Býti dosti bystrým, dosti rychlým, abych rázem prošel směšné i smutné, to jest, v čem se cvičím. Vím, že za to zaplatím: nazývají mne akrobatem nebo klaunem. Nezáleží na tom. Jen ať mám ducha tak způsobilého jako tito kejklíři tělo!“ Ze takové pojetí poesie znamená nejprve řemeslo naprosto dokonalé jako *conditio sine qua non*, rozumí se samo sebou. „Absolutní zvládnutí formy a konstrukce,“ poznamenává si Nezval. „Práce: ta předcházela. Otažte se tanečnic a polykačů ohně. Otažte se papouška jedoucího na motocyklu.“ Slovo se musí vylehčiti ze vsí tíhy, odhmotniti od všeho nánosu logičnosti a konvenčnosti; a to si žádá práce. Musíš se dopočítávat z něho největší možné účinnosti; přepočteš se o zlomek vteřiny a účín jest ten tam. Rým nebo asonance, to je v takovém případě otázka smrti nebo života.

Čelakovský napsal kdysi výborný verš, kterým charakterisoval blahodárný účinek vína (patrně bílého): Tělo profoukne, rozum zchocholatí. Nuže, o něco podobného snaží se tato poesie. Čteš-li ji, kráčí se ti lehce jako náměsíčníkovi po střeších; jdeš ve snu; ty sám, celý tvůj život jste na okamžik okřídleni. Jako ve snu vznášíte se vysoko nebo klesáte do hlubokých propastí. Básník dovede zachytit a přišpendlit každý i nejprchavější dojem, úsměv hned hasnoucí, slzy rychle osychající jako motýla a nešetře s něho pelu. „Acheront plyne jak řeka Berounka. | Eurydiko, vrať se! Jaká garçonka. | Tváří se rozmrzele. Rozkošný d'ábel v těle. | V očích modřejší než sen. Tělo sněhobílé. || Předvčírem plakala. Plakala? Co naplat. | Láska platí víc než platina a musí se při ní plakat. | Anděl! Ó kdybyste ho znali! Už zase rozmrzely? | Sladší než včela v srdci mirabely.“ Přečtěte si tyto verše nahlas a zeptejte se sami sebe, kdy jste četli takovou rozkošnou poesii ženské rozmarnosti a náládovosti? Předposlední knížka Nezvalova *Dobrodružství noci a vějíře*, držená celá v osmiverších totožné stavby, má asi dvě tři čísla, do nichž básník opravdu uzavřel destiláty celých záhonů slovných a větných. „Ó bledé ruce, víte, | když ve snách na polštáři | nad krásou panen bdíte | jak ruce v breviáři, | jak prudce omámíte | světlem svých bílých pěn. | Vy ruce krásných žen, | ne vy to nepovíte.“

To jest nejen dokonalá báseň ve smyslu estetiky nebo poetiky, to jest i něco, co zasáhá skoro již do oblasti mravní. Nikdo neříkej, že to nemá „obsahu“, neboť bys říkal velikou botu. (Ostatně: pamatuj si jednou provždy: všechno lišení v obsah a formu v lyrice jest absurdnost,

cosi jako pülání živého dítěte.) Jest v tom něha obraznosti a takt srdce, které, chceš-li, dopínají se sféry mravní.

(Můj soukromý povzdech: škoda, že tam věcí téhle líbeznosti není více!)

V Diabolu a pak v některých básních Nápisů na hrobech a Básni na pohlednice přiblížil se Nezval co nejvíc surrealismu a jeho přímo mechanickému vynášení představ z podvědomí a zapisování jich. Zde básní básník skoro úplně pro sebe: nasycuje vlastní potřebu fantastičnosti: je sekretářem své nervově obrazivé představivosti a jeho pero jako seismograf zapisuje všechny její výchvěje a pobouření, jako by šlo opravdu ne o vlastní nitro, nýbrž o jevy cizí. Tu není možno zavírat oči před nebezpečím této metody. Dejme tomu, že opravdu jde v tomto aktu o znepokojení, o přepětí podvědomí, do něhož bylo zatlačeno mnoho nevyžitého. Pak jest básnění surrealistické jakéhosi druhu hygienou rázu příliš soukromého, aby tu bylo možno ještě mluvit o tvorbě. Je to také svého druhu katharse, svého druhu očista, ale očista skoro výlučně básníková, v níž se neúčastní čtenář, leda by byl právě mučen týmiž zatlačenými představami. Myslím, že konec konců vede to k přečeňování a k hotovému kultu podvědomí. Podvědomí uvědomujeme si dnes více než vědomí; vědomí začíná být nenáležitě zatlačováno. Takže ono začne nás mučit zítra, jako včera a dnes mučilo nás podvědomí... Básník musí dbát, aby obě sféry, vědomí i podvědomí, byly v něm v rovnováze: to a nic jiného jest básnické zdraví. A nezapomínat, že tvorba jest akt uvědomělosti, účelnosti, metodiky a že jest v ní tedy zúčastněna i vůle. Goethovo slovo o vladaři platí i o básníkovi: kdo chce panovat, nesmí požívat!

Nebezpečím Nezvalovým je tu jakási úponkovitost nebo dekoračnost jeho obraznosti. Jeho obraznost zažehá se velmi často sama ze sebe a sama na sobě: je to jakési krvesmilství obraznosti. Slyšeli jste někdy dobrého řečníka? Povšimli-li jste si ho, zpozorovali jste, že se opíjí sám melodií svých slov; a napadají ho pak věci, jež by ho jinak nenapadly. Nuže, podobně daří se i Nezvalovi. Ale co je při řečníkovi předností, může se státi velmi snadno vadou při básníkovi. Jakmile Nezvalovi chybí přítok zážitkový, jakmile jeho zážitky řídnou nebo slábnou, vždycky se u něho dostaví tato obrazivá dekoračnost: pak báseň jeho klesá po případě až na pouhou náladu. Proto jest pro Nezvala krajně důležité, aby vyběřidal jak jen může z dekorativné sladkosti a požívačnosti i z rokokové hravosti a staral se o silné životné podněty své poesie: kde objektivuje silné životné zážitky, kde opravdu tvoří báseň k objektivitě a objektivně, kde jest co nejméně sám ukolébáván a uspáván svým básněním, tam bývá nejlepší. Problém jeho sluje: Oprosti se! Zjednoduš se! Zesil! Stůj nad! Stav se mimo co

nejčastěji! Poesie jeho rázu, nemá-li se sama zalknout svými vůněmi v horkém skleníkovém ovzduší, žádá si co největšího a nejbohatšího přílivu životních zkušeností: neboť spotřeba jejich při této horečné rychlodeché poesii jest úžasná, jest nad všecku naši představu. Nikdy není dosti uhlí, dosti elektřiny, dosti benzínu pro tento motor tak nákladný! Poslední takové vážné pokusy, v nichž se Nezval soustředil k zobjektivnění své poesie, nalézám v Blížencích. Tam, vedle některých věcí z Pantomimy a z Menší růžové zahrady, hledal bych posud nejlepšího Nezvala. (Čtenář sám najde si příklady.)

Nezval sám položil si nepřímou otázku po osudu své poesie v nezapomenutelném „Kouzelníku“ hned na počátku prvního zpěvu, tam, kde hovoří o svém „přísném národě“ a o „suché askesi neprobuzené jeho přirozenosti“. Tutěž otázku kladl si jistě často také Vrchlický. Jakož jsem napsal již v Duši a díle: „Do národa pochmurného a meditativního, žijícího posud smyslem spíš vnitřním než smysly vnějšími, i v rozkoši melancholického a teskného, vtrhuje Vrchlickým poesie jásavé fanfáry, optimistická a skutečnostná, plná hladu a žizně po všech darech země a světa...“ Jaký bude v něm úděl poesie Nezvalovy, tak rozkošnické, tak jásavé, tak radostné a životu přitakávající? Myslím, že Nezval může být klidný. Již dnes jest patrné, že v nejlepších svých věcech byl svému národu strůjcem radosti; a to není malá věc. Je tak důležitá jako chléb, a snad důležitější ještě.

Konstantin Biebl je zjev do značné míry rozeklaný: spíše zajímavá osobnost než tvůrce metodicky důsledný. Vnitřní napětí, vnitřní var nebývá u něho dost silný, aby dospěl až k rozžhavení objektivního světa. Svět jeho i nedost hoří, i nedost tryská a zní; všecko tu bývá přitlumené. Nejlepší je tam, kde je básníkem ne širého kosmického průvanu, ne bezebřehosti života, nýbrž harmonických zátiší ducha, v nichž mohou žítí a znítí věci v jakési uzavřené výlučnosti jako malý svět pro sebe. Tu dosahuje místy až intuitivního realismu: není to viděno ani médiem silné vůle, ani silného intelektu, nýbrž prismatickým přitlumením vzpomínky zešeřelé až do snovosti.

První knížka Bieblova Cesta k lidem jest tak nejspíš obdobou k Wolkerovu Hostu do domu. Hledá se tu cesta k neromantické lásce životní, uctívají se tu a milují se tu věci drobné a všední; a to všecko jest zřeno ne zrakem, nýbrž srdcem. A srdce znemožňuje tu také objektivnou plastiku, zření ve vyšších rovinách. Je to spíše dojaté než pojaté a vytvářené k obrazu velikosti a síly, který jest podmínkou i pro poesii proletářskou a revoluční.

V dalších dvou knížkách Bieblových, ve Věrném hlasu a v Zlomu, svářejí se pokusy o vytvoření básně svéprávné a objektivné s poetisující kritikou života. Kde podléhá kouzlu

života a snaží se mu dáti básnický ohlas, tam je Biebl nejlepší. Kde trpí životem a dává tomu výraz, ať teskný, ať vzpurný, jest stále jen historikem svého osobního zážitku a jeho zajatcem: nepřetváří ho, podléhá mu. Zlom chce býti revoluční poesie, ale zatím jest to jen poesie rozlomená, polovičatá, předčasně skleslá. Chybí tu ten vzruch a vzlet a vysoko šlehající plamen, ten žár všecko v sobě přetavující, které jsou *conditio sine qua non* pro takovou poesii.

Básníkem ryze subjektivním a intimním je Biebl v Zloději z Bagdadu. To jsou básně inspirované smrtí milenčinou. Ani tu není vysoké tragické poesie, která svůj předmět nadává platností všeobecnou a zákonnou, je zde jen mírné vzpomínkové znovoprožívání některých duševních stavů střední polohy: vzniká tak několik čísel ne bez kouzla, ale žel bez monumentálnosti.

Zato poslední dvě knihy Bieblovy, Zlatými řetězy a S lodí, jež dováží čaj a kávu, znamenají značné plus v jeho tvorbě. Zde dosahuje již místy čisté poesie, zde tvoří asociativně. Jeho melancholii jako by bylo bývalo třeba útoku nových prudkých dojmů, nárazů divokého útočného světa, aby zjihla ne-li v kypivou radost, alespoň v jistého druhu životnost a veselost. V jeho javánských motivech je mnoho rozkošného humoru poněkud exoticky zbarveného. Tak v básni „Javánky“: „Ráno jdou na passar prodávat ananasy, | aby jim voněly ruce, | až budou si na noc rozplétat | vlasy. || A když je rozpletou, | osud všech Javánek, | usednou tiše před chatou | s očima k moři | a s hřebenem nazpátek.“ Biebl ovšem i zde zůstává básníkem středních poloh; s tím musíš u něho již počítat a nesmíš se proto nad ním pohoršovat. Hledati faustovské nebo karamazovské nebo nietzschovské výboje v tomto teskném, plachém, melancholickém člověku a vyčítati, že ti jich nedává, nepokládám za spravedlivé. To je tolik jako chtít od švestky fik. Pierrot lunaire má také svůj půvab a svou poesii. Pierrot lunaire, Petříček, který spad z měsíce a který se cítí proto trochu nejistým na této divoce roztočené planetě. Pierrot bude jakoby prodán v tomto útočném, lomozném životě. Pierrot nebude nikdy vidět dost jasně ani do světa, ani do sebe. A vždycky bude toužit pravidlem tam, kde není, aby se odtamtud rozčarován vrátil tam, kde byl. Tuto poněkud zápornou zkušenost přinesl si i náš Pierrot-Biebl z Jávy. Musil zajet až k rovníku, aby mu v celé kráse prosvítla rodná země? Zdá se již opravdu, že musil. „Na druhé straně světa jsou Čechy, | krásná a exotická země | plná hlubokých a záhadných řek, | jež suchou nohou přejdeš na Jména Ježíš. || U nás je jaro, léto, podzim, zima. || U nás nosíme zimníky, kravaty | a hole. || Možná že padá sníh | anebo kvetou už třešně. || U nás rostou jahody. || U nás je studená pitná voda.“ Nejsou to krásné verše? Ale, namítnete mně, což si pro tohleto poznání musil chodit tak daleko? Jsou opravdu lidé,

odpovídám, kteří musí. Neboť vzdálenosti jest jim třeba jako spolupracovnice pro jejich poesii.

Biebl obeplul tak jako Seifert zemi a vrátil se do domova poněkud vystřízlivělý. To již jest osud všech melancholiků. Ale myslím, že i on získal přitom den, náskok celého dne pro svou básnickou tvorbu. Soudě alespoň podle čisté, zářivé křišťálnosti některých veršů z Lodi.

Poetism není již dávno tím, čím byl v době, kdy jej formuloval Karel Teige: rozkošnou hrou požitku, sladkým eklektismem životním. Ale zůstane mu zásluha, že rozvázal obraznosti křídla. Před ním básníci podvázaných křídel spíše se belhali než chodili a spíše chodili než létali. Jakýsi temný dusivý tlak, který ležel na poesii, byl jím z ní sňat. Vývoj šel od poetismu dál a dostal se namnoze do sfér právě mu protilehlých; už u posledních Nezvalů proniká zvláštní smutek, zvláštní tesknota velmi opravdová. Spíše než o poetismu jest možno dnes mluvit o orfismu apod. Ale pojetí lyrismu jako veliké mocnosti živototvorné a víra v ni žije v nejmladších neztenčena; naopak: jako by se stále patrněji stupňovala.

Je to jasné i u dvou posledních básníků, o nichž jest se mi zmíniti dnes večer, o Halasovi a Zavadovi. Budu velmi stručný, nechci se pouštět do obširných charakteristik, poněvadž jde o mladé pány, kteří nám teprve podali po jedné knize: Halas je autorem *Sépií*, Závada *Panychidy*. U obou jest vůdčím orgánem zrak, a oba jsou básníci silně tvůrčího zraku; zrak ten je až halucinovaný u Závady, u Halasa pravidlem okouzlený, není-li odkouzlený, kdy tvoří pak žhavé ironie a sarkasmy.

Nechci ani srovnávat jednoho s druhým – jsou příliš odlišní –, ani vynášet jednoho nad druhého: není k tomu vnitřní příčiny. Chci říci jen, že na závěrečné básni Zavadovy *Panychidy* můžete zrovna hmatat, co je to vytváření básnického časoprostoru, které mně zde připomíná místy vírnou propast ohně, propast opravdu děsivosti pascalovské.

Nyní několik slov úhrnného soudu o této nejmladší poesii.

Předně vám upřímně radím, abyste nevěřili, že ti básníci jsou takovými, jakými jsou, z nějaké schválnosti, nebo z rozmaru, nebo ze vzdoru. Už jsem vám napověděl, že tato poesie souvisí velmi důvěrně s dobou, s jejími potřebami, s jejími starostmi, věrami i sny. To, oč usiluje, není nic náhodného. Poukazem na Bergsona, Jamese, Einsteina mohl bych vám ukázat, jak je do jisté míry obdobou k filosofii pohyblivosti nebo k relativismu. Její alogičnost, její iracionálnost, její simultánnost, její přerušovaná výbušnost, po tom všem volá filosofie a věda doby: to dá se jí úplně pochopit a ospravedlnit. Právě jako touha po svéprávné objektivnosti,

nechuť k zpovídání se, nechuť k subjektivní meditační, vůle k všeobecné platnosti; nemusím snad říkat, že to jsou věci pro moderní poesii nové a velmi hodnotné.

Nejcennější na této nejmladší poesii mi je, že se dostává v ní ke slovu tvůrčí obraznost. Právem jest tolik zdůrazňována: bez ní není básníka. Jsou některé stránky, které spojují tuto nejmladší poesii s romantismem, ale jiné ji od něho velmi radikálně odlišují. Zřejmě romantický jest na příklad surrealismus se svým výlučným kultem podvědomí. Jak nevzpomenout při jeho metodě trpného přepisování snu, při jeho „écriture automatique“ slov Rousseauových ze VII. knihy jeho *Konfesi*: „Ó, kdyby bylo možno zapisovati sny člověka v horečce, jaké veliké a vznešené věci bychom viděli někdy vycházeti z jeho třeštění.“ Ale vůle k objektivitě a všeplatnosti jest zřejmě neromantická, ano protiromantická.

Druhá věc, která nemůže býti dosti zdůrazněna a kterou jest započítati mezi aktiva této nové poesie, jest její humornost a veselí, její vtip, jiskření ducha, její radostnost i konečně její blaga: jsou vesměs důsledkem vnitřní rovnováhy a vnitřního zdraví. V národě od přirozenosti pošmourném a poněkud těžkopádném, jako je národ český, měly by býti dvojnásob vítány. Tato poesie, řekl jsem, jako by dávala patám našim křídla. Většinou má velikou důvěru ne v tento svět, jak je, nýbrž v jeho ustrojení a možnosti v něm ukryté. Včleňuje a vklínjuje nás radikálněji než všechny směry předešlé v moderní civilizaci. Její akrobatičnost učí přenášeti se přes různé soukromé strážně a nehody. Její veselí je strhující a nakažlivé. Je v ní rozhodně ztělesněn kus hygieny moderního člověka, který churavěl za romantismu bojem s vnitřními stíny a chimérami více než přípustno bez trvalého ochromení celé jeho bytosti. Snad někdy dnes vyháňá se ďábel Belzebubem, jed protijedem; možná. Ale kde je tomu tak, budoucnost opatří již záhy korektiv.

Třetí přednost této nejmladší poesie, o níž jsem se již zmínil, jest vášnivá láska k dokonalému řemeslu. I za to měli bychom jí býti vděční zvláště my, Čechové, kteří jsme měli málo dobrých dělníků v tvorbě básnické, kteří jsme trpěli až příliš improvizátorskou zvůlí. Dobýti a získati z toho upřílišněného experimentování, století již trvajících a valně anarchii se blížícího, několik pevných a určitých pouček nebo zákonů jest více než žádoucí. Doufám, že se to nejmladším podaří. Nemáme nijakých přesných poznatků o nosnosti slov, o dynamických jejich možnostech, o vnitřní stavbě básně, o poměru verše a prózy, o řadě jiných otázek speciálních; snad zde se podaří nejmladším získati trochu světla.

