

nosti, kdyby autor ukázal způsob sloučení, plán této synthese, jak ji pojímal. Ale v tomto nejzajímavějším bodě je nemluvný. Nicméně je to vysoká práce. Zejména romantismus chycen tu celým hrdlem.

„Úvahy a povahy“ jsou užitečná kniha v nejlepším smyslu. Učí čtenáře mysliti. Pan Váňa ukázal znova, jak rozumí modernímu úkolu publicistickému. Nedivím se pak ovšem, že není pro něho místa tam, kde by mu náleželo právem talentu i práce, a které by zaujal jistě v cizině: — jako redaktor skutečně moderního deníku. Ale v této otázce jsme snad dnes na tom nejhůře. V novinách nerozhoduje u nás, co jinde: talent, individualita vzdělání, citění a chtění. Naše redakce jsou zcela normální kanceláře. Naprosto šosácká bureaux. A novináři snad nejhorší byrokrati. Znáť dva tři cizí jazyky, umět psát a číst a hlavně „držet hodiny“ stačí úplně.

10. ledna 1893.

Jaroslav Vrchlický: Trojí políbení

Nová práce p. Jaroslava Vrchlického je genesí, jak upozorňuje autor v „úvodním slově“, jedna ze starších. „Národní divadlo“, čtu tam, „získalo již před lety — za účelem jedné hry slavnostní, s které později sešlo — tuto dramatickou báseň a jelikož má k ní plné právo, sehrává ji právě. Děje se tak proti intencím mým, neboť nedělám si dnes více žádných ilusí o osudech poesie na prknech divadla moderního vůbec.“ Básník vtisknul sám práci svojí kritickou marku zcela určitě a definitivně: „Trojí políbení“ je skutečně delikátní a graciózní *proverb* jako jej psali mimo jiné básníci z milosti boží Alfred de Musset nebo (v konkrétném případě trochu bližší genrem našemu dramatickému autoru) Théodore de Banville. Má dikci čistou, hudební a sytou, bohatou v paralelních liniích poetické techniky. Dikci, která (jako všechny skoro poesie p. Vrchlického z periody starší) jest asociovaná, apercipovaná, analogní a opakovaná v řadách variací a paralel. Potud neřekl nám p. š. z „Národních listů“ nic nového. Upozornil jsem na tento schematický ráz poesie pana Vrchlického v těchto listech en passant při vedlejších a nepohodlných příležitostech již několikrát.¹ Nová jest otázka, jaký smysl, cíl, užitek, vhodnost má technika ta v díle *dramatickém*. Otázka ta se kladla, pokud vím, i jinde. Odpovědi shodovaly se, tuším, také až úžasně určitě: poesie (alespoň v této formě) nemá dramatického účinku. K této kategorické větě, přiznávám se, budí se ve mně při podrobnější analýze silná skepse. Chci zde skizzovati některé momenty tohoto skeptického

1 - Třeba v recenzi o p. Xaveru Dvořákovi, Lit. I. 1892, str. 265, 1. odst.

procesu — bez pretensí, že výsledky jsou kladné a konečné nebo neměnné. Otázky estetické, jsem přesvědčen, nedají se řešit dialektikou, nýbrž jen empirií, která v tomto případě je méně než imaginární: z obecenstva, z jeho vlašného potlesku nedá se nic soudit. Naše obecenstvo nemá svou psychologii, své tradice, svoji výchovu jako obecenstvo jiné. Není k tomu dosti vyvinuté, široké, odlišné, vědomé. Není divadelní statistiky, která je sama o sobě ostatně, upozorňuje mimochodem, nejnebezpečnější prostředek interpretační.

Co tvrdí normální kritika? Velmi starou a nejasnou thési: je rozdíl mezi dojmem, citem, emocí, kterou vzbudí v diváku slovo, gesto s jeviště a představa, asociace slova čteného v knize, vykládají. Zajisté, odpovídám, ale jaký? Ne co do jakosti, pravím, jen co do kvantity, t. j. intensity. Slovo mluvené (nebo dokonce provázené gestem, pohybem těla, hrou svalů) poskytuje konkrétnější ilusi reálného než postřehnuté a docelované intuici a paměti při četbě. Je tu přirozená úspora duševní síly, která se zužitkuje k pozornosti. Ale není pochyby, že výše intensity pocitu, t. j. právě pozornosti je při pohybu, aktu, gestu ještě větší než při mluveném slově, poněvadž cit projevuje se přirozeněji a bezprostředněji napětím svalů, pohybem než slovem: úspora síly percepční a tedy i asociací je tu největší. Gesto, jak ukázal mladý dramatik francouzský *Jean Jullien* ve svém „Živém divadle“, jest účinem nejrychlejší, nejbezprostřednější. A přece protestovala by tato normální kritika, kdyby děj a fikce jeho podány byly tímto způsobem nejkratším a nejintenzivnějším. Leká se trochu směšně, jak patrně, vlastních konsekvencí. Není pochyby přece, že zápas na pěstě na jevišti, bez výkladů, přerýtý jen několika zadrhnutými výkřiky jest nejúčinnější dramaticky, t. j. samými psychickými podmínkami nejsnadnějšího a proto nejsilnějšího vnímání. Způsob, jakým odmítají orthodoxní „dramatikové“ *Julliena*, dokazuje proti nim. Naopak má *Jullien* úplnou pravdu. Všude, kde běží o realitu na divadle, může se podat (psychologicky a přímo) jen způsobem jeho. „Málo, nejméně slov, mnoho, nejvíce pohybu“ bude nutně imperativ *reálného* divadla, které bude mít jeden hlavní účel: ekonomii sil duševních, bude tedy podstatně percepční a primitivně.