Tato doba nejmladší poesie jest paměťhodna i tím, že se poesie přiblížila zase úžasně blízko vědě a že si vede nebo chce vésti s vědeckou opravdovostí, se snahou o průkaznost a

zvešebecňování. I to buď vítáno; jest toho v naší literatuře navýsost potřebí. Básnické teorie, máme-li k ní vůbec dojít, můžeme se dobrat jen nyní a jen takto.

Tím ovšem nepravím, že všechno, co mladí napsali, je znamenité a bez vady. Nikoli. Sám jsem učinil v této knížce své výhrady, a výhrady velmi ostré. Nikoliv. I tu jsou plevy. I tu třeba odlišit zrna od nich. I tu jsou pošetilosti, zbrklosti, jalovosti. Leccos bych si přál mít jiným. Ale jedno jest pro mne rozhodné: když nesouhlasím, i když se zlobím, alespoň se nenudím. Kdežto u našich passéistů, u našich akademiků klímám nebo spím; což jest ten nejhorší osud, s nimž se může setkat básník. Tak je to všechno staré, omleté, tisíckrát jinde a jindy lépe řečené.

Ovšem jsou tu také jistá minus, jistá nebezpečí, jichž nemůžeš přehlížet. První z nich jest poměrná nesrozumitelnost této nové poesie. Pravím poměrná a vysvětlím hned, jak to myslím. Všichni jste zvyklí hleděti na řeč jako na dorozumivací prostředek. Nuže: takto nikdy nehleděl a nehledí na řeč básník; ani básník klasicista ne. Slovo může být jen svým povrchem dorozumivacím prostředkem, svým nitrem je však výbušný výraz, výrazová potence a síla, a básník je tu proto, aby tuto skrytou potenci z něho vyvíjel. Proto jest v každém jazyce hluboký a podstatný rozdíl mezi slovem mluveným a slovem psaným, a dále mezi slovem sloužícím verši a slovem užívaným v próze. Básník myslí ve verši, jako prozatér myslí ve větě, jako chemik myslí ve formulích a geometr v axiomatech a dedukcích. Jeho slovem jest verš; a tento verš skládá z jednotlivých slov, která přehodnocuje, jež nadává jiným smyslem než ten, který měla předtím. Vedle svého významu lexikálního a odstínu gramatikálního má slovo ve verši ještě nový, třetí smysl: právě jako stavebný element tohoto a nejiného verše. Toto poznání se v nové poesii projevuje tím, že se potlačuje interpunkce ve verši; to znamená: teprve celý verš jest jedno slovo básníkově. (Důležitá poznámka pro recitátory. Nedrobit verš naturalisticky v jednotlivá slova nebo skupiny slovné podle smyslu obyčejné logiky; nepodtrhovat žádné z nich zvlášť! Nýbrž snažit se vyslovit celý verš jako jediné slovo, monotónně, slavnostně, zpěvně jako zaklínadlo. Vždyť pravý verš je takové zaklínadlo, v němž každé slovo je přehodnoceno, takže to vypadá na první pohled, jako by takový verš byl napsán v jiném jazyce než v českém.) Ovšem tato nesrozumitelnost jest jen relativná: během času bude se umenšovati. Noví básníci jsou posud tzv. auteurs difficiles. Ale nebyli i ti, kdož jsou nám dnes běžní, v době svého vzniku takovými autory nesnadnými? Jak se zdál Mallarmé své době nesrozumitelný. A dnes se ta nesrozumitelnost značně zmenšila. Ostatně snad brzy rozvětví se poesie ve dvě větve: poesie pro zrak a poesie pro sluch. Báseň pro sluch bude musit jinak vypadat než pro oko. Netajím se tím, že mnohé z básní, které jsou na

dnešním recitačním programu, nebudou moci vydati celého svého účinu: jsou zřejmě psány pro oko a pro četbu při lampě u stolu v celém soustředění mysli.

Za druhé: buďtež tyto verše sebekrásnější – a právě proto, že jsou tak krásné –, cítíš, že měl pravdu abbé Brémond, když ve své přednášce o tzv. poésie pure řekl: nejkrásnější verše jsou ty nenapsané – a touha po mlčení zdvihá se v těch, kdož si to uvědomí. Cítíš, že básnická zkušenost jest ve své podstatě nesdělitelná. Mlčení je konec nejen meditace mystikovy, ale také tvorby básnickovy. Leží na konci obou těchto cest jako na konci každé cesty, která se vydala za absolutnem. Ale to ovšem neodradí žádného básníka, aby se znova a znova nepokoušel vysloviti nevyslovitelné. Neboť zač by stál jinak život lidský, kdyby nebyl takovým bojem o absolutno?

#### Dva představitelé poetismu

Nemám před sebou, žel, Teigova manifestu, kterým provolal novou éru v dějinách lidské duše, éru poetismu, toho manifestu, který pobouřil tolik českých rozšafníků a obodřenců. (Rodí jich naše vlasti tolik, že by se mohli vyvážeti za hranice na umořování mezinárodních dluhů, kdyby je někde přijímali!) A přece dovedu snad reprodukovati hlavní jeho zásady – fuj: jaké kožené, těžkopádné, kantorské slovo, kde jde o věc tak vzdušnou, taneční, opojnou a rozmarnou, jako je poetism! – tedy: ne zásady, nýbrž úsměvy a líbeznosti. Mám před sebou naštěstí dvě básnické knihy, Nezvalovu Pantomimu a Seifertovu Na vlnách T. S. F.,[6] které jsou plody této teorie; a jako si můžeš z plodu, květu, listu rekonstruovati celý strom, který je nese, tak i já odvažuji se z těchto dvou sbírek veršových odvoditi myšlenkovou metodu – zase dvě ošklivá a nevhodná slova! –, již byly vytvářeny.

Co tedy asi chtěl Teige svým programovým článkem „Poetismus“? Asi tolik: Čert vem literaturu, čert vem umění! To všecko je passéism, profesorství, akademism, obchod, nuda a švindl! Chceme konečně jednou dělat život a ne stále umění; chceme užívat a ne tvořit, což jest předpotopní slovo i předpotopní věc. Poetismus, toť umění žít a užívat, toť jakýsi zjemnělý epikureism. Kašleme na filosofii, didaktiku, logiku, rozumaření. Život, toť tolik jako sensibilita, toť schopnost dáti se rozechvívati pocity; a básník jest ten, kdo toho dokáže, čím více sensací, tím lépe; ale prosím: sensace čisté, ryzí, bezprostřední, nezatížené struskami myšlenek, ideologie, citů nebo pojmů. Všecko svádět na smysly a předem na první z nich,



zrak. (Pan Nezval praví v „Papoušku na motocyklu“: auditivní typy umělců poklesají s kursem romantické kontemplace, čili plastičtější: patří do starého železa.) Zrak musí být udivován tak, jako by po prvé se rozevřel a po prvé se opil úžasem divadla životního a světového. Svět a život jsou předem ohromné podívané a poetista musí nám je takto prostředkovat. Opilý krásou a úžasem vytržený a šílený musí tančiti svět před naším zrakem!

Jest to nesmyslné, přátelé? Naprosto ne. A nejenže to není nesmyslné, je to staré jako svět. Opravdová poesie nikdy nic jiného nechtěla, nikdy nic jiného nebyla. Byla zahledění se na věci přímo, bez zprostředkování logiky, pojmů, paměti: byla intuice, byla čistý názor.

Poetism jest na příklad zcela patrně poslední slovo impresionismu. Impresionism sváděl také celý svět na pocity, rozkládal a očišťoval jej v mrak barevných sensací. A prostředkoval je nahé, čisté, nespojitě diváku – šlo-li o impresionism malířský –: vrhal je na něj nejinak než déšť čistých barevných skvrn nebo teček. Úplně vypouštěl abstraktní nit sujetu, pojmu, paměti, všeho toho, nač je navlékalo starší umění. Nemyslete jen, že je to tak snadné! My staří okoralí lidé nevnímáme čistých sensací; všecko jest již utříděno pamětí, zlogicoováno, proměněno v odtažitá rozumová schémata – i jest nám těžko vejíti ve stav blízký stavu dětskému nebo divošskému, kdy k nám hovořily pocity svou čistou, sladkou řečí. Impresionism toho s námi dokázal. A ani on neměl sujetu: bylo lhostejno, které předměty maloval, neboť co vpravdě maloval, byla vibrace světla a vzduchu, opilý rozvířený tanec mžitek barevných. A ovšem i jej obviňovali z toho, že jest ztrátou formy a plastičnosti, a bylo to do jisté míry pravdivé, rozuměla-li se forma a plastičnost v starém smyslu slova: získaná hmatem a upevněná pak schematisujícím rozumem; ale o tuto formu nešlo impresionismu, jí se vyhýbal vědomě a úmyslně, poněvadž hledal jinou: tekutou, plynulou, proměnnou...

Nuže, i poetism leží v této vývojové linii; dopovídá poslední slovo – alespoň dnes poslední –, kde impresionism, tak se nám zdá alespoň dnes, zůstal státi ještě na půl cestě. Podati ne schémata života, nýbrž život sám, a to znamená: něco, co ze stanoviska rozumové formy musí se zdáti beztvarym, věčně se měnícím, věčně se přelévajícím a přetékajícím každé pevné meze i hranice: taková jest jeho touha. A není v tom ovšem osamocen. Vpravdě o nic jiného neusiluje na příklad ani moderní filosofie. Kdo se začtl do ní, může zrovna hmatat, jak staré kategorie, stará kritéria povolují, se bortí, nestačí, aby vystihly to, co je na všech stranách přesahá, co vše a šumí, až stírá všechny pojmy, které unáší na svých vzkypělých vlnách jako prázdné skořepiny. Je to šílená touha vyslovit nevyslovitelné, zpevniti unikající a proudící. Je tu dále vůle zachytiti všechno podstatné ze života, sám jeho rytmus a samu jeho melodii.

Starší umění, starší filosofie, srovnáme-li je s těmito dnešními snahami, jako by podávaly jen úzký výsek života, jako by pracovaly miniaturovitě, do detailu; aby byla vystižena jeho fluktuace, jest třeba zabrat do větší šíře, podávat ne hmotný výsek, nýbrž celkovou tkáň.

Odtud v poesii nutnost pracovati silnými zkratkami. Z představového procesu potlačují se prostřední členy a kladou se vedle sebe člen první a poslední. Říká se tomu vědecky myšlení intermitující. Je to, jako bys šil z jakési přeširoké látky báseň jakousi šíleně uchvátanou a šíleně poskakující jehlou: nebe se zemí, hvězdy s blátem dostanou se těsně vedle sebe, což ovšem pohoršuje nesmírně puritány logické a často i mravní. Tak Nezval dovede napsati takovouto strofu: „V mezaninu prodávají se semena ve velkém. | Vesnické paní se ubírají | a pánové odložili pelerínu. | A nejhezčí je ta malá s andílkem.“ (53). A Seifert: „Vždyť štetce malířů už zaschly barvami, | ó poesie, | básník zahálí, | zatím co dívkám stříhají vlasy, | mé touhy rostou.“ Jak vidíš, jest tu řada středních představ, které musíš si sám dobásnit. Je to tak zcela nové? Naprosto ne. Takovouto metodou pracovali již Rimbaud, Lautréamont, Jarry: ti všichni myslili takovýmto stručně úsporným, ale také přeskočným způsobem. Jsou to božstva, jež vyznávají nejmladší francouzští básníci, blízcí našim poetistům: takový Philippe Soupault nebo Jean Cocteau nebo Blaise Cendrars.

Ale jednu věc žádá ovšem tato poesie od svého čtenáře: co nejintenzivnější spolupráci, víc: spolupřevorbu. Kdo jste viděli asi před třiceti lety první impresionistické obrazy, poznali jste, že bylo nutno naučiti se na ně dívati. Dříve než jste toho dovedli, měli jste často dojem tísně, sucha v hrdle, závratí nebo aspoň nepokoje. Bylo třeba nalézt si určitou míru odstupu, bod, z něhož nazírán proměnil se teprve ten útočný a mučivý chaos v harmonii a řád. Rovněž tak a ovšem v míře mnohem větší jest tomu u této poesie. Není to nikterak pohodlná četba; a vyšleli poetism za rozmnožením pohodlí životního, nadarmo pracoval a ztratil svůj čas. Lidé duševně leniví vyhnětež se mu na sto honů. Vyžaduje tak vášnivého úsilí myšlenkového, že, dovolují si tvrditi, kdo dovede tuto poesii číst, dovedl by ji skoro také psát. To vypadá pitvorně a k smíchu, ale má to svůj vážný důsledek přímo společensky organizační, jak si dovolím hned ukázat.

Nevím, řekl-li to p. Teige ve svém programovém článku, ale čtu-li básně poetistické, stále mně tane na mysli slovo Flaubertovo: umění budoucnosti bude prý vědecké a neosobní. Poetism jest ve velmi vysokém stupni blížek vědě. Proč? Protože jest celý v metodě a metoda jest cesta k neosobnosti: metoda důsledně aplikovaná potlačuje osobnost. A musí to již být neobyčejně silný charakter, aby se projevil při věrné službě metodě. Metoda, to jest jako

uniforma: rozeznajte osobnosti v setnině prostých vojáků stejně oblečených, stejně vyzbrojených!

Totéž bylo však již u impresionismu. Jeho odpůrci namítali, že ničící osobnost malířovu, že není víc než dobře realizovaná vědecká formulka, založená na pokrocích moderní optiky. Ano, slyšel jsem před lety jednoho malíře před neoimpresionistickým plátnem, jak se rozčiloval: Ale to není malování, to je pletení punčochy. A opravdu, přiznejme si: je dosti těžko charakterisovati a vymeziti jednotlivé umělecké osobnosti u radikálních impresionistů; výtvarným historikům dá to často dosti mutaci. Jisto jest, že osobnost nemá to tak snadné, když se dá do služeb a kázně nějaké metodě a míní to s poslušností doopravdy; to mnohem snazší to má ten, kdo kázeň porušuje a namísto poslušnosti oddává se zvůli nebo jankovitosti. Z takových záporů roste tzv. osobnost někdy úžasně rychle jako muchomůrky v teplém a vlhkém lese; jenže taková také osobnost mívá pak také jejich konsistenci a jadrnost...

Dnes rozlišujeme ještě dobře Nezvala od Seiferta: první je krevnatější a zemitější, druhý oblačnější a melancholičtější i ve všech svých uličnictvích, přes ně, ano pro ně, ale nevím, kdyby nám každý z nich za tři leta dal po jedné básni a nepodepsal se na ni – předpokládajíc, že nezmění metody –, zda bychom poznali, čí je která.

Ale vidím, že jsem neřekl posud nic o hodnotě jejich sbírek. Jsem rád upřímný, a proto povím bez mučení, že v obou knížkách jsou šprýmy a žertíky, které těžko snáším; žertíky, které se mně zdají dosti laciné. V knížce Nezvalově jsou nadto rozměrné skladby, jejichž smysl mně uniká. Čtu verš nebo strofu podivné, často oslnivé krásy, která se na chvíli rozsvítí, ale pak zhasne, a tápu ve tmě tím hustší. Rád bych tu řekl své přesvědčení, že básně poetistické neměly by býti nadprůměrného rozsahu: neběžného u dnešní lyriky. Proč? Poněvadž je-li báseň rozměrnější, jest v ní tolik skoků a odskoků obraznosti, že činí dojem, jako by nebyla od jednoho člověka. Víím, že poetism mohl vzniknouti až po době, kdy Ernst Mach napsal ve své *Analyse der Empfindungen*: „Já se nedá zachránit,“ kdy Proust, Freud, Pirandello, každý jinou metodou a z jiného hlediska, rozdrobili lidské já na statisíce minutových já, která se vespolek neznají, ano jež si ani vespolek nerozumějí, poněvadž každé z nich jinak myslí, mluví, soudí. Ale přesto a přece: jednotnost já jest estetická konvence, přes niž není možno přejíti, poněvadž stojí za ní duševní ekonomika. Čte uvědomělé, soustředěné já, a to, co čte, nesmí být něco, co úmyslně ruší ilusi jednotného já cizího jeho úmyslným rozptylováním a rozrušováním; kde tato odstředivost přesáhne čtenářovu soustředivost, nastává estetická

katastrofa. Jsou tedy určité meze, byť konvenční a empirické, které nesmějí býti překračovány.

Ale vedle toho jsou v Nezvalovi básně podivně plné a zralé krásy, které dýší zvláštním klidem i zvláštní lahodou. Na příklad taková „Abeceda“, „B, oranžový plod, lampión mléčné záře, | jímž matka po prvé opojí v kolébce syna, | B, druhé písmenko dětského slabikáře | a obrázek prsu milěnčina.“ (Rozdělovací znaménka jsou ode mne.) Takový „Týden v barvách“. „Vojáci na manévry jdou, | na hnědém koni přijel pátek, | slunce si hraje s kokardou | a poslouchá vřeštící kolovrátek.“ To je ku podivu pokojné a jasné, jako bývají jen verše, jež vyslovují typus nebo funkci; klid a pokoj z těchto veršů přelévá se přímo do tebe.

A totéž platí, mutatis mutandis, o Seifertovi. Kdo napsal elegii za Apollinaiem a v ní ten závěr: „Slyš, vítr událostí a krásy nadouvá plachty umění. Ó mrtvý kormidelníku“, kdo „Svatební cestu“, kdo „Marseille“, o toho budoucnost uměleckou netřeba míti nijakých obav.

Lichtenberg napsal kdesi, že by se mělo říkati: Es denkt a ne Ich denke. „Es denkt, sollte man sagen, so wie man sagt: es blitzt. Říci cogito jest již příliš mnoho, pokud se to překládá: Já myslím. Přijímati a postulovati já jest pouze praktická potřeba.“ Tento Lichtenberg byl tedy již nepřítel já a jeho rušitel a bourač před Machem a ostatními filosofy a básníky, jež jsem před chvílí jmenoval. Zdá se mně, že by se mohlo jeho neosobní formulky „es denkt“ použití i na poetism, a říci obdobně, zde nikdo nebásní, zde se básní, jako někdy venku hřmí nebo mrzne a taje, svítí slunce a duje vítr...

A skutečně, nemýlím-li se, vede tato metoda k zrušení všeho profesionalismu v poesii. Řekl jsem výše půl žertem, ale půl doopravdy: kdo dovede tyto básně číst, dovede je skoro také napsat. A myslím, že poslední slovo této metody, která nechce „tvořit umění“, nýbrž učiti žiti a požívati, musí býti, aby padl rozdíl mezi čtenářem jako konsumentem a uměleckým profesionálem jako výrobcem; aby každý v dané situaci mohl a dovedl si opatřit takovou poetistickou šumivou limonádu á la Seifert, uvede-li se jen metodicky do takového položení, aby to v něm básnilo, vřelo, tryskalo, šeptalo a zpívalo... Slovo diletant přišlo by znovu ke cti... Snad to bude někomu k smíchu, ale mně již dávno tane na mysli takový stav společnosti, který by obmezil co nejvíce dělbu práce i ve věcech tzv. kulturních. Každého člověka, pokud možno, uzpůsobit k tomu, aby dovedl ukojiti ne-li všechny, tož alespoň co nejvíce svých potřeb sám. Třeba-li, aby si dovedl nejen ušít košili a střevíce, nýbrž i nakreslit kresbu a zazpívat písničku vlastní invence. Poetism jde a vede k takovému způsobu

estetického komunismu, třebaš se sám těmto důsledkům bránil nebo mu byly, dnes alespoň, ještě cizí.

Jest ovšem otázka, jakou má poetism budoucnost. Nevěřím, že ovládne ji celou, na to jest mně příliš jednostranný. Nejsou na světě jen čisté bezprostřední pocity; naopak: těch jest poměrně velmi málo. Pojal jsem jej zde jako poslední slovo impresionismu a myslím, že ne nesprávně. Je čistě zrakový ve smyslu jevově optickém.

Ale jest jiný ráz poesie, protichůdný právě poetismu, který všecko staví na ideji a odvozuje z ideje jako poetism na pocitu a z pocitu. Poesie architekturně ideová, jak ji představuje dnes na příklad ve Francii Paul Valéry; poesie, která působí na mne tektonicky přísně jako Bach přenesený do oblasti slova: ideově slovný kontrast. Nesprávně se pojímá tato poesie jako racionalistická; spíše bych ji nazval ideodynamickou. Jest také „nadrealistická“ jako poetism, ale jiným způsobem. Tato poesie chce také nazírat čistým názorem jako impresionism a poetism; jenže chce takto nazírat ideje, kde poetism nazírá jevy věcí. I v moderní filosofii jsou myslitelé – zvláště Židé –, kteří z nejtvrďší logiky a nejsušší dialektiky do krajnosti vyhocené vrhají se střemhlav v mystičnost: tedy v zírání ideje.

Ta se vztyčí a týčí již dnes proti poetismu jako jeho protichůdkyně. Bylo by na čase, aby si jí lidé povšimli i u nás.

## O poetismu

„Nejenže máme poety, máme i poesii. První jsme vymezili okresek poesie. Před námi mnoho idejí bylo vyslovováno veršem, které bylo možno lépe vysloviti prózou. Rýmovaly se povídky. Byl to přežitek dob, kdy se v mířeném jazyce ustavovaly zákonná nařízení a předpisy venkovského hospodářství. Nyní básníci neříkají než věci delikátní, které nemají smyslu, a jejich gramatika, jejich jazyk jim opravdu náleží jako jejich rytmy, jejich asonance, jejich aliterace.“

A. France: Sur la pierre blanche, V.

Když Karel Teige napsal v máji 1924 pro Hosta svůj program poetistický, naťukl ne-li vejce, alespoň vajíčko Kolumbovo; snad vajíčko červenky nebo sedmihláskovo nebo ještě menší střízlíčkově – rozkošné, překrásně kropenaté – navzdory všem šulmajstrům, pedantům a policajtům tohoto podkrkonošsko–tatranského národa.

Kdo tomu nevěří, ať si srovná, co praví Anatole France ve své utopii z roku 2270 o poesii této nové společnosti lidské a co jsem právě citoval, s tím, co napsal Karel Teige ve své stati, nyní otištěné v knize Stavba a báseň na stránce 162. „Poetismus není literatura. Ve středověku se veršovaly i zákoníky a gramatická pravidla pro školní potřebu. Tendenční ideologické verše ‚s obsahem a dějem‘ jsou posledním přežitkem tohoto básnění. Krása poesie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátu. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov. Je k ní třeba svobodného a žonglérského ducha, který nehodlá poesii aplikovati na racionální poučky a infikovati ji ideologií; spíše než filosofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky.“

Není Karel Teige zcela blízek Anatolu Franceovi? Neříkají totéž a mnohdy i týmiž slovy?

Teige rozdělil svět radikálním řezem ve dvě sféry. Jedna je sféra rozumu, konstrukce, práce, všedního dne; druhá iracionální, hry, zábavy, svátku. A poesii přiřkl zcela otevřeně úkol hry a zábavy a pohoršil tím v tomto věčně důležitostném národě, kde každý druhý člověk studuje před zrcadlem své vrásky, vypadají-li dost myslitelsky a hlubokomyslně, velikou řadu rozšafných občánků. A přece neřekl nic jiného, než co řekl patetický moralista Schiller, když žádal: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“ A po něm řada estetiků velmi rozšafných a učených, kteří spojují tvorbu s hrou. Člověk není úplně než tam, kde si hraje. Teprve tam, kde je nasycena nutnost, nižší sféra existence, může se rozstříti a rozkřídřit svoboda, vyšší sféra existence – život v užším a vyšším slova smyslu; a není svobody než tam, kde je i svoboda sebezapomenutí, a ta je právě ve hře. Možnost umění a poesie začíná až tam, kde je přebytek sil, kde jsi se osvobodil od pouhé postačitelnosti: „Genug kann nie und nimmermehr genügen.“ A to necítil a nevyslovil jen K. F. Meyer, to cítil a vyslovil ve své jasné chvíli i Dehmel, básník také úplně tendenční a morálně uvědomělý. A dávno před nimi realista Voltaire: „Le superflu, chose très necessaire.“

A ovšem našly by se i teorie básnické zcela blízké teorii poetismu, který se definuje jako „umění žítí, jako zmodernisované epikurejství“. Jde-li v něm o „hru krásných slov“ a „kombinaci představ“, jak nevzpomenouti zde Theodora de Banville s jeho Ódami provazoleckými a teorie, která je doprovázela?

Ale mějme odvahu domyslet poetism, a uvidíme, že je to tak právě celá půle poesie – celý jeden její pól –, který se dá svéstí konec konců pod tento postulát.

Všechna Kolumbova vejce a konec konců i vajíčka jsou založena na tautologii, na odvaze k tautologii. Praví: vejce je vejce a není ani brambor, ani jabko, ani kámen; i jest třeba jednati s ním jako s vejcem. Tedy: naukneme je, nemáme-li náhodou po ruce pohárek na ně. Tautologie kolumbovská praví tedy: poesie budiž poesií, kritika kritikou, filosofie filosofií, náboženství náboženstvím; račte si to pamatovat a neplést si jedno s druhým. Řeknete, že je to laciná moudrost. A přece ne tak laciná, jak se zdá. Poesie totiž jako všechny životné síly tvořivé má v sobě snahu vystupovati ze sebe, ze své oblasti; chce nám nahraditi jednou malbu a podruhé hudbu, jednou filosofii a podruhé věštbu. Ale kdo ji odkáže a svede do jejích mezí, prokáže jí velikou službu: službu podobnou té, již prokazuje zahradník stromu, ořeže-li všecky jeho zbytečné větve a po případě i plané kořeny a svede-li jej v prostor menší, ale zato jím hustěji vyplněný a probydlený; i poesie i strom odkázané takto do svých mezí jsou hutnější a větší specifické váhy, než byly předtím.

Poetismus, který vyvrhuje z poesie cit a rozum, apeluje na tvůrčí imaginaci, na obraznost: zjednává jí celé její právo, ale žádá tím také od ní výkony povýšené daleko nad normál, s kterým se spokojovaly teorie starší. V tom vidím jeho plus: tvořivost básnickou a právě básnickou podnítil víc než teorie předchozí. Pravím teorie, ačkoli vím, že poetismus nechce býti směrem, nijakou metodou estetickou, nýbrž „modus vivendi“, „duchovní i morální hygienou“, „dráždidlem života“ a tedy konec konců životem. V tom jest jediný omyl páně Teigův. Toto kladení rovnítka mezi umění a život, toto popírání poesie jako umění jest právě čirý romantismus – týž romantismus, který pan Teige jinak zatracuje tak ostentativně („Romantičtí umělci jsou defektní individua“). Život nemůže být nikdy kritériem a proto také ne standardem, poněvadž je číře amorfni, empirie úplně individuální a ve své podstatě nesdělitelná. Naproti tomu žádná poesie, ani ona, která své nároky nejvíce zjednodušila a oprostila, neobejde se bez metody; ale kdo řekl metoda, řekl uvědomení. Život bude vždycky jen materiálem tvorby i poesie; tvorba a poesie nebude nikdy bez stylu, chtěj nechtěj; a i ten, kdo by prohlašoval jako požadavek úplnou nestylovost, již tím bezděky stylisuje.

Proto se stal poetismus i proti vůli Teigově směrem a estetickou metodou a v nižších sférách dokonce heslem: tomu nebylo možno vůbec zabrániti. Význam má jen jedno: že heslem jaderným a plodným, kdežto hesla, která byla ražena proti němu, jsou neplodná a plná vnitřních sporů: Tak na příklad „osudovost“ Píšova. Může to znamenat něco jiného než

postulát: poesie buď životná? Jenže oříšek je v tom, určitě, v čem je „životnost“ poesie a v čem její „neživotnost“. Nebo Götz v jednom článku staví proti poetismu „konstruktivní realism“; ten prý má nyní vystřídat a nahradit poetism. Již to, že Götz potřeboval dvou slov tam, kde Teige udeřil na hlavičku hřebíkovou úderem jediného slova, ukazuje myslitelské minus Götzovo. Čtenář se musí ptát: je tedy také nějaký realism nekonstruktivní a tedy špatný? Ale, můj bože, kterýpak a jaký je ten špatný realism nekonstruktivní? Co může být, můj ty Jezu Kriste, protivou realismu konstruktivního? Ano, již to mám: Jen realism naivní nebo intuitivní; a ten že by byl od zlého? Tak dlouho je čtenář tahán za punčochu, až pochopí, že požadavek Götzův je pochybný. Ale nikdy snad čtenář nepochopí, že tento realism intuitivní, který by chtěl dávat p. Götz ve psí, kryje se do značné míry s poetismem, – proto mu to zde říkám, bera ho přitom za ruku a ukazuje mu na jednoho básníka poetistu. V Bieblovi na příklad zcela patrně se rozšiřuje poetism v intuitivní realism: v málokteré poesii žije tolik věcí svým samostatným „osudovým“ životem jako právě v nových poesích Bieblových.

Jen tam, kde poetism ustrnul a zeschl ve formulku a heslo, v jistou dekorativnost a monotónnost týchž umělých námětů hereckých, klaunských, provazolezeckých, kde se tedy stává látkovou pózou, jest nutno proti němu protestovati; poněvadž přináší do vývoje básnického jistou stagnaci.

Ale buďme klidni: vývoj opatří již korektiv poetismu tam, kde by poetism šel v zámezí. Řekl jsem: poesie je nejsilnější tehdy, když se vrací do svých vlastních hranic. Ale aby se mohla vracet, musila z nich dříve vyjít. A to je druhý věčný pól básnické tvorby, tento živel exoterický; bez něho by byla nemožná poesie jako životní mocnost exoterická.

„Po ovoci jejich poznáte je.“ Platí to i o českém poetismu. Český poetism byl hnutí osvobodivé, právě protože zákonné a zasvěcující v zákonnost. Dal básníkům po prvé v této intenzivnosti uvědomení metodické, a to znamená zde tvorbu čistou obrazností. Verše, které vznikly pod jeho vlivem, ať přímým, ať nepřímým, mají dvě ctnosti zdánlivě protikladné, bez nichž není dobrého verše: jsou velmi lehké, neboť létají a mají křídla; a přitom jsou značné váhy specifické, jsou tedy také hutné. Lehké i hutné zároveň! Po tom poznáte dobrý verš moderní. A toho bylo možno dosáhnouti jen prací metodicky čistou, čistou až do přísnosti, někde až do ukrutnosti. Toho nebude nikdy poetismu zapomenuto, i kdyby se poesie odvrátila od něho na čas k cílům sebe vzdálenějším a cizejším.



Poetism působil hluboce i na básníky cizí mu svou strukturou, na příklad na Horu. Vezměte si jeho poslední knihu *Struny ve větru* nesporně nové, místy výsostné krásy. Ten rys duchové čistoty, vnitřní světelné dalekozornosti, místy zvláštní nové monumentality ryze spirituální – to vše není myslitelné bez ostnu poetismu. To nebudiž řečeno Horovi na hanu. Naopak: zpracovává vliv je vyšší než vyhnouti se mu. Před několika lety napsal jsem do jednoho fejetonu *Tribuny větu*, že kdykoli mne někdo v životě opravdu obdaroval něčím, byl to člověk chudší než já; a kdykoli jsem se opravdově poučil o životě, bylo to od člověka mladšího, než jsem já. Za tuto větu velmi se na mne rozkatil počestný pan Peroutka a stejně počestný pan Kodíček – viděli v tom lichocením mládeži –, a přece ji držím a pokládám za poznatek velmi zákonný, který je možno ověřiti snad každému tvořivému člověku dobré vůle. Až budeme mítí napsány dějiny moderní poesie české z jemnějšího a duchovnějšího hlediska, než jak se píše dnes, vysvitne na příklad, že v básnickém vývoji Nerudově byla chvíle, kdy byl ve vlivu poesie Vrchlického, tedy básníka mladšího, než byl on, ovšem zpracovává je, jako v životě pozdního Vrchlického byl bod, kdy se ve větší hudebnosti jeho verše projevil vliv tzv. dekadentů, tedy zase lidí mladších.

Příští osud poetismu bude asi jako osud všech hnutí duchovných: ztratí se jméno, ale podnět a síla budou působil v jiné formě dál, a možná teprve nyní jak náleží intenzivně.

Neboť přichází vždycky chvíle, kdy jméno, které zpočátku stupňovalo sílu, jí vadí a ji brzdí; chvíle tato pro poetism přišla snad již nyní. Co však na tom? Jsem nyní dvakrát tak silný, poněvadž jsem bezejmenný! Přál bych mu, aby to mohl říci o sobě náš poetism.

## MÁCHA SNIVEC I BUŘIČ

Pavlu Eisnerovi přátelsky připsáno

Mácha snivec i buřič

Abys pochopil význam a dosah básnického činu Máchova, musíš si uvědomit položení české literatury v prvních třech desetiletích devatenáctého století: co nalezl Mácha, když vstupuje do naší literatury? Není toho mnoho, co mu dávala tehdejší poesie česká. Bylo tu trochu

galantní rokokové lyriky, ždibec sladčoučkého pastýřského idylismu á la Gessner, kousek odpadkové osvětářské moudrosti velmi laciné známky, která bojovala s lidovými pověrami, a špetka folkloristického konservativního romantismu, který napodobil lidovou píseň. V oboru vysokého umění slovesného byla tu Kotlářova Slávy dcera se svým abstraktním patosem vlasteneckým i moralistním, byla tu Poláková popisná poesie, ve své době již anachronism – všecko nesené touhou spíš po akademické bezvadnosti než žhavé životnosti. Kromě toho bylo to všecko již zvětralé, rozmělněné napodobiteli, rozdupané v šablonu.

Teprve Mácha tvoří první z naléhavosti doby, ze svého i z jejího žhavého nitra; teprve jeho tvorba má ráz vnitřní nutnosti, ta předešlá větší menší libovolnosti. Teprve Mácha je múzický génius, který rozzvučuje věci z jejich jádra. Hlasitě vyzpívává a někdy i vykřikuje bídu a hrůzu doby, v které se dusí, vkládá prst do jejích ran se smělostí, která pobuřuje vrstevníky. Jeho příchod byl již před lety dobře charakterisován jako „zrození básníka“ – Mácha ustavuje u nás typ básníka, jako Dobrovský ustavuje typ vědce. Před Máchou dělá na mne moderní česká poesie dojem ne života, nýbrž živoření v něčem nízkém a zatuchlém, v temném sklepe nebo v dusném vězení. Při prvních studiích Máchy míval jsem až hmotný dojem, že zde teprve puká naráz nízká klenba, bortí se zdi, rozstupují se stěny, nebe se řítí na zem; celý vesmír, nekonečno prostoru i času, ovane tě zde po prvé svým bezmezím, opojí svou krásou a závratností, ale ovšem i promrazí svou hrůzou, porazí svou děsivostí.

Mácha je náš první básník kosmický – doslova i symbolicky; před ním a vedle něho máme jenom básníky společenské. A v kosmickém patosu jsou jeho dědici největší jména moderní české poesie: Neruda, Vrchlický, Zeyer i Březina.

Kosmický básník! To míním nejprve fysicky. Optický život vesmírný prostupuje svou vášnivou tepnou celé dílo Máchovo. Mácha viděl ze zjevů světelných to, co v Čechách nikdo před ním – celou soustavu optických jevů a her od „plačících paprsků poletujících po dalekých lesích“ až po „mrtvé jiskry nad zříceninami zbledlými“, od mlžných výronů ranní i večerní záře v oblacích až po „třepetavé zásvity parného poledního slunce na vzdálených horách“, od „blysknavých kol“ „mušek svítivých“ až po „dávnu severní zář“ i „zašlé bludice pout“ – viděl opravdu paprsky ultrafialové, on, který mluvil o „hvězdách rozplynulých, stínech modra nebe“...

Ale básník kosmický i v mravním slova smyslu! Mácha všecko nazírá v souvislosti s kosmem, staví do prostoru bez mezí a hranic, vidí v rozstupu nekonečna a věčna; prožívá první u nás závrat' z bezmezí, pascalovský děs z kosmického nekonečna. Kdo vyslovil u nás

před Máchou vzdálenost člověka od hvězd, země od nebe, člověka od absolutna? „Temná noci! jasná noci! | Obě k želu mne budíte. | Temná noc mne v hloubi tiskne, | jasná noc mě vzhůru vábí; | temné hlubiny se hrozím, | ach a k světlu nelze jíti. | Vy hvězdy jasné, vy hvězdy ve výši! | K vám já toužím tam světla ve říši, | ach a jen země je má!“

Mácha je náš první a opravdový básník metafysický. Lyrik absolutní a přece myslitel, který je posedán záhadami věčnosti, času, záhrobí. Neznám básníka, který by se napřemýšlel o problému času tolik jako Mácha. V jeho málo známé a nedocenené básni, která v starších vydáních nese neprávem název „Sen o Praze“, která by mnohem spíše měla slout „Poslední soud“, v básni miltonovské ražby a krásy a přece nenapodobující Miliona, vyslovil poměr času k věčnosti, odpověděl na otázku, proč a jak je věčnost pro nás ztracena. Tam se čtou tyto významné verše, v nichž oslovuje svou nesmrtelnou duši: „Teď zpívali dej den mně poslední, | den, v němž čas pomine, smrti bratr, | hříchu syn hnusného; v kterém ty též, | odkud's vyšla, nazpět se navrátíš; | den, v němž slunce zhasnou, světy zajdou.“... Zde hovořil zadumaný křesťan. Ale jinde Mácha jako svobodný filosof procit'uje i ničivou i osvobodivou moc času, tak v jedné variantě k Mnichu: „Však ten zásvit různějasných líc | jest jen promyk hvězdy padající; | a jak klesá v černé noci zdroje, | ‚Dobrou noc!‘ můj volá za ním hlas; | mstitelem mým vkrátce bude čas – | zničit krásu tvou i pouta moje!“ Ilusivnost času v matematickém a mechanickém smyslu jistě u nás před Máchou nevystihl žádný básník jiný; a po něm snad jediný Hora.

Jako nad poesíí Poeovou nebo Baudelairovou smrž rozestřela svá soumráčná křídla i nad poesíí Máchovou. Není to jen divadelní rekvisita, věř tomu, tvoří opravdovou mravní atmosféru jeho básní. Nejen děs a hrůzu její, i její výsostnost dovedl vyslovit Mácha; a nejen to, co leží před ní, nýbrž i co leží za ní a dává jí smysl a perspektivu. Souvisí s ní důvěrně i vidění posledního soudu s celou svou přísnou krásou předtím u nás nevyslovenou. Máchova láska k životu je vyvzdorována na smrti; proto je tak vášnivá, tak žhavá, protože se jí cítí stále ohrožená. Stín smrti padá u Máchy do všech projevů života a mísí svou hořkou chuť do všech sladkostí země, předem do lásky. Mácha je po svém ustrojení pesimista. Všude kolem sebe vidí jen klamy a zdaje, žádnou „jestotu“; a přece jen ta by mohla uhasit jeho žízeň! „Hledám lidi, v mém jak ve snu žili; – | bez srdce však larvy najdu jen; – | snové moji, běda! – snové – byli, | jestoty je všecky zničil den.“ Prošel všemi pokušeními pesimismu. Největší Máchův výkyv k nicotě je jeho Pout' krkonošská. Zde hlas zmaru promluvil k němu s největší silou pokušitelskou a rozevřel přímo před ním propast sebevražednou. Zde mu filosofický kmet, představující všecku podryvnou a ničivou práci německé filosofie idealistické, která

rozleptala Máchovi všechny objektivné hodnoty, znemožnila víru v Boha, víru v osobní nesmrtelnost, a snad i víru v jednotnost „já“, ukáže v „temný průchod“ ze vši životné hrůzy: rozšklebený jícen horské řeky. „V hlubinách těchto dřímá poutník, hlučný spád vody uzpíval jej v nejtišší sen, a vlny říčné táhly teď nad ním zvučně co lkání zvonů večerních tichou krajinou svůj řad, však již neuváděly co druhdy zvonů zvuk v ducha poutníkovy minulé dny.“ Jakého mrazu hluboko pod nulou dostoupil pesimism Máchův v Pouti krkonošské, jak se zde odvrátil od života, vidíš z jeho podivné představy, že tam mnichům, žijícím za rok jeden den života, tak se zhnusil život, i za ten jediný den, že odmítají žít po druhé takový den života a raději volí neobživit více a „spáti sen nepřespaný“. To již jest spíš miserabilism než pesimism. Toto klima duševní bylo by bývalo smrtí pro básníka, kdyby v něm byl déle setrval. V čem může ještě dýchat filosof, toho nesnáší již básník. Byla to láska k zemi, která jej v chvíli milosti ovanula svým teplým dechem a zachránila od smrti věčným mrazem. Cesta přes ledový vrchol horský v Pouti krkonošské vede do laskavějších rozkvetlých údolí Máje.

Mácha našel východisko z dialektických protimluvů, které jej skličovaly a které by jej byly zardousily ve svých šedivých pavoučích lanech. Nalezl je v tom, v čem je našli jiní velcí tvůrčí duchové básničtí před ním: v čemsi nelogickém a neracionálním, nebo lépe v čemsi nadlogickém a nadracionálním – v tom, že nechali přistoupit k sobě hlasu života a nachýlili k němu ucho svého srdce. Mácha, zarděný do sobeckosti, který pěl až potud v mnohých obměnách jedinou píseň o tom, jak jej svět oklamal a život podvedl o sny jeho mládí, jak mu nezdržel slibů, které mu dal dětinský jeho věk, prokopává se z tohoto sobectví do soucitu a později i do lásky k bližnímu. On, který potud zhrdal životem nebo si jej ošklivil, začíná jej litovat i milovat. V deníku, psaném záhy poté, kdy byla zbasněna Pouť krkonošská, poznamenal si tyto zlomkovitě věty: „Já miluju květinu, že uvadne, zvíře – poněvadž pojde; – člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že zhyne navždy; já miluju – více než miluju – já se kořím Bohu, poněvadž – není. Každý člověk by miloval druhého, kdyby mu rozuměl, kdyby v něj mohl nahlédnouti, léč – –“ Směr, v němž ležela možnost vzniku Máje, byl šťastně nalezen a cesta za ním nastoupena. Bylo to soucítění se vším živým, vcítění a vmyšlení se v ně jako v něco k životu oprávněné, mravně básnické přitakání životu, první náběh k básnické objektivaci.

Velmi by se mýlil, kdo by se domníval, že Máchův pesimism je něco nahodilého, pouhé náladové škarohlídství nebo přechodná nemoc jeho jinošství. Nikoli: jest to nutné východisko jeho celé tvorby básnické. Byla to skoro celá soustava dobře seřetěžených meditací, jimiž si zformuloval Mácha svůj mučivý poměr k světu a životu. Ale nebylo to také slabošství, nic v

podstatě chorobného, poněvadž na dně pesimistického citu Máchova dřímaly kladné hodnoty, které čekaly jen svého probuzení. Z nich za nejcennější pokládám vůli k pravdě. Máchův pesimismus, a v tom je jeho nejvyšší hodnota básnický lidská, nebyl pouhý vrtoch, nýbrž důsledek polarisace mravní bytosti svého nositele, vůle pohledět skutečnosti tváří v tvář, budiž sebeděsivější, a nenechat se uspávat ilusemi, nedat se spoutat lžemi a polopravdami. Jak nebojácný pohled dovedl jen vrhnout Mácha na lidskou společnost své doby! Jak charakteristické, že se v hlavních svých dílech, v Májí, v Cikánech, v Katu, v Marince, dotýká směle velmi bolestné rány moderního člověka, rozvratu rodiny! Kat je potomkem levobočka Václava III., „jenž v první mladosti své co král uherský, ožralství i životu nepořádnému oddaný, z padlé dívky zplodil otce mého“. Marinka přináší obraz zvrhlé macechy. V Májí hrdina zavraždil ve svém otci svůdce své milé. Cikáni jsou prostoupeni variacemi vášní tak šílených a jednání tak nerozumných, až ti navozují myšlenku, že básník nevěří vůbec v žádný účel a smysl lidského života, Mácha nemohl kritizovat společnost přímo – o to by se byl již censor postaral – nastavil jí tedy zrcadlo aspoň nepřímé v rodině; a ovšem zrcadlo do krajnosti nelichotivé a pravdomluvné.

Že Máj je báseň v podstatě revoluční, vycítila většina kritiky soudobé. Ve věci Máchových kritiků je jisté nedorozumění. Kritické Máje neupírali většinou nikterak Máchovi básnický nebo umělecký talent velmi značný, nýbrž zavrhovali jen směr jeho básně, to jest právě jeho revolučnost. „Proč u nás,“ píše Tyl, „kdežto se nám v znameních nejpříznivějších krásné příští usmívá, kdež potřebí na všech cestách k národu mluvit – proč u nás, prosím, muži mladému, duchem bohatě nadanému, s kolem a popravou se obíráti?... Jinák v život se dívá a jinak i k bratřím mluvit musíme, nežli hrát si jen se svou osobou... a zomyslně kvílet jako pro ztracenou budoucnost, až by i outrpná hrdlička jméno naše volala s jménem mudrujícího loupežníka a hříšné samovražednice!“ Povšimni si podtržených slov. Tyl nebyl věřící, Tyl byl liberál, a přece hovoří ve své recenzi jako klerikál. Proč to? Protože postřehl v Máchovi nebezpečného člověka, který otřásá trůnem i oltářem, jak se tehdy říkalo, samými sloupy veřejného pořádku, jak se říká dnes. Máchova báseň je svou koncepcí rozhodně subjektivní, ano víc, přímo subjektivistická: na konci básně ztotožňuje se básník s vrahem, a napovídá tím, že celý ten vnější děj je jen symbol jeho vnitřních procesů, stejně destruktivních. Proto se bouřili jeho kritikové. Cítili všichni, že je Mácha vyháněn z idylly, že je rušitel ilusí, že zrak jeho je ozbrojen vůlí k pravdě, hotový nemilosrdně sondovat rány společnosti. Vstoupil do jejich kruhu kdosi nebezpečně opravdový, kdo nežertoval ani se životem, ani s poesíí, ani se společností. A to byl nejstrašnější zločin v očích doby, která si ať rokokově, ať

biedermeiersky chtěla jen hrát... a byla samá travestie – vzpomeň si jen na úspěch Blumauerovy Aeneidy a její české odliky, Hněvkovského Děvína – samá maska, ozvěna, ohlas, samé antikvaření, samý padělek. Sama se těmi hříčkami uspávala do nemyslivosti. A nyní přijde někdo, kdo ji tak drsně, hmatem tak tvrdým, probouzí. Jak neměl být nenáviděn!

A stejně si vedl Mácha ve svých elegiích a dumách vlasteneckých. Co bylo již klišé, to přetavoval a rozžhavoval do nové plynulosti a z ní znova lil a formoval. V takových básních jako „V chrámu“, nebo v čísle pátém z „Básní bez nadpisů“, „Hoj, byla noc“, je všecko diktováno zoufalstvím tak nemaskovaným, tak opravdovým, až ti krev v žilách ustydá. Básník sám sebe pojímá jako šilence, který bije o půlnoci marně do hory Blaníka, aby probudil otce, protože mu umírá matka-vlast. „Můj otec neslyší – a matka mi umírá!“ A ovšem obě básně pojaty jsou zase zcela subjektivisticky. Máchovi jde tu opravdu o záležitost nejosobnější a tím se liší právě od běžné konverzačně vlastenecké poesie oněch dob. V chrámě Svatovítském je svědkem pokořující podívané, vidí mrtvou velikost, které se nikdo neleká, které nikdo nectí, která je již směšný a neškodný cár a troud. „Slávy zašlé stín, ba půlnoční i strach | obletuje otců mých zlehčený prach.“ (Mimochodem řečeno: „zlehčený prach“, jaká hutnost výrazu a jak to hluboko zabírá!) A básník je uražen docela osobně ve své pýše a hrdosti (každý dobrý romantik je sama hrdost, pravý romantik je hrdější než ďábel, a pýcha jeho nejsilnější vášeň): „Nešťastného syna však praviceť mdlá, | a síla úst jeho skřípění jen má.“ Ten optimism, s kterým mluvil Tyl o naší národní budoucnosti, byl Máchovi úplně cizí. Se seabemrskáčstvím vyvolával si naopak obrazy národního pokoření a napájel se žlučí zoufalství. Stoupal na národní Kalvárii a neulehčoval si věru cesty; stanul svých čtrnáct zastavení a při každém zhroutil se na kolena...

Spojovat Máj s baladami Hněvkovského, jak se jednu dobu činilo, nebo s jejich jarmarečnými vzory, je žalostné nedorozumění. Zde všude poměr k vrahovi nebo k jinému zločinci je ryze vnějškový, čistě pitoreskní, ne-li dokonce zábavně nezávazný; vrah je nanejvýš nositelem děsu a hrůzy a vyvolává nanejvýš bázeň. U Máchy je nositelem myšlenky o nedostatečnosti společnosti lidské, ano i celého světového a životního ustrojení. Druhá kapitolka Máje, poslední noc Vilémova ve vězení, spojuje Máchu přímo s Victorem Hugem, s jeho prózou Posledním dnem odsouzení, který je o několik let starší (z r. 1829); je to strana velké filosofie i velké kritiky sociální.

Pesimisticky tvrdý zrak Máchův, jeho vůle k pravdě, jeho nechuť k ilusím, projevila se i v jeho poměru k přírodě. Prvním romantikům je příroda velkou těšitelkou, která rozumí

bolestem lidským, konejší je, hojí jejich rány, soucítí s člověkem, veliká dobrodějná moc přátelská, k níž se utíkají ti, kdož byli zklamáni společností lidskou. Ne tak u Máchy. Mácha jako Alfred de Vigny, jako Schopenhauer pojímá přírodu jako démonickou moc, zcela mimo dobro a zlo: nestará se o člověka, jehož osud je jí úplně lhostejný; jde za svými velikými cíli, tajemnými a neznámými člověku. Jako Alfred de Vigny ví i Mácha, že příroda nezachová ani den stop našich a že bude klidně kvést a zrát dál nad naším hrobem. Nezapomenuté to vyslovil v Pouti krkonošské v této kouzelně melodické pasáži: „A pak až poslední dech můj se mísí bude s červánky na večerním nebi a poslední myšlenka má s lehkou mlhou rozloží se nad vlastní mou; pak spláchne dešť a setře vítr stopy kroků mých, jak bych nikdy nebyl šel po horách těchto; – ty, přírodo, hrob můj sama sebe klamající přístřeš travinou zelenější krajiny vůkolní, a opět nade mnou usmívati se budeš, jak bych nikdy nebyl býval zde a jako by ústa má nikdy nebyla zvolala horám těmto dobrou noc!“ Mácha tu předešel své české vrstevníky aspoň o generaci. Byl již na cestě k veliké koncepci přírody jako Májina závoje, jako iluse, která tají a zastírá pravdu: není v ní, nýbrž až za ní...

Mácha stvořil, nebo lépe dotvořil se tří symbolů, do nichž uzavřel svůj poměr k světu a k životu: symbol poutníka, symbol vězně a symbol země. Ve vězni je nejvíce hrůzy. V druhé kapitole Máje je ztělesněna. Zde se stává duše nejvíc kořistí svého rozkladného „já“, zde nám ukazuje romantism svou tvář d'ábelskou a nihilistickou. Ta tajemství, kterých se dobírá Vilém ve svých dumách záhrobních, prošlehují odvěkou noc jen jako bludičky, tančící nad třasaviskem, a jen proto, aby nakonec zhasly a noc byla ještě temnější. Jsou to tajemství tak strašná, že vyloudila Vilémovi na tvář pot a krev a že se básník neodvažuje ani jich čtenáři přímo napovědět, jen žalárník je slyší a sbírá se šeptajících rtů vězňových. A básník si troufá jen nepřímo je charakterisovat tím, že musí žalárník sebrat všecku svou sílu, aby vyrazil z kobky, unikl jejich rozkladnému jedu a nezahynul na místě. „Až sebrav sílu kvapně vstal | a rychlým krokem spěchá ven. | On sice – dokud ještě žil – | co slyšel, nikdy nezjevil, | než navždy bledé jeho líce | neusmály se nikdy více.“

Poměrně nejvíc radostnosti je uloženo do symbolu poutníka. Je v něm ovšem romantické uhranutí dálavami a nekonečnem, je v něm ovšem pohyb do nekonečna, není v něm naděje na přistání k vlasti nebo k jinému cíli, ale je v něm také projev energie, neustávajícího vzpínání sil, které se projevuje zvláště zde kultem energického slovesa. Mácha byl po své podstatě typ kinetický, typ rousseauovský, který nejlépe a nejradostněji myslil, pokud chodil. Myslím, že většina nejkratších básní Máchových vznikla na pochodech nebo v přírodě a několik

nejšťastnějších z nich zachytilo i něco, co se může pokládat za první předzvěst českého plenéru.

Nejsložitější byl poměr Máchův k zemi. Má chvíle, kdy zemi přímo nenávidí, protože jej vězní a poutá a nedovolí mu vzlétnout k hvězdám – nanejvýš snad ho jen propustí v nových postavách na čas k životu i nadále nesamostatnému a velmi omezenému. („Temná noci! jasná noci...“) Ale má i chvíle, kdy vidí obdobu mezi osudem svým a osudem jejím. I ona je nesvobodná, i ona je zajatkyň, jenže její vězení nebo její hrob je nekonečně větší vězení nebo hrobu člověkova, a osud její o to horší údělu lidského, že jí není vysvobození žádného. („Návrat“, kapitolka IV.) A přicházejí posléze jiné chvíle, kdy zrazen vším, utíká se a vine se k zemi jako dítě k matce, jako k své jediné skutečnosti a jistotě, jediné „vlasti“, svému jedinému kladu. To je pojetí, které se vtělilo do třetí kapitolky Máje, kdy vězeň těsně před popravou vzkazuje po obláčcích nebem plynoucích poslední pozdrav své matce. „Vy, jenž dalekosáhlým během svým | co ramenem tajemným zemi objímáte, | vy hvězdy rozplynulé, stíny modra nebe, | vy truchlenci, jenž rozsmutnivše sebe, | v tiché se slzy celí rozplýváte, | vás já jsem posly volil mezi všemi. | Kudy plynete u dlouhém dálném běhu, | i tam, kde svého naleznete břehu, | tam na své pouti pozdravujte zemi. | Ach zemi krásnou, zemi milovanou, | kolébku mou i hrob můj, matku mou, | vlast jedinou i v dědictví mi danou, | šírou tu zemi, zemi jedinou!“ Symbol země byl pravděpodobně v pojetí Máchově předurčen k tomu, aby vyrovnával a vyvažoval rozpor protichůdných symbolů poutníka a vězně; v něm by byl později možná zakotvil jako ve svém mravně lidském středu. I tak je Mácha náš první básník země. U něho prvního se jí dostává vyššího duchového posvěcení jako prvnímu stupni za lidskou volností – zde se začíná se stavbou Jakubova žebříku do nebes.

Mácha je celou podstatou své poesie dualista. Nedovede spočinout v jednom pólu, druhý jej ihned stejně láká a přitahuje. Sváry a rozpory nitra narážejí u něho na sebe tak příkře a tvrdě, že se jeho verše rozpadají někde přímo v dichotomii. „Bez konce láska je! – Zklamánáť láska má!“ I jeho velebáseň Máj mluví k tobě dvojím hlasem: mrazivým hlasem absolutního zmaru, kde se dostává k slovu „to, co se nic nazývá“, kde všecek záhrobní život je jen „smrtný mysle sen“, a zjihlým hlasem milostné lásky pozemské. Životu odpovídá u Máchy vždycky smrt, životnému elánu zmar a zničení, úsměvu přírody kletba ducha a myšlenky; a vice versa. Teprve tento podvojný akord je Mácha celý. Vylučovat z něho jednu část není jen jej ochuzovat, jest přímo jej ničit v jeho specifickém kouzlu a v specifické síle. Překlenout tuto propast, šklebící se mezi dvojím protivným pólem, může jen posun milosti, posun lásky, který Mácha v Máji aspoň v jeho dráze nejvíc naznačil. Odtud jeho velikost a typická krása. Jinde



jej jen napověděl v melodice duhové prózy, kterou jako tuchu příštího mostu vrhal z jednoho břehu na břeh druhý.

V čem je význam Máchův v české poesii moderní? Je v tom, že našel českou cestu k poesii absolutní, k poesii svéprávné a tvořivé; že opustil zásadu nápodoby, že se oprostil od hmotných modelů, trpně přepisovaných. Mácha našel skutečnou básnickou intuici pramen české lyriky hluboko ukryté pod tehdejší osvěťářským rozumářstvím a vlasteneckou užítkovostí; a nejenže jej našel, on mu vytýčil také směr a prohloubil řečiště svým značným uměním slova. Před ním byli veršovci čeští rétory, didaktiky, popisnými malíři, moralisty, napodobiteli přírody nebo domnělé lidové naivnosti, burcovateli a buditeli národními – vesměs tvorové užítkoví, a přece ve vyšším smyslu slova neužiteční. On byl první básník v tom smyslu, jak tomu slovu rozumíme dnes: duše vytržená a unesená sama sebou, svým vnitřním bohatstvím, svou vnitřní silou a krásou. Je mág metafory: přepodstatňuje všechno, čeho se jí dotkne. První u nás píše svou poesii mezi řádky, ano i do prázdných míst stránky. Jeho poesie je cosi jako magnetický proud, který se vybíjí mezi póly; a slovo a verš jsou jen magnetismu toho navoditeli. Myslí první u nás básnický, to jest lomem paprsků, podvojně. Druhá skutečnost prozařuje u něho stále skutečností první. Tak se stává, že jeho rouhačství není bez zbožnosti, jeho zoufalství není bez naděje a lásky, jeho cynismus bez poesie. Je první blízek tzv. prokletým básníkům, ačkoli není ho možno touto představou a tímto pojmem opsat cele. Jeho Máj bylo by možno po baudelairovsku nazvat „květem zla“: roste z černého třasaviska, ale vzpíná se celým svým vzrůstem do světla a láme se dřív, než se ho plně dopjal. Je náš první básník cele vizuální, jehož pohled i hoří i zažehuje; první vidomec české poesie: vidí a vyslovuje svatý úžas z toho, co první spatřil. Vidí obojím zrakem: hmotným i vnitřním; je pozorovatel i zíratel. Vidí povrch i nitro, časné i věčné, člověka i přírodu v tajemné vázanosti. Jako Baudelairovi i jemu byla příroda „les symbolů“. Jeho dílo stojí na křižovatce směrů a na předělu idejí básnických; směrem protivným, jako řeky tryskající z jednoho pohoří, ale plynoucí k různým mořím, ženou se jeho díla: jednou se domníváš, že to nebo ono je bližší realismu, podruhé visí, jednou meditací, podruhé pozorování. A teprve později pochopíš, že obojí se prostupuje a na sobě zažehuje a váže se tak ve vnitřní jednotu. Tak jeho próza je svou básnickou metaforikou, soustavným okřídlováním slovné hmoty, pokračování jeho verše. Mácha je ve své krásné próze tvůrce empirově romantické věty, jako Chateaubriand ve Francii, věty mocně klenuté, bohatě instrumentované, plné těkavých paprsků světelných a bludných ech. Založil-li Tyl konverzační novelu českou, Máchovi náleží zásluha o vyšší beletristický styl; u něho se učili Světlá i Zeyer. Jeho román historický

neobmezuje se na půjčovnu starožitných kostýmů, jak tomu bylo u jeho vrstevníků, kteří chtěli dát české literatuře Waltera Scotta, nýbrž zabírá se rád do dušezpytných záhad právě jako jeho verš.

Každá doba čtla jej jinak a po svém; orientovala se na něm; učila se v něm poznávat sebe. A to je největší, co je možno říci k chvále básníka. Podléhal mu jednu chvíli i Erben, přes to, že chtěl být jeho protichůdcem, ano právě proto. Uplynulo málo víc než dvacet let od smrti Máchovy, a přichází nová generace a nalézá v něm symbol svých snah, sám smysl své životnosti a útočnosti. Je to generace Nerudova, Hálkova, Mayerova, generace Karoliny Světlé. Rozpoznává v něm revoluční kvas, vykládá jej emancipačně a liberalisticky, společensky odbojně. Zatím se nalévá nová vlna generační. Jsou tu lumírovci, Vrchlický a Zeyer. Sotva by byly knihy *Z hlubin* a *Duch a svět* v té podobě, v jaké jsou, – sotva by bylo několik čísel Zeyerovy poesie i prózy, kdyby je nebyl předcházel Mácha – Mácha básník kosmický. Nevěříš? Otevři si *Z hlubin* a čti hned jejich první sloku: „Sloup u cesty – poražený, | písmo na něm k nepoznání... | v jaký kraj ta cesta vede, | marné všecko vyptávání.“ Nebo o nějakých dvacet stránek dál. „A zas ten obraz v snů mých šero září, | v mech tisknu čelo – marná naděje! | Zda slzy jsou to na mé bledé tváři, | či pouze mechu rosné krůpěje?“ A jsou tu devadesátníci, a historie se opakuje. Machar v *Confiteoru* přivlastňuje si něco z jeho nihilismu společenského i historického, ale více je těch, kdož navazují na jeho odkaz kosmický, symbolický, slovně transformistický, kdož touží zmocnit se tajemství jeho lyrické harmonie, jeho instrumentace větné, kdož touží být jím zasvěceni v absolutní poesii. Zamlžený symbolism Hlaváčkův je výsek z díla Máchova, právě jako první verše Březinovy prošly tragismem mládí máchovského a nasály do sebe jeho hořkou vůni. A vezměte tři přední básníky přítomnosti: Horu, Nezvala, Zahradníčka. Jaký intimní vztah mají všichni tři k poesii Máchově! První se opíjí jeho apercepce času a odpovídajícím si echem časnosti a věčnosti; druhý metaforickým šílenstvím, ohrožujícím se stále automaticky na sobě; a třetí duchovým přísvitem, který kane jako krůpěj milosti na osiřelou zemi. Stavebný spiritualism, jdoucí za duchovní tvrdostí, dovolává se ho konec konců tímž právem jako materialistická dialektika a automatism surrealistů. Tito se mohou dovolávat jeho proslulých devatenácti metafor zasvěcených přeludnému vzpomínkovému kouzlu uplynulého mládí – „ó krásný – krásný věk! | Daleko zanesl věk onen časů vztek, | dalekoť jeho sen, umrlý jako stín, | obraz co bílých měst u vody stopen klín, | takt' jako zemřelých myšlenka poslední, | tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk, | dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní, | zhortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk, | zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit...“ A onen se může dokládat

básněmi jako jsou tzv. „Sen o Praze“ a „Vzor krásy“. „Tělesným ty okem nespátřená, | duše jen tě temně patří vzhled. | S Bohem, v Bohu bydlíš nestvořená, | v prvním dnu s ním založilas svět“. Je to právě Janus bifrons české poesie, a tím a proto její magnus parens.

## O NAŠÍ MODERNÍ KULTUŘE DIVADELNĚ DRAMATICKÉ

### O naší moderní kultuře divadelně dramatické

Dřív než vystupuje česká moderní divadelní hra s nároky na pozornost, jak se tehdy říkalo, vlastenského obecnstva na konci 18. století, byla již Praha proslulým městem divadelním, hlavně operně významným, ovšem rázu vlašsko-německého; byť nemohla soupeřit s Paříží, s Benátkami, s Milánem, přece neustupovala příliš do pozadí před svými nejbližšími sousedy, Vídní a Lipskem. Byly tu již zárodky divadelní kultury na podkladě společensky rokokovém, ovšem velmi těsném a úzkém, který přestavěti a rozšířiti bylo právě úkolem básnických i kulturně společenských revolucí z konce století osmnáctého a z počátku století devatenáctého.

Již staří francouzští teoretikové klasicističtí věděli, že k pojmu divadelní kultury náleží předem harmonická souhra tří činitelů: básníka, herce, obecnstva; pozdější doby rozmnožily je o kritika a režiséra. Ale ovšem k této snaze po vyšším sjednocení musí přistoupit ještě vůle k tradici umělecky společenské, která se projevuje, jak říkají Voltaire a Marmontel, ve vysokém a bezpečném vkusu básníka i obecnstva a v uvědomělé práci herecké, která chce být vědomě vzorem životné společenskosti, chce vytvářeti jemný mrav a regulovati uhlazenou řeč obcovací, po případě prostředkovati v tomto směru mezi „dvorem a městem“. Ale ovšem již romantikům to všecko nestačí; žádají, aby drama odposlouchávalo nejjemnější tužby národní duše, předjímal její nejtajnější vzestupné cíle – aby bylo, jak se vyjadřují i Hugo i Barrès, jakousi magnetickou střelkou, ukazující neúchylně k pólu národní energie. A literární historikové jako Brunetière formulují to přímo v teorii tajemné spolupráce dramatické tvorby básnické s vzestupným duchem národní energie, která se žene za novou tvorbou státně politickou. Vrcholy dramatu, ať antického, Aischylos, Sofokles, ať moderního, Shakespeare a Racine, spadají mu vjedno se stupňováním politické vůle a národně státní expansivnosti. Dnes se kladou nejlepšími západními teoretiky dramatu úkoly expanse vitalisticky společenské:

odklizení starých odumírajících forem životných, udržovaných při životě jen setrvačností a konvencí, leptavou lučavkou kriticizmu, nebo experimentování nových forem životně společenských a zkoušení jejich životnosti, nebo posléze stupňování pocitu životní odvahy rozzíváním dobrodružné obraznosti před divákem.

České moderní divadlo mělo dlouho jen prvního činitele z oněch tří nebo čtyř, které ustavovaly tehdy divadelní kulturu: obecnstvo; ostatní, básníky, herce, kritiky, musilo si teprve dlouhou prací vychovávat. A zpočátku snažilo se je přímo vydupávat, a ovšem s malým zdarem, jak je přirozeno. Nebylo herců, nebylo básníků, nebylo vůdčích kritiků – to všecko nahrazovalo nadšení a diletantská horlivost. První pokus, hráti v Kotcích česky hru z němčiny přizpůsobenou Knížete Honzika (1771), ztroskotal se na zcela nedostatečné znalosti českého jazyka u hrajících herců. Ale byla tu živná půda, z níž dříve nebo později musila vyrůst kultura divadelní, mladé zdravé obecnstvo, stále ohrožované lidovým přítokem z venkova. Praha, svým původem město německé, zalidňované víc a víc českým živlem lidovým, mělo v českém obyvatelstvu ovšem rázu maloměstského a mentality hodně konservativně stálý nevysychající přítok obecnstva, které plnilo spolehlivě divadelní pokladnu. Bylo-li častěji na konci 18. a na začátku 19. století hráno v stálých německých divadlech pražských česky, mělo to důvody jen kasovní. Jaký byl duch české dramatické tvorby v prvním období českého divadla pražského, které sáhá literárním historikům tak asi do roku 1820? Byl to duch stísněný a nesvobodný, závislý na tehdejším duchu měšťácky osvícenském, a po stránce technické a výrazové na vídeňské hře divadelní. Jak praví jeden literární historik český, na úsvitě své nové dramatické tvořivosti jsme „předměstím Vídně“; a Vídní se řídil divadelní vkus český velmi hluboko do 19. století. Zpřetrhány jsou skoro všechny nitky, kterými se mohla zavěsit novodobá česká tvorba dramatická na starší domácí útvar divadelní, předem na barokní drama jesuitské, což nebylo s absolutním prospěchem, uvážíš-li, že barok byl lidu v lecčems bližší než osvícenství, směr vpravdě akademický, kritický a učenecký. Bylo třeba teprve tvořit nové ideje a symboly, které v baroku byly již vžity na náboženském podkladě. Ale úplně vliv baroka v počátcích novodobého dramatu českého přerván není; zejména kult místního vlastenectví, na příklad hojně se vyskytující námět obležení Prahy od Švédů, je rozhodně původu barokního.

Duch prvního období dramatické tvorby české, které vedou literární historikové do roku 1820, je spíše vlastenecký než národní; národnost jako ideál politickopoetický vypracovává až zralý romantism a také ovšem demokratičnost, kterou zjišťují čeští literární historikové u některých her tohoto období, tak u Oldřicha a Boženy od Antonína Josefa Zimy (1789), musí být brána

cum grano salis. Projevuje se tu jen v útocích na dvořany a v upřímné věrnosti sedlákově k jeho zeměpánu, jde tu tedy mnohem spíš o ozvuk nově formulované josefínské loajality než o demokratické smýšlení, jak mu rozumíme dnes. První dramatická produkce česká je co do počtu velmi hojná. Dobrovský v *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur* zjišťuje, že se od roku 1786 do roku 1792 napsalo na 300 her v české řeči, a Karel Ignác Thám odhaduje počet divadelních her česky napsaných od roku 1786 do roku 1805 na celý tisíc. Z nich ovšem veliká většina je pravidlem špatně z němčiny přeložena. Jen nejnepatrnější jich část byla vydána tiskem, jinak zůstávaly v rukopisech a poztrácely se. Co do žánru byly to jednak hry rytířské, jednak dramata občanská s notnou dávkou larmoyantnosti, jednak lokální frašky s naturalistickou hrubozrností zobrazující scény ze života lidu hlavně řemeslného. Zakladatelem českých rytířských her rázu vlastenecky kronikářského je Václav Thám, původně úředník policejní, pak herec osudu velmi romaneskního, také první anakreontik český.

O stupni jeho původnosti a o síle jeho tvořivosti je velmi nesnadno soudit, poněvadž jeho hry skoro vesměs se poztrácely. Ale vnějškově látková zásluha takové *Vlasty a Šárky* nebo *Břetislava a Jitky* nebo *Švédské vojny v Čechách* mu asi právem přísluší. Vedle něho Prokop šedivý může být pokládán za prvního českého komediopísaře moderního. Třebas je nutno slevit mnoho z nekritického entusiasmů F. A. Šuberta pro takové *Masné krámy* (1796) nebo *Pražské sládky* (1819) – Šubert viděl v těchto místních fraškách Šedivého arcidíla realistického umění moderního –, přece se musí Prokopu Šedivému přiznat jistá pozorovatelská vnímavost pro život nižších vrstev lidových a schopnost zaposlouchat se do jejich argotu a vlohu reprodukovat jej. A táž zásluha náleží ve zvýšené ještě míře i Františku Rajmanovi pro jeho původní veselohru *Selské námluvy*, vytištěnou roku 1819, která způsobem skoro fotograficky věrným bez jakéhokoli záměru karikaturního předvádí zvyky a způsoby vesnického lidu soudobého. Ústřední figurou prvního divadelního údobí českého jest Jan Nepomuk Štěpánek, třebas je věkem značně přežil (zemřel r. 1844 jedenašedesátiletý). Je to divadelní praktik a aranžér, který zná obecnost, pro něž pracuje, a dovede mu vyhovět. Opatřuje dramatický repertoár pro divadlo své doby se žárlivou výlučností skoro sám, s krejčovskou zručností a pohotovostí, sešívaje i přešívaje oblíbené divadelní látky, nejraději vlastenecky historické a časové – Český pendant k Němci Kotzebuovi, jemuž se vyrovná pochybnými ctnostmi plodnosti, právě jako bodrosti a rozšafného šosáctví. Ale náleží mu jistě zásluha, že se jeho vlivem a působením vžily české hry jako repertoárová pravidelnost a že byla vychována první generace českých herců a zpěváků profesionálů, kteří nesli do

budoucnosti osud českého jeviště, tak J. K. Tyl, J. J. Kolár, Manetínská, Forchheimová, Strakatý aj.

Rok 1820, kdy začalo vycházet Divadlo Klicperovo, uvádívají obyčejně literární historikové za mezník prvního, průpravného období českého dramatu. Ale počátek dvacátých let 19. století má význam po jiné stránce mnohem osudnější pro českou dramatickou kulturu. Povšimni si jen, že roku 1821 vychází Františka Turinského „truchlohra ve čtyřech dějstvích veršem“ Angelina a záhy potom roku 1823 Josefa Lindy divadelní hra Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům, což jsou první literárně dramatické hry české inspirace čistě literárně knižní, odtržené od životní jevištní praxe soudobé, a k nim se v třicátých letech přidruží Karla Simeona Macháčka Záviš Vítkovic, hra rázu stejně literátského. Až potavad byl nejužší a nejdůvěrnější poměr mezi dramatem a jevištěm; dramata bývala psána pro docela určité a konkrétné potřeby jevištní, pro určité obecnstvo, které se sešlo právě za tím a nejiným účelem, aby vyslechlo tu nebo onu hru divadelní; a podle toho bývali autory dramatickými převážně herci, ať již profesionálové jako Jan Nepomuk Štěpánek, ať ochotníci jako Prokop Šedivý; Turinský a Linda trhají však první vědomě tento svazek s jevištěm a dávají dramatu cíl knižně literární. Podnikají krok osudný; tvoří nejen umělecké, ale do značné míry i umělé drama české. Fr. Turinský jde velmi daleko v zlyrisování dramatu právě jako Linda v jeho zarchaisování, mnohem dále, než mohlo být zdrávo jeho životnosti a účinnosti. Umělecké intence, nestrávené a neztělesněné, neproměněné v dramatickou krev, trčí z jejich dramatických básní, které se stávají vzorem celé řadě našich moderních básníků dramatických, Hálkovi jako Zeyerovi, Karáskovi jako Lomovi. Je třeba si jen přečíst v Zeyerově tragédii Neklanovi, shakespearisující zrovna jako Jaroslav Šternberg, předmluvu, v níž prohlašuje autor Hájka za skutečný, byť zkalený pramen staročeské poesie mytické, abys pochopil zcela opravdovou souvislost tohoto skutečného moderního básníka se starším pseudopoetou. Turinského Angelina, kterou při všech svých restrikcích sympaticky vítá Palacký, kterou zahrnuje chválou Čelakovský, je v jistém slova smyslu osudné dílo dramatické.

Její místy skutečná lyrická síla zůstává na papíře, nežene mlýnu dramatické aktivity, propadá dekorativnosti; knižní drama české se svými nesplnitelnými aspiracemi poetickými je stvořeno.

Živý dramatický vývoj divadelní v třetím až pátém desetiletí šel ovšem jiným směrem a tokem. Zatím co se v Německu a ve Francii drama romantické rozbíhá k svým revolučním

cílům a získává si, ovšem jen nakrátko, přízeň obecnostva, zůstává naše tvorba dramatická věrna svému původnímu směru a určení vytvářeti hry připjaté k jevišti, hry z potřeby chvíle i místa, hry nevysokých třebaš aspirací básnických a uměleckých, ale zato zapjaté do funkčnosti místní, dobové, lidově národní. Tento zdánlivě skromný úkol plní v tomto údobí divadlo Václava Klimenta Klicpery, Josefa Kajetána Tyla, ano i Josefa Jiřího Kolára. Zase divadelní praktikové, ochotníci, herci, režisérové. Mimochodem řečeno: společenská úcta, již se těší dnes herci u nás, a nad níž se pozastavují cizinci, která jim zjednává mnohem vyšší místo na společenském žebříku než třebaš ve Francii, je vysvětlitelná jen z toho, že český herec byl činitelem v národním obrození, vyslovitelem národně politických tužeb jinak dušených a tlumených ve veřejnosti. Václav Kliment Klicpera je idylický *biedermeier* dramatický. Sám vášnivý a dobrý ochotník mnohem spíš improvizuje než píše divadelní hry z potřeby chvíle a místa. Sem tam se pokusí i o nějaký vážný historický kus, jako je *Soběslav, selský kníže* (1826), ale to je spíše daň jeho spisovatelské vážnosti a důstojnosti než potřeba a pohoda srdce. Ta je v jeho veselohrách a fraškách, v nichž rozvíjí volně svou nakažlivou scénickou výřečnost a svůj vnějškový způsob charakteristického vidění komických figurek, právě jako svůj půl vagantský, půl pivní humor. Někdy nevíš u něho, jde o nápodobu Kotzebua nebo o jeho lehýnkou parodii a travestii. Ne bez pohnutí můžeš vidět starého pána, tehdy již profesora Akademického gymnasia v Praze a brzy jeho ředitele, jak zůstává věrný lásce své mladosti a vytváří ve svém *Zlém jelenu* (1849) rozkošný obrázek myslivecký, do kterého dodatečně vsunuje humorné narážky na revoluční rok 1848. Proti němu Josef Kajetán Tyl prodral se hlouběji k duši lidové, odposlouchal jí zejména kus její melodie a dovedl ji zachytit jazykem proti jazyku Klicperovu mnohem pružnějším a teplejším. Ani Tyl není veliký básník dramatický, nemá ani síly ani kouzla básnického zraku Raimundova, ale má něco z jeho životně laskavé moudrosti, byť v šosáčtější formátě. Směs romantisovaného *biedermeiera* i časové pokrokovosti, viděl Tyl lid prismatem statečného zdravého optimismu. Měl dar zčeštit figuru i původu cizího, a to tím, že proniká k lidskému jádru svých postav a dovede hovořit z jejich nitra. Byl to liberál a demokrat tak vášnivě žijící svou dobou, politickými tužbami svého lidu, že se mohl odvážit úkolu velmi choulostivého, vnášet je i do historických látek velmi odlehlých. Tklivá ušlechtilost, rozbírající se až do sentimentálnosti a plačtivosti, je však jeho Achillovou patou, kterou dovedl nalézt a do níž dovedl vpustit svůj kritický šíp Havlíček. Jeho domácká krotkost a přízemnost ohrožovala nejen jeho beletrii, ale i jeho dramaturgiu a rozšíření obzoru a zesílení dramatického nervu bylo i tu naléhavostí. Přinesl je způsobem ovšem více než pochybným jeho brutální soupeř a odpůrce zbraní až do surovosti nevybíravých Josef Jiří Kolár. Nejnovější bádání literárněhistorické kreslí nám

řevnivou povahu Kolárovu v barvách až odpudivých, jako plagiátora demaskoval ho již Hálek, a co zbývalo z něho v představách našich původního, dorazil Jaroslav Kamper. A přece dvěma nejvýznačnějším moderním duchům českým, Arbesovi a Vrchlickému, ztělesňoval samu uměleckou genialitu hereckou i dramaticky básnickou. Arbes byl přesvědčen o výbornosti jeho Moniky, kterou pokládal za nejlepší českou tragédii, a Vrchlický nalézal lví spár i v jeho Básních z roku 1879, v nichž my dnes nacházíme jen nestvůrnou topornost a nechtěnou pitvornost veršovce žalostně neznajícího a neovládajícího svůj jazykový nástroj. Jisto je, že Kolár fascinoval své vrstevníky svou nevybíravou machou, svým geniálním siláctvím a efektnickým vystupováním, dutým, naparujícím se patosem. České divadlo potřebovalo tenkrát smělejší útočnosti a průbojnější odvahy, iluze, že přepadem lze se zmocnit velkých a slavných historických posic básnických, které byly vpravdě v cizině plodem dlouhého organického vývoje a úsilného růstu staletého; a Kolár svou nevybíravostí, s jakou rval zprava zleva drapérie z velkých figur pro své manekýny, přicházel mu vhod a odpovídal jeho skrytému přání. Byl geniálník, naprosto ne génius, byl náhražka, a náhražka, jak dnes vidíme, velmi laciná. Doba byla pro Shakespeara, po Shakespeareovi jako géniovi domnělé nespoutanosti volalo se v české veřejnosti a Josef Jiří Kolár přinášel kult jeho právě jako kult Goethův, byť nejen v úpravě velmi kostrbaté a svévolné, nýbrž i v pojetí plytkém a zpovrchňujícím. Právě jeho geniálníká libovůle obhroublé ražby byla to, po čem volala epigonská doba. Nimbus básníka a velkého tvůrce způsobil, že se vytvořila i legenda Kolára velkého démonického herce, interpreta velkých hádankovitých figur světového repertoáru. Podle ústního sdělení Vojanova, který byl jistě soudcem povoláním a znal oba herce Koláry, stál však mnohem výše František Kolár, synovec Josefa Jiřího; ve Františkovi Kolárovi viděl Vojan největší herecký zjev, kterého se dopjalo posud české jeviště. Cesta k němu byla ovšem dosti dlouhá, poněvadž vnější osudy České scény v posledních třech desetiletích před rokem 1848 byly hodně nejisté.

V třicátých létech německé divadlo Stavovské zanedbávalo české hry, vlastně posud jen trpěné, tak soustavně, že družina vlastenců s Tylem v čele reagovala na to svépomocí: zahájila roku 1833 ochotnická představení v Kajetánském domě na Malé Straně s takovým zdarem, že vzbudila pozornost ředitele Stavovského divadla Stögera, který se pak snažil pokleslý finanční stav svého divadla pozdvihnout tím, že zase hrál častěji hry české, v nichž zaměstnával hlavní ochotníky Kajetánského divadla. Roku 1842 bylo postaveno v Růžové ulici samostatné divadlo české, určené jen hrám českým, které řídili režisérsky a v němž o přízeň obecnstva zápolili oba soupeřové J. K. Tyl a J. J. Kolár. Ale roku 1850 politická



reakce bachovská udusí v Praze všechnu dramatickou činnost divadelní; českému dramatu nezbyvá než živořit na kočovné káře Thespudině po českém venkově. Toto druhé období nalézají si již i první odborné reprezentanty divadelně kritické; jsou to J. K. Chmelenský a J. K. Tyl. J. K. Chmelenský, „pěvec panenský“, jak ho nazývá Čelakovský, byl první krasoduch a estét své doby. Podával kritiku na podkladě eklektického idealismu a akademického vkusu, vybroušenou na literatuře klasicistické; Tyl naproti tomu byl bližší životní liberalistické tendenci doby a citlivější k jejím potřebám a také ve výraze přístupnější tehdejšímu čtoucímu obecnstvu.

Snaha doby následující, let padesátých, šedesátých, sedmdesátých, jde zřejmě na jedné straně za překonáním ochotničení v práci básnické i herecké a zvyšováním umělecké úrovně, na druhé straně za větším a uvědomělejším znárodněním umění dramatického i divadelního. Myšlenka, aby se českému jevišti dostalo trvalého a důstojného stánku, vkořeňuje se víc a víc do národního organismu. Zřídit velké, stálé a samostatné jeviště české pod střechou budovy monumentální, které by bylo významným uměleckým pomníkem všech výtvarných sil národa, ten sen hlásí se o ztělesnění již v padesátých letech 19. století; musil ovšem projít různými peripetiemi a vybojovat si i na malověrnějších svých stoupencích, jako byl F. L. Rieger, právo na plný život a neztenčené uskutečnění. Jakmile povolil poněkud reakční útisk bachovský, jakmile zasvitl úsvit ústavnosti a parlamentarismu, hned roku 1862 začíná se se stavbou Prozatímního divadla na Františkově nábřeží a divadlo je otevřeno 18. listopadu téhož roku premiérou Málkova Krále Vukašina, ale teprve od března roku 1864 hraje se tu denně česky. Příštího roku Sbor pro zřízení českého divadla burcuje veřejnost pro důstojnou stavbu velkého českého divadla zemského, pořádá sbírky s heslem „Národ sobě“ a klade 16. května 1868 za veliké slavnosti všenárodní, které se účastnil zvláště venkov český symbolickým průvodem vozícím z jednotlivých krajů a posvátných míst kameny do stavby, základy k budově dnešního Národního divadla, které bylo dostaveno, byť ne dovyzdobeno, až roku 1881; 14. června 1881 je otevřeno za přítomnosti tehdejšího korunního prince Rudolfa a jeho ženy, belgické princezny Štěpánky, slavnostním představením Smetanovy Libuše. Záhy potom, 12. srpna 1881, zničil požár toto divadlo, ale národní obětavostí bylo vbrzku nově vybudováno a 18. listopadu 1883 otevřeno po druhé.

Improvisátorská zvučela a ledabylost právě jako mělké ochotničení posavadních generací dramaturgických volaly naléhavě po korektivu, volaly po tom, aby byly konečně položeny základy k soustavné a metodické práci divadelně dramatické, základy dobrého řemesla a formální jasnosti a bezpečnosti. To bylo úkolem další vrstvy české dramaturgie, do níž je

možno počítati z větších zjevů Františka Věnceslava Jeřábka, Emanuela Bozděcha, Ladislava Stroupežnického, ano i Františka Adolfa Šuberta, který se divadelně vyžívá až na jevišti Národního divadla (efektní Jan Výrava z r. 1886), kromě Vítězslava Háška, Gustava Pfliegera-Moravského a Václava Vlčka, jejichž těžiště je v jiných oborech. Jeřábka, Bozděcha, Stroupežnického, Šuberta, tyto zjevy jinak tak různorodé, spojuje snaha a vůle postavit na nohy kus logicky pevně a dobře skloubený, rozřešit formálně bezpečně a jednomyslně dramatický problém. Nejpatrnější je tato snaha u Bozděcha, ale i u Jeřábka a Stroupežnického jest podstatným rysem jejich spisovatelského charakteru, u Šuberta opanovává pak pole úplně a stává se samoúčelnou virtuositou neselhávající bezpečnosti. Přitom ovšem alespoň tři první z nich mají i určitý individuálně lidský přínos zjitřených zájmů osobních i časových, horlivě prožívaných, kterým vynikají nad vůli k dobrému řemeslu a které dodávají psychologické zajímavosti jejich zjevům i pro nás, jimž formální bezpečnost a jistota stavby dramatického kusu je samozřejmá. Ani u Emanuela Bozděcha nemůže se mluvit jen o strůjci salonně konverzačního jazyka, bystře vypočítaného, a o studeném kombinátorovi technických problémů šachu jevištního po vzoru Scribově; za ním se tají ohrožená a pozurážená duše plachého a cudného člověka, netýkavkovitě se vyhýbajícího tehdejší hlučné a hrubé veřejnosti české a prchajícího před ní – první u nás! – do slonové věže artistické povýšenosti a chladné distingovanosti. Touha vidět všude psychologickou problematiku charakterovou a klásti si problémy společenské, ano hrát si přímo s nimi je vlastní této době epigonského romantismu, neschopného vybit se přímou kritikou společenskou (ve Francii Dumas mladší, v Německu Spielhagen). Jeřábkův Služebník svého pána (1870) a Syn člověka (1877) jsou hry v tomto směru dobově charakteristické. Nesmí se vidět v nich nic z literatury sociálně třídní ani z žádné jiné strukturálnosti; nic než problém pro problém a jako odpověď na ně jen všeobecně vágní humanistické gesto. Tím se vysvětluje negativní umění, s jakým se vyhnul odpovědi na rasový problém v židovské otázce Jeřábek v Synu člověka, spokojiv se lacinou, k ničemu nezavazující výstrahou před prušáctvím. Ani Služebník svého pána není drama třídnosti, nýbrž zabírá se do osudu geniálního vynálezce úplně romanticky individualisticky, akcentujíc jen jeho zajímavost a vzrušujíc se jeho výjimečností. Velké sny velikorysé tragiky znepokojovaly také celý život Ladislava Stroupežnického, ale nejlepší kořist odnesl si přece jen odtamtud, kde se dobrovolně obmezil na čeledník, náves nebo hospodu, na barvitý žánr kulturně historický nebo folkloristicky vesnický a stavovsky selský, na konflikty tvrdohlavců nebo na justamenty furiantů. Jeho pokusy o hru politicky satirickou právě jako o ideové drama problémové konec konců ztroskotaly. Idealism planí u něho právě jako u Jeřábka v

jakousi dutou dekorativnost, která jen překáží životné fluktuaci děje i figur, osudné to znamení doby.

Této generaci, kterou je možno nazvat generací Prozatímního divadla, bylo souzeno, aby spíše připravovala cesty než stvořila něco definitivního. Přesto je době vlastní značné vzednutí touhy, kladení postulátů a ideálů, jež ani společnost ani umění nemohly uskutečnit, a které proto spíš kulturně škodily než prospívaly. Doba má zřejmě v sobě rysy přechodnosti; zidealizovaná umělecká minulost a časová tendenčnost a záměrnost životné plnosti v ní zápasí spolu, aniž se dovede vtělit ani jedna ani druhá touha. Shakespeare charakteristicky posedá přímo dramatické autory tohoto údobí; ztroskotávají na něm J. J. Kolár, J. V. Frič, Gustav Pfleger i F. B. Mikovec, a hlavně ovšem Vítězslav Hálek. Nejvíce zdravého uměleckého smyslu, nejvíce soudnosti kritické a smyslu skutečnostného zachoval si Jan Neruda, který s velkou charakterností a neumdlévající oddaností pracoval pro Národní divadlo od jeho embryonálního stavu až do jeho vybudování. V kritickém článku „Moderní člověk a umění“ (1867) otevřeně se přiznal k tendenční modernosti proti neživotnému galvanisování Shakespearovy výsostnosti. V moderním divadle francouzském, v jeho společenském dramate mravoličném viděl úkol, který předkládal k naplnění domácím dramatikům; a od toho neustoupil ani po útocích, jimiž v sedmdesátých letech vystupovali proti francouzskému umění dramatickému jako prý mravně hnilobnému tehdejší úzkoprsí sudíči Pfleger, Jeřábek, Zákrejs, Vlček. Neruda věděl zcela dobře, že mravní hniloby je až přespříliš i v tehdejších malém českém světě, ale že schází odvaha pohledět jí tváří v tvář a vynést ji na světlo pravdy a umění. Vedle kritického zjevu Nerudova blednou tehdejší divadelní kritikové, budiž to F. B. Mikovec, stoupenec Kolárův, rozhánějící se nejednou kyjem místo rapírem, budiž to novinářsky plytký Gustav Pfleger nebo povrchní Zákrejs. I revuální kritika Josefa Durdíka, který se snažil o její metodické zdůvodnění na podkladě estetiky herbartovské, působí vedle něho ne dost průbojně. Herecké umění těchto let kolísá se mezi domácí tradicí, ne dost upevněnou ani uvědomělou, a vlivy cizími. Pokud se nese na koturnu idealistické vznešenosti, podléhá německému patosu a akademické drapérii právě jako romanticky neukázněné deklamačnosti. Přízně lidového obecnstva dobývají si herci, kteří vyšli sami často z lidových vrstev a v žánrovém realismu i v komice dosti hrubozrně chtějí vystihnout stav jeho mysli; takový Jan Kaška, taková Magdaléna Hynková nebo Eliška Pešková, takový Jindřich Mošna nebo Josef Frankovský nebo František Ferdinand Šamberk, nebo posléze Marie Ryšavá. Jako patetik proslul Karel Šimanovský a jako tragédka vysokého školení kulturního Otýlie Sklenářová-Malá. Zahraniční školou prošli manželé Bittnerovi a byli doma vzorem

velkosvětské elegance a konverzační parátnosti. Jako zjev ženství výbojně démonického oslňovala Julie Šamberková, která se nevyžila na české scéně.

Dne 18. listopadu 1883 bylo znovu otevřeno Národní divadlo a tím byla splněna tužba mnohých předchozích generací, bloudících v poušti a toužících alespoň očima dotknouti se země zaslíbené; ale stalo se to s takovým nákladem procoviny společenské, že to rozladilo nejvýznačnějšího soudobého básníka a kritika českého Jana Neruda, který sloužil jako pohádkový princ tak vytrvale a oddaně a tolik desetiletí i v novinářských stájích pro svou princeznu, samostatné české umění básnické. Neruda nikdy nevkročil do Národního divadla, které jako by se mu odcizilo nyní, kdy bylo uskutečněno. Podivná jasnozřivá nápověď věcí příštích! Básníci, režiséři, herci, kritikové měli nyní osu, kolem níž se krystalovalo jejich úsilí. Skoro po čtvrt století, až do vystoupení Hilarova ve Vinohradském divadle, je Národní divadlo středem všeho dramaticky jevištního usilování českého. Dramatičtí básníci píší své hry proto, aby byly provozovány na Národním divadle, přizpůsobují se jeho perspektivě, poslouchají ochotně všech často i pochybných rad jeho vládců, a herecky a režisérsky není dlouho kromě Národního divadla vyššího života uměleckého v Čechách a na Moravě. Znepřátelit si správu Národního divadla bylo od té doby pro básníka větších aspirací tolik jako vyříznout si jazyk a odsoudit se k mlčení. Na jevišti Národního divadla střetali se bojovně všechny tehdejší literární a básnické směry, které se zrcadlily v domácím českém mikrokosmu a které dovedly jen zřídka rozžhavit obecnost k živější účasti. Ta platila pravidlem jen senační literatuře cizí marky a gastírování cizích starů, jako byla v devadesátých letech Sarah Bernhardtová. Neomezeným vládcem Národního divadla byl v letech 1883-1900 výborný divadelní rutinér František Adolf Šubert, který vedl divadlo po stránce umělecké i osobní celkem a zhruba s jistým liberalismem a s jistým taktem, což se poznalo, až když byl vystřídán mnohem komisnějším Gustavem Schmoranzem. Jako dramaturg byl mu přidělen Stroupežnický, sám ve svých pracích neklidný a kvasivý, ale v činnosti dramaturgické programově důsledný realista ražby dosti úzké a obmezené. Po jeho smrti stal se jeho nástupcem s obmezenější pravomocí lektorskou Jan Lier, osobnost mnohem méně výrazná než provokativní Stroupežnický. Tehdejší literární svět český, pokud se v něm neuplatňovali pouzí rutiněři jako Štolba a Štech, byl rozdělen na dva tábory, tábor českých parnasistů, seskupený kolem Sládkova Lumíra, a tábor českých realistů, který se soustřeďoval v Šimáčkově Světozoru, jinak dosti krotkém, neboť nechtěl si pohněvat svou četnou obec čtenářskou; vedle nich Vlčková Osvěta svou úlohu již dohrála, je to rozstřílená tvrz nehybného konservatismu a brzy i justamentního reakcionářství. Poměry se vytvářely tak,

že se stal realism kvasem tehdejšího českého světa a parnasism lumírovský se octl záhy v defensivě, zvláště po založení Herbenova týdeníku Času a Pelclových Rozhledů, ačkoliv dva nejpřednější básníci Lumírova kruhu, Zeyer a Vrchlický, se v té době ani básnicky, ani jevištně nevyžili. Jevištní realism byl záhy probíjován několika dosti odvážnými kritiky, tak Josefem Kuffnerem v Národních listech, M. A. Šimáčkem ve Světozoru, Janem Ladeckým v České Thálii a zvláště Vilémem Mrštíkem v Ruchu a Gustavem Jarošem (Gamma) v Čase, jakož i plodným essayistou F. V. Krejčím v Rozhledech a později v Právu lidu. Kompromisně si vedli nebo starší směry hájili Jan Lier, učelivý žák francouzského formalismu, František Zákrejs, Anežka Schulzová, která si s pochopením všimla jedna z prvních u nás Ibsena a Hauptmanna, i hrubozrný dr. Guth v Politik; stranou stál zhrzený dramaturg Bozděch, který ulevoval své žluči dosti oprávněně ve vtípných německy psaných referátech oficiosního Prager Abendblattu. V tomto boji stál Stroupežnický dramaturg a částečně i ředitel Šubert na straně rodícího se realismu; sympatie Stroupežnického k tomuto novému směru projevovaly se ovšem spíše záporně, jakýmsi zaujetím proti Zeyerovi a Vrchlickému.

Po pečlivé, místy snad až piplavé práci rukodělné starší generace nastupují po zákonu kontrastu dva básníci v užším, ano v nejužším slova smyslu, dva význační členové lumírovského kruhu, Vrchlický a Zeyer, jeden slunný, až faunsky rozpustilý, druhý mysticky založený, jeden i na jevišti impresionista, i zde jako ve své lyrice těkavý, vypíjející jen chvíli a její kouzlo, druhý stavebně pevnější, soustředěnější do vášně dramatické, ale jaksí bez specifické váhy figur, nejednou mlžně rozplývavý v obrysu. Ti oba dali českému dramatu, co mu vůbec mohla dát v oné době vrcholná kultura lyricky umělecká: náladové zjemnění slovné a výtvarné prozáření. Odklon od jevištních potřeb jest u obou do té doby největší v českém dramatu; proto musili oba své umění obecnstvu přímo vnucovat, proto naráželi na odpor jeho i kritiky a trpkli v něm. Vrchlickému schází dramatická síla a důslednost, žhavý dech tragické vášně zcela neústupné a nesmluvné; jako ve své lyrice je i v dramate, a zde je to zvláště patrné, smířlivý eklektik, jemuž se nejlépe daří idylická pohoda, úsměv harmonie, zálibné vychutnávání chvilkové nálady. Jeho velce myšlená antická trilogie právě jako česká historická dramata roztěkají se mu pod rukou v trapně hašteřivé konflikty francouzských efektních dramát modernisticky společenských a rodinných. Co z něho zbývá, je několik teplých dramatických zátiší a zákoutí, ovanutých dechem faunské smyslnosti antické nebo erotické pohody renesanční. Dramaticky hutnější je Zeyer, ale ani on se nevyvinul z jakéhosi akademického eklektismu idealistické ražby, zaviněného často tím, že se na život díval

prismatem velkých básníků klasických a romantických. Budiž to Shakespeare, budiž to Racine, vždycky zeslabují jeho vidění světa a posouvají prvotnost koncepce do stínu historické drapérie a jakési museálnosti. Z jiné strany směrové i názorové přicházel Alois Jirásek. Ani on nebyl rozený dramatik, i jemu schází vlastní dramatické vidění a řetězení života. Místo dramatu podává řadu obrazů, matných a rozkolísaných v dramatech moderních, pevně rozvržených s věcnou znalostí v dramatech historických. Básnický je mu vlastní zvláštní střízlivost zraku, který vidí povrchově a nedovede proniknouti do hlubších spodních vrstev duše. Jakási mírná vlažnost a ustydllost, v nejlepším případě podzimková laskavost vyznačuje jeho hry, v nichž zaklíněnost do pevného prostředí společenského jako by zatěžovala figury a tísnila je tolik, až to brání jejich dramatickému rozvinutí a vyžití se. Jediná Vojnarka má místy svěžejší dech a vášnivější tep dramatické krve, kousek přímého pohledu do robustního temperamentu ženského, ovšem naturalisticky zúžený.

Parnasistická generace lumírovská byla ne bez boje vystřídána v letech osmdesátých a devadesátých skupinou realistickou a naturalistickou. V zenitu jejich literárního nebe stáli realističtí a naturalističtí mistři francouzští, zvláště Zola, společensky kritičtí básníci severští, předem Björnson a Ibsen, který hrami svého prvního romantického údobí působil již na Vrchlického a Zeyera, mistři románu ruského, a to nejen prvořadí jako Tolstoj, nýbrž i druhořadí jako Pisemskij. Předehrou tohoto českého realismu dramatického jest uvedení ruských her tzv. realistických na jeviště Národního divadla zásluhou Pavla Durdíka. Roku 1887 byly sehrány čtyři hry ruské, žel většinou průměrné, Palmův Náš přítel Někluzev, Špažinského Paní majorka, Solověvova Ženitba Běluginova a Ostrovského Les a přijaty příznivě hlavně díky hereckému umění paní Bittnerové, která se v nich našla svým poněkud pozdním výbuchem temperamentnosti. Realistická generace česká, k níž náleží Matěj Anastáz Šimáček, Vilém a Alois Mrštíkovi, František Xaver Svoboda a Božena Víková-Kunětická, k níž jest možno přiřadit i starší Gabrielu Preissovou, která mísí folkloristický realism s etickou tendenčností, vydala své nejlepší v povídce a románě, v malbě prostředí a v kresbě rodinných i společenských konfliktů a bojů, hlavně maloměstských. Pokoušela se ztéci jeviště se zdarem hodně problematickým. Jakási formulková malodušnost a úzkoprsost, kterou nedovedla roztavit básnický tvořivá duše, věsí se jim jako mlha na paty a naplňuje sychravou únavou jejich divadelní práce, Šimáčkův Svět malých lidí (1890) ztvárňuje nejlépe jeho tendence společenské malby i humanitní laskavosti, které vyčuhují jindy, neztělesněny a nestráveny, z jeho tezových prací romanopiseckých i dramatických. Viléma Mrštíka Maryša je temperamentní a barvitá selská hra ze Slovácka, která došla velké obliby, protože podává v

titulní postavě vděčnou roli hereckou; ale vlastní dramatické vidění světa schází i jí, právě jako schází jednou mudrlantským, jindy idylicky prosluněným dramatickým studiím Svobodovým, které ze suchopáru nudy a všednosti a flegmatického koženkářství zachraňuje někdy jen ten ždíbec náladového lyrismu střízlivé ražby a skromného přízemního letu. Berlínský svědomitě štěničkářský naturalism Holzův a Hauptmannův z prvního období jeho tvorby jako u Šimáčka sudermannovština prostupují tyto práce a dělají z nich pendant k berlínskému armeleutestylu.

Byli-li jsme na počátku 19. století předměstím Vídně, stáváme se nyní dramaturgickým předměstím Berlína; a závislost ta potrvá již odtud až do dnešní doby. Berlín se stává již za Viléma II. světovou metropolí divadelnictví, kam přitahují moderní režiséři, střízlivější a intimnější Brahm, barvitější a povrchnější, ale zato efektnější Reinhardt, spoustu učňů hereckých, režisérských i spisovatelských. Berlín stává se studnicí, z níž se spěchá napojit mnohem víc divadelníků českých, než je nám libo a pohodlně si přiznati. – Viková-Kunětická kromě svých feministicky tezových teosofických i satirických her románově pohodlných i nejasných napsala jedinou dramaticky pozoruhodnou práci, Holčičku, která se zachraňuje do dneška jakousi impresionisticky horkou výbušností.

Tak zvaná generace let devadesátých dala českému dramatu dva dramatiky opravdu rozené, Jaroslava Hilberta a Viktora Dyka. Dyk je úzký, ale skutečný talent dramatický, jemuž ostrá dialektika myšlenková a slovná i navozuje i zužuje postřeh životně společenský a historický. Epigramaticky přebroušený až do subtilnosti mívá velmi často hlubší tok životní a znemožňuje si často nezaujatý pohled do mihotavého dění podvědomého; tak zejména smyslná vášeň studívá u něho jako oheň spíše malovaný než prožívaný. Romantická ironie životní dává některým jeho hrám ráz příliš suché vynalézavosti a konstruovanosti, ale Posel z roku 1907 zůstává přesto vážným pokusem o historické drama z doby bělohorské a odvážným pohledem do pedantsky těžkopádného a syrového klimatu české duše. Zmoudření Dona Quijota žije bohužel příliš bezostyšně z románu Cervantesova a přiřaduje se tak k módním tehdy hrám přešíváním z velikých děl minulosti. Jevištní neúspěch, který potkával Dyka za života, zůstává mu věrný i po smrti a příčina toho je cerebrální ráz jeho básnické vlohy, vysušující hloubavost a suchý šerm slovní; Dyk někdy až herbařovitě lisuje květy života a olupuje je analytickou rozkladností o jejich vůni, barvu, pel. Jaroslav Hilbert je mnohem víc práv životu při vši své křečovitosti, nevypočítatelnosti, náhlosti. Nevyrovnaný ve všem tento chvalořečník francouzského klasicismu in theoria je nevyrovnaný i ve svém vývoji. Začal hauptmannismem a ibsenismem, doblý si poněkud levně úspěchu a popularity Vinou, která se

mu záhy zprotivila a uvrhla ho k malbě rozvrácených úpadkových duší křečovitě zloby a nesdílnosti v Psancích. Za vzorem Hebbelovým zatoužil pak po tragice velkorysosti a napsal závišovskou tragédii Falkenštejna a tragédii ctižádnostivce a ziskuchtivce Kolumba. Tragism rozhodně velce myšlený nedovede však vtělit v maso a krev a tak trpí tyto hry intencností příliš okatou. Po tomto titánském intermezzu přichází příliš rychle zkonvenčení a vystřízlivění pod vlivem francouzského dramatu společenského, spokojující se malými cíli a malými úspěchy, v hrách, které by chtěly hájit měšťanskou tradici a ideje konservativně společenské, ale bezděky je zmalicherňují. Ctnosti měšťanské nedorůstají tam nikdy té střízlivé monumentálnosti, které by dorůst mohly a na niž autor asi pomýšlel. Reakcí proti těmto dvěma složitým a místy až přebroušeným zjevům dramatickým byl Arnošt Dvořák ve svých vrcholných hrách o Václavu IV. a Husitech. Zde byl Dvořák šťastný primitiv, který uměl vidět názorně figuru i dav; básník země, který dýchal její vůni a slyšel její hlas; umělec, který se stejnou láskou dovedl pohledět na prostotu nejmenších lidiček božích i na smyslný žár lidské kultivovanosti. Tím větší škoda, že pozdější jeho práce tolik slevují a spokojují se terčem příliš blízkým i příliš nízkým!

Vlastní herecká generace Národního divadla je roztržena podle toho, oblibuje-li si starší patetické hry romantické nebo novější dušezpytný realism. Vůdcem starší generace herecké je Jakub Seifert, mistr kantilény veršové, sladkého zpěvného slova, který se vezpívává zvláště do přízně žen své doby a který dlouho zatlačuje do pozadí mnohem hlubšího a jadrnějšího, ale také drsnějšího Vojana. Když Vojan po Seifertovi ujal se úlohy Cyrana z Bergeracu, líbilo se jeho prohloubenější a výraznější pojetí méně než nasládle líbivé pojetí jeho předchůdce. Vedle Seiferta vynikli jakousi mužností a tvrdostí Josef Šmaha a Jakub Vojta Slukov. Oslnivý zjev Marie Pospíšilové nevyžil se na české scéně, kde Marii Laudové-Hořicové bylo dáno ztělesňovat salonní ženskost nebo spíše dámskost. Ale dva herci, kteří nesli na svých plecích velkost a slávu generace Národního divadla, byli Hana Kvapilová a Eduard Vojan. Kvapilová, básnířka na jevišti, která uchvacovala svým produševnělým ženstvím právě jako jeho výbušností a útočností, silná v Ibsenovi i v Shakespearovi, dobývala vítězství i průměrným a slabým realistickým a rádobypsychologickým hrám českých autorů. Eduard Vojan, stejně plastik vášně a síly jako analytik, málem bych řekl anatom duší odbojných, zasmušilých a zhořklých, nebo raněných snem velkosti a pýchy, proměňoval také v zlato nejednu měď a nejedno olovo běžného repertoáru českého. V umění kořenné charakteristiky měl Vojan jedinou sokyni, Marii Hübnerovou, která své umění drsné grandiosity vždycky realisticky podložené plně rozvila až v době poválečné. Zato režijní umění zůstávalo i v Národním



divadle dlouho popelkou. Jeho tehdejší dva režiséři, Seifert a Šmaha, kteří nastoupili svou funkci po Františkovi Kolárovi, vyšlapávali vytrvale staré stezky bez každé vyšší aspirace umělecké. V realisticky žánrových hrách byl pěstován národopisný svéráz, na jevišti zvláště nemístný až do trapnosti; v hrách historických a tragických vládla historická věrnost ve smyslu vitríny musejní nebo příručky uměleckohistorické a pedantsky těžkopádná dokumentárnost, neoživená obrazností. Teprve s Jaroslavem Kvapilem přichází obrat. Jaroslav Kvapil poučil se jednak u vídeňské secese, jednak u berlínského Reinhardta. Tu se mu otevřely oči pro barvitou náladovost, pro teple smyslný efekt nahé ženské pleti, pro barevný a světelný přízvuk jeviště jako obrazu, pro pohnuté rozvíření a rozvichření davovosti. Přesto nedospěl výše než k velmi vkusnému eklekticismu barevně povrchovému, který stavěl zvláště rád do služeb Shakespeara. V Kvapilovi vyvrcholuje se scénicky a režisérsky starý český kult shakespearovský, který ne zcela bez důvodů stigmatizovali jako planou a neplodnou hru i Theer i Hilbert. Ovšem těch škodlivých účinků, které vyčítal shakespearovskému vlivu na české drama Theer, vpravdě také nebylo. Shakespeare je nenapodobitelný nejen v Čechách a ztroskotávalo se na něm nejen v Čechách – jenže v cizině byla také ztroskotání slavnější a plodnější. A když byl Hilarem shakespearovský kult vystřídán kultem molièrovským, zůstal i Molière pro české dramatiky stejnou vzdušnou a nezávaznou vidinou jako Shakespeare. Jen pošetilci mohli čekat od něho obrodu české tvorby dramatické. Nerozžehne-li jí život a jeho vybouřená polarita, nerozžehne jí nikdo a nic.

V prvním desetiletí dvacátého století, a ještě více ovšem v letech těsně před válkou světovou, projevuje se v českém scénickém i dramatickém umění zvláštní znepokojení a kvasivost, která jako by předbíhala veliký převrat a rozvrat poesie a umění, který charakterizuje dobu poválečnou. Novoromantism Jaroslava Kvapila v jeho Pampelišce právě jako psychický intimism jeho Oblak jsou ovšem útvary velmi rozšafně poklidné a vzdálené každé revolučnosti. Ale zato v nervovém romantismu Jaroslava Marie a smíšeném s různými fyziologickými brutalitami podává se ti již nápoj nemálo kalný i znepokojivý. Také dramatická tĕkavost Mahenova, která se komihá mezi impresionismem a vůlí k ideové stylovosti a symboličnosti a dotváří se až v poválečné hře Nebe, peklo, ráj (1919) pevnější logiky i uzrálejšího výrazu dějového i charakterového, jako by předjímal pozdější zjištěné ovzduší umělecké i životní. Těsně před válkou František Zavřel v Simsonovi narazil první na cosi, co se podobá německému expresionismu jako vejce vejci, – škoda, že to zepsul úplně ve svých lajdáckých hrách pozdějších. Ale hlavně je to naturism Fráni Šrámka, který impresionisticky boří pevné obrysy a usedlé charakteristiky staršího šosáckého realismu

českého. Byť jeho *Léto* (1915) nebylo ani velkou básní, ani velkým dílem uměleckým, nýbrž v podstatě jen poetickou anekdotou a rozvedenou lyrickou básní, přece je symptomem doby; umělecky se ovšem prohloubil Šrámek až po válce, jeho *Hagenbeck* a jeho *Zvony* přes všechny své konstitutivní vady jsou náběhem k něčemu. Skupina *Moderní revue* měla dramatika v Jiřím Karáskovi ze Lvovic estétsky artistním a klasicisticky zešněrovaném do hidalgovské pózy aristokratismu; jeho záměrům dal dozrát a vyslovil je ve svých *Vršovcích* teprve Rudolf Krupička, i jinak nejsilnější dramatik z kruhu *Moderní revue*, který spojil a ztělesnil její dva programové požadavky, artistnosti slova a kultu vášně. K tomu si příbež z předválečných her Františka Langra *Svatého Václava* (1912), novoklasicistické drama chladně vytepané umným intelektem, – a máš před sebou celou paletu předválečné dramatické tvorby české. Jsou zde již, alespoň v některých z těchto her, nápovědi a příznaky počínajícího se rozkladu formy dramatické, ústupu prvku intelektuálního před dojmem, před smyslnou sensací, před vířivým atomismem nervové náladovosti. Tentokrát jako by dramatické umění české vědělo a povědělo opravdu, kolik bije na světových hodinách. Také mladší herecká generace Národního divadla je jiného rázu než plasticky tvrdá a racionalistická vrstva Vojanova; tak taková Isa Grégrová, která se nevyžila na jevišti ze svého nadání představitelky ženství dekadentně zvrhlého, tak takový Matys, šťastný tlumočník mládí nekonvenčního a impetuosního, předčasně zkosený. V režii působil nábadně a obrodně před válkou také předčasně zemřelý režisér František Zavřel, poučený obzory berlínskými, svým novým vnitřnějším zorným úhlem, který se projevil v scénování Dykova *Zmoudření Dona Quijota*.

Za války světové mělo divadlo značně přistřižená křídla cenzurou, ale přece návaly obecnstva k jeho pokladně svědčily o tom, jak vysoko si ho váží lidé v této proklaté době jako jediné veřejné instituce, kde můžeš žít, byť jen na chvíli, vyšším duchovním životem. Národní divadlo pochopilo, co se od něho očekává, když uspořádalo na jaře roku 1916 jubilejní shakespearevský cyklus dramatický, který dopadl jako tichý protest politický. A stejné účasti i stejného výkladu dostalo se mytickému řeckému monodramatu Otakara Theera *Faethontovi*, jehož titánský odboj byl cítěn jako výzva k národnostně politické nesmluvnosti.

S nově získanou státní samostatností byly spojovány i pro dramatickou a scénickou tvorbu českou naděje zvýšené výbojnosti a co nejbohatší tvořivosti – naděje, které se jen zčásti a jen nedokonale splnily; naopak, zvláště po zestátnění Národního divadla, studená příšera oficiosnosti a úředně předepsané bázlivosti jako by zmrazovala každý odvážnější a plnozvuký vzlet. Po válce zastínilo průbojností experimentátorskou i odvahou nesmluvně uměleckou Národní divadlo Městské divadlo vinohradské, když bylo setřáslo se sebe jeho ředitele Štecha s

okresním obzorem a šikovatelským vkusem a když si bylo v režisérovi Karlovi Hugonovi Hilarovi opatřilo vůdce cílevědomého. Hilar je první strukturný režisér český přes všecku svou tvrdou vůli, jdoucí až do násilnictví, ano právě pro ni. Snaží se vyjmouti z hry její žhavé jádro a promítnouti je do tvrdé, syrové, neuhlazené a neretušované formy, přičemž ovšem často znásilňuje vnitřní smysl i rytmus hry, upadá nejednou do křeče a dutosti nebo do prázdné manýry, bez vnitřní přesvědčivosti a cudnosti, vlastní každé pravé síle. „Mehr Raffer als Schaffer.“ Proti němu ovšem jeho vinohradský nástupce Jan J. Bor jeví se pouhým eklektikem nejen bez rovné páteře, ale v poslední době i bez spolehlivého vkusu.

Poválečná doba v dramatické produkci české vyznačuje se stupňovaným vitalismem, který rád trhá racionalistická pouta, logickou stavbu, jednotící, geometrickou perspektivu, odvrací se od absolutna každého druhu, hoví pragmatismu, nadměrně a neúměrně podtrhuje smyslové a fyziologické prvky života. Hra se rozpadává ve větší skupinu obrazů místo několika starých sevřených aktů; současné kinematografické záliby obecnstva ženou dramatika nejen k zrychlení děje, ale i k jeho rozkmitání; nervová sensace klade se nad logický princip stavebný a honbě za ní všecko se obětuje; v jiné skupině her život podvědomý rozbíjí svým vlnobitím hráze racionální osnovy nebo kypivá asociace slovná přenáší přes kategorie dějové a charakterové.

Toto uvolnění formové je již patrné v hrách Karla Čapka, nejvýznačnějšího a nejúspěšnějšího dramatika tohoto údobí. Jeho Loupežník má svěží dravost smyslového impresionismu, který se dává jen nerad poutat a ochočovat konvencemi společenskými právě jako formami myšlení diskursivního. R. U. R. právě jako Adam stvořitel jsou společenskofilosofické vise a revue, které ti chtějí zprostředkovat záchvěvy meditace kosmické, širší než obvyklá sensace divadelnická. František Langer se z chladného a zdobného ciseléra novoklasicistické kázně vyvinul v bodrého lidového spisovatele až příliš líbivého ve svém základním optimismu, který pohřichu v poslední době kondescendoval příliš hluboko až do cukrátkové lahodnosti a ušlechtilectví à tout prix. Edmond Konrád pěstuje společenskou a rodinnou dialektiku křídel hodně ostříhaných, o zubech a drápech velmi řídkých a nadto pečlivě opilovaných. To Jan Bartoš je již smělejší kritik společenský ve svých Krkavcích, Diplomatech, Hrdinech naší doby. Jiné jeho hry se ženou odvážně do oblasti podvědomí a snu za novým záchvěvem hrůzy. Bolestnou ztrátou jest předčasně zkosený expresionista brněnský Lev Blatný (burleska Ko-ko-dák). Také některý Longenův skeč aspoň něco sliboval a budí lítost, že autor selhal, nedomyslel a nedotvořil. Celé této skupině drží protiváhu zjev Otokara Fischera, dramatika staršího metafysického posvěcení, dualisty rozděleného mezi sen a skutečnost, faustovskou

zvídavost věcně neukojenou a smyslnou bezprostřednost; v Otrocích přiblížil se nejvíce Fischer opravdové monumentalitě rytmu společensky historického. Vedle něho jako představitel staršího pojetí dramaturgického měl by být jmenován Stanislav Lom; silou básnicky myslivou stojí za ním; a na neštěstí svůj tenký pramének básnický zasouvá si ještě struskami rétoriky „státotvorné“. Starými a velmi vyježděnými drahami jde rétorický legionářský romanopisec Rudolf Medek, pracuje na vnějškový efekt a starými dobře vyzkoušenými situacemi; odtud jeho úspěchy. Lidmi zítřka, kteří dali sliby závazné již dnes, jsou Vladislav Vančura a Vítězslav Nezval. Vítězslav Nezval ustrojil ohňostroje výbojného slova i vtipu ve svých pohnutých a rozmarných hrách nasycených opravdovým ovzduším básnické lehkosti a svítivosti. Vladislav Vančura podal ukázky nové skladebnosti dějové nesené spodním rytmem konstitutivních sil životných i kolektivních. Nejdále v odmítání starého logicistického a realistického divadla jdou Voskovec a Werich. Jejich Osvobozené divadlo mělo by se jmenovat přímo divadlem rozpoutaným. Z fantastičnosti a libovůle situační, z karambolů slovných tryskají jim nové zdroje komičnosti síly někdy až živelné, vždycky podmanivé. Ovšem toto umění je příliš vteřinové a zcela vázané na herecké osobnosti svých původců.

Vedle Hilara vynikl jako režisér Karel Dostal, také odchovanec Berlína, ve finesách jdoucí nad svého mistra. Z mladších režisérů, kteří se dali směrem konstruktivistickým, ovšem různě podle osobních sklonů pojímaným, upozornili na sebe Honzl, Frejka, E. F. Burian, původně hudebník a vynálezce voice-bandu, který se v poslední době specializuje na žánr politický a sociálně satirický s tendencí třídně bojovnou a útočnou. Po stránce sociální bylo by tedy zde hledat největší rozkvy poválečné dramatické tvorby české: mezi „státotvornými“ hrami takového Stanislava Loma a burianovskou scénickou invektivou á la „Jsme všichni na jedné lodi“. Předčasně padl, aniž se mohl plně vyslovit, režisér Studia Gamza. Vůdčím zjevem mezi dnešním herectvem je Václav Vydra st., mistr vášnivého rydla, leptač tragických postav patologicky zatížených, kteréžto síle nedrží, žel, u něho rovnováhu kult slova, a dále z mladších Štěpánek, robustnosti bližší, a Kohout, efébský zjev, který ztělesňuje nejmladším dráždivý rozpuk první mužské sexuality. Jako star vytvořila si své vášnivé fanoušky Sedláčková, specialistka ženského pomezí až do inverse, virtuoska nervového dernier cri; vedle ní Eva Vrchlická je příkladem sladkého ženství á la Julie. Scheinpflugové, obratné krejčířce divadelních kusů, šitých pro potřeby kolegů herců, schází větší soustředění a vášnivější výraz k tvorbě opravdu herecky umělecké. Jako přežitky jiného světa ční do nervosního ruchu dneška Leopolda Dostálová, monumentální představitelka antického

ženství tragického, a Bohuš Zakopal, pokračovatel komické tradice mošnovské. Velikou ztrátou pro nové divadlo byla smrt mladistvé Horákové, která s uměním horečně prolínavým a výbušným byla práva mladému, vírnému, dobyvačnému ženství nebo lépe dívenství. Tato již několikátá předčasná smrt v prvním rozběhu životnosti a tvořivosti umělecké, na kterou zde narážíš, má do sebe něco typického, je výrazným průvodním tónem tohoto údobí, který není možno přeslechnouti. Napovídá jeho tragickou opravdovost a nesmlouvavou tvrdost bojů uměleckých, právě jako jeho neustálenost, nedonošenost, nedotvořenost myšlenkovou i tvárnou, bičovanou a lámanou všemi větry. Stranou oficiálního světa hereckého stojí velký samostatný komik Vlasta Burian, který žel, v poslední době také ztriviálněl víc, než bylo nutno, a stála také Xena Longenová, která si také po svém prošlapávala stezku za typy poněkud úzce specializovanými. Divadelní kritika a scénická uměnověda od založení Národního divadla do dnešní doby velmi zmohutněla a se rozkošatila, přičemž se šlo nejen do extensity, nýbrž i do intensity. Bystrým úderem a vtipným vervním slovem vyznačovaly se německy psané dramatické recenze Arnošta Krause, nástupce Guthova v Politik. Doyenem české kritiky divadelní je Jindřich Vodák, který je již plná čtyři desetiletí úžasně minuciosním kritickým kronikářem všeho divadelního dění u nás. Člověk velikého rozhledu v literatuře domácí i cizí, zaujatý o všechny otázky divadelního výrazu i jevištní techniky, dovedl vystihnouti v řadě případů charakteristikou hluboko zabírající zjevy nepřilíš cizí svému ustrojení duševnímu; zato selhává tam, kde je postaven před osoby a útvary popírající jeho osvětářský liberalism a naukově poznávací realism. Literární historik Václav Tille, neumdlévající zvědavosti a badatelské vášně i v otázkách divadelních, obíral se, ve své době první, problémy hereckými a režijními a otázkami jevištní optiky i psychologií obecnstva divadelního. Blízek je mu Otokar Fischer, jednu dobu i dramaturg Národního divadla, svérázný překladatel nebo lépe přebásňovatel a dobásňovatel nejednoho dramaturgického arcidíla; tam kde se nestavěl coúte que coúte do služeb hilarovské politiky divadelní, projevil neselhávající bezpečnost psychologického vidu kritického. Kapriciosnost soudů Jaroslava Hilberta dá se pochopit jen z justamentnosti jeho osobnosti spisovatelské. V domácně rozšafnickém koženkářství Engelmüllerově vyznívá dobře mimikry listu, v němž působí. Jeho předchůdce Hanuš Jelínek vyznačoval se ovšem na témže místě kdysi větším rozhledem i jakýmsi uměním broušeného slova. Miroslav Rutte, v lyrice i v essayích představitel poválečné generace vitalistické a pragmatistické, projevuje tento charakter i ve svých divadelních kritikách, ve výraze konciliantních. Někdejší bouřlivák Kodíček, živící své poznání estetické a kritické z literárních pramenů německých, zakotvil posléze v „neue Sachlichkeit“ jako obránce rozumu a logiky v divadelní tvorbě. Z literární historie přichází A.

M. Píša, který se snaží odvažovat bezprostřednost dramatického pocitu na objektivnějších vahách literárních a uměnovědných. Z nejmladších upozornil na sebe Träger opravdovostí své snahy. O časových otázkách a problémech jevištních a divadelních píše kromě toho s různým zdarem a s různým stupněm uvědomění a zodpovědnosti řada režisérů od bombastického Hilara a diletantního Bora až do věcnějších a opravdovějších Honzla, Frejky, E. F. Buriana. Repertoár Národního divadla vybírá dramaturg Götz, a vybírá většinou dobře repertoár z cizích literatur dramaturgických s eklektickou poučeností; častěji selhává již v repertoáru domácím a také oficiální divadelní list Národní divadlo nestřeží dosti před frázovitostí, která mu ubírá vážnosti. Povážlivým znamením doby a její bezradnosti právě jako vyčerpanosti jejího nervu dramatického je přešívání románů na divadelní hry; takovým více méně odpustitelným a z ducha doby pochopitelným a omluvitelným způsobem prohřešil se na Dickensovi, Tolstém, Dostojevském Langer, Bor, Götz.

Životně kulturní úkol plnila zcela bezesporně a zcela integrálně divadelní a jevištní tvorba česká v dobách obrozenských, kdy vyrůstala z podmínek zcela konkrétních a plnila úkoly, dané nutností, věcně a funkčně, jak si toho žádaly. S národním organismem rozrůstajícím se do větších dimensí vnikla do jeho povědomí přirozeně představa umění jako soběstačného luxu, jako reprezentačního artiklu, kterým se majetná vládnoucí třída měšťácká chtěla vyrovnat vládnoucí třídě cizích národů. Zapomínalo se, že v cizině takové třpytné útvary umělecké jsou výsledkem dlouhého zákonného růstu vývojového a dlouhé kázně krystalizační; a že u nás honba za takovými přepychovými a lesklými artikly může vésti jen k padělkaření, v lepším případě k uměleckému průmyslu a k výrobě dekorativnosti. Akademism a diletantism usadily se jako houba v divadelně jevištním umění českém a změšťáčtily nebo zmuseálnily je do nemalé míry. Poněkud jsme se přiblížili v této měšťácké periodě divadelní kultury několik let před válkou, kdy veliký herec Vojan dorůstá do jakési míry platnosti autority společensky národní, táhne za sebou obecenstvo a stojí sám, kulticky skoro, ve službách velikého básníka – ovšem byly to již tehdy kulturní ideály do značné míry retrospektivné a akademicky eklektické. Doba poválečná vyznačuje se stupňováním životnosti ve všech směrech, obrazoborectvím formovým právě jako smyslem pro tvárnost a tvárliivost procesů životních, o jejichž novou skladebnost usiluje; v nejlepších případech měla odvahu začít budovat od základní cely společensky tektonické – to je na ní nejsympatičtější –, třeba se posud nedobrala zákonných výsledků strukturálnosti zcela průkazné. Manko ohrožující vážně vývoj tvorby nejnovější je však šablona konsolidačnosti a fantóm státotvornosti, které již sem vrhly vážné stíny; kdyby se tato tendence měla stupňovat, byla by

tvorba dramatická ohrožena ve svých kořenech a propadla by neúprosně zplanění a zvětralosti dekoračně reprezentativně.

## Poznámky

[1] Humanisté jsou filologové, kteří milují literatury starověké jen formálně, jazykově. Byli již za středověku a byli v něm dobrými katolíky a většinou budou dobrými katolíky i v století šestnáctém, sedmnáctém a osmnáctém. Zamilovali si jazyk latinský nebo řecký a žijí klamem, že jest možno vzkřísiti k novému životu literaturu latinskou; jak známo, žili lidé v klamu tom několik věků. Renesančními duchy jsou mně však ti, kdož národní literatury obrozují prameny latinskými a řeckými a tvoří novou literaturu, která proti literatuře středověké má kouzlo formy, posvěcení většího umění slovesného (přísnější kompozice atd).

Renesance byla v 19. století přísně kritisována a jest ještě přísně kritisována i dnes. Nejznámější jest kritika ta na poli výtvarném (zde ji přednesl s nezapomenutelnou výrazností a důrazností Ruskin): a zde dal také světu středověk kulturu gotickou, kulturu výjimečné síly a velikosti.

[2] Jediný Antal Stašek – příslušník třetí generace romantické – pokud vím, pokusil se o kritiku romantismu ve formě románové. Již první román jeho, Nedokončený obraz (1878), jest pokusem o kritiku romantického názoru životního a více ještě jest snaha ta patrná v Blouznivcích našich hor a v posledním díle Na rozhraní. Ale ovšem tato kritika jest jen utilitaristická a má velmi daleko do mohutné, důsažné kritiky ruské, daleko zejména do její volnosti duševní a síly osvobodivé.

[3] Lumírovský kruh dostane první trhlinu založením Zlaté Prahy 1855. Její redaktor Ferdinand Schulz, literární kritik z nepřátelského tábora „osvětového“, pozve k spolupracovníctví Vrchlického, který dosud tisknul hlavně jen v Lumíru. To je počátek sblížení mezi oběma tábory: Vrchlický sám píše zanedlouho potom do Osvěty, kde býval často Zákrejsem a Krásnohorskou peskován. Jediný Zeyer, pokud vím, nepřekonal starých antipatií k Osvětě a nesnažil se ani o to: Zeyer měl nejvíce hrdosti umělecké ze svých druhů a byl z nich i nejdůslednější; jeho vývoj může být posuzován tak nebo onak, ale i nepřítel musí přiznat, že ve vývoji tom byla logika a důslednost. Na sklonku života Zeyerova hlásí se k němu část mládeže, pokud má snahy ryze artistní (Jiří Karásek ze Lvovic) a mysticko-náboženské (Březina, Bílek); pro svůj sklon ke katolicismu, který byl přece vždy rázu spíše

estetického než dogmatického, byl pak Zeyer málo taktně asentován mezi zakladatele tzv. katolické moderny.

[4] Vilém Mrštík

[5] Prostá spravedlnost nutí mne zde, abych uvedl jako takovou výjimku, byť jen jménem, Jana Herbena. Jeho odpor proti aristokratické a exotické lumírovské estetice datuje se od jeho literárních počátků a Jan Herben jest mu věren neustále v teorii i v praxi.

[6] Rozuměj: Télégraph ie sans fil - telegrafie bezdrátová.