Co plyne z toho pro náš případ? Výběr slov. Výběr života tělesného. Výběr života duševního. Nejvyšší obmezenost dramatické provincie v duševním světě. Z celého duševního království — širého jako sibiřské stepi — vykrojí se ostrý a úzký pruh. Budou to typy neurvalé, prudké, primitivně, konstitutivně — typy instinktivně, položené na samém sociálním dně — které se budou jediné moci dramaticky představit. Lidé hrubých a prudkých pudů, lidé zpívající a volně stříkající krve. Lidé, u nichž každý vnitřní podnět sám sebou, plně, neztenčeně, útočně přeměňuje se v *čin, pohyb, útok, ránu, gesto*. Lidé, jaké podává útočná, čistá a svěží práce *Jullienova* „*La mer*“, svět námořníků, svět pohyblivý, hrubý, primitivní, nesložený a nerozdělený ve svém životě, v jeho podnětech i projevech. Práce podobné mohou býti a budou asi umělecky bohaté a intenzivně (jako zmíněné drama *Jullienovo*), vypjaté v tragice organické, základní a konstitutivně, určité a typické — čím jsou užší a obmezenější. Ale psychologicky nevyčerpají nikdy přítomná stadia kulturní, stadia moderního života duševního. Proč? Poněvadž rozbíjejí se o vlastní a základní jeho ráz. Moderní život duševní má významný a nejdůležitější znak právě ve *svoji složitosti, ukrytosti, utajenosti*. U moderního člověka — následek rozvoje sociálních podmínek — nepřevádějí se vnitřní impulsy, vnitřní stavy, snahy, city v zevnější činy, vůle, děje. Naopak. Právě nejzajímavější, nejosobnější část jeho „já“ zůstává věčně skryta. Moderní rozvoj sociální uniformoval, upravil a obmezil úžasně obor vnějšího, obor činu, fysického života, sociální dynamiky. Celá individualita člověka je pohřbena v něm samém. Nekonečné peripetie snů, citů, visí hrají se bez gest, bez výkřiků, bez ran. Nejzajímavější dramata jsou dnes němá. Hrají se „v duši“. Rozpor vnitřního a vnějšího „snu“ a „činu“ je dnes základní a hotový. Normální „dramatikové“, kteří zneuznávají tuto pozitivnou pravdu a fingují agilnost nebo aktovou pohnutost, hybnost fysickou a sociální, píší a musejí nutně stvořiti díla nudná, falešná a bez zájmu. Jsou všichni bez rozdílu bídní umělci, banální interpreti života a společnosti, doby a duše. To cítí živě každý mladý talent. Všichni lidé s uměleckými aspiracemi, ať parnasisté, naturalisté nebo symbolisté,

pohrdají dnes divadlem. „Divadlo nepatří do umění“, pověděl Goncourt, a každý umělec podepisuje po něm. To, co chce normální *technika*, banální virtuosita, schematičná pohyblivost — všecko, co protežuje normální nebo žurnalistní kritika — je samým svým pojmem, svoji podstatou, svým cílem ubohé, předhistorické, neorganické době i umění, výjimečné, řemeslné, abstraktní a sportové. Má-li umění za předmět člověka, jeho život, měnný pohyb, základ a dno jeho duševní krve — je to jen lyrika, je to jen román. Ty dovedou a mohou sondovat němé a ukryté. Nemůže to (nebo může to jen necele a neúplně) drama. Drama, jak rozumějí mu divadelní ředitelé a režiséři, biletáři a napovědové, dramaturgové, novináři a — drahé obecnstvo.

Z těchto rozborů jde patrně jedno najevo. Všichni umělci a básníci — každého směru — utíkají z divadla. Nejsou to jen romantikové, jak by se zdálo z předmluvy p. Vrchlického. Jsou to i naturalisté. Ti všichni nevěří v „poesii“ na jevišti. (Zcela důsledně: poesii. Poněvadž ani naturalismus není nic jiného než *forma* poesie. Bude-li se stále klásti naturalismus proti poesii, jako se u nás obecně dosud děje, nedojde se k vědeckému a psycholognímu poznání jeho nikdy. Názor o naturalismu jako „pravdě“ a *contrario* snu a „poesie“ má dnes v cizině již jen několik ubohých novinářů). To jest: nevěří v umění a psychický jeho ráz. Ti, mezi nimi, kteří chtějí reformy, jdou dnes v podstatě dvoji cestou: jedni cestou Jullienovou (více méně určitě, s většími menšími nuancemi), cestou, která se dosti nedůvodně a nelogicky znamená jako naturalistní. Druzí methodou podstatně symbolickou. Representováni předem Maeterlinckem. Uvažují tak: není podstatného rozdílu mezi vnějším a vnitřním. Co je vnější? Jen promítnutím, projekcí vnitřního. Jisté *nejintenzivnější* vnitřní stavy promítají se samy sebou. Prudkost a vroucnost jejich je taková, že se *objektivisují* samy sebou. Že se ztělesňují. Ovšem jsou to stavy krajní a konečné. Exaltace, halucinace, vise na příklad. Tyto stavy jsou i vnější, sdílné, přenesitelné. Tma, šero, hrůza jsou nejmohutnější, nejsilnější emoce. Jich podstatný a základní ilusionismus je podmínkou sympatie *vnitřní* a *psychické*, procesu analogního a souvislého

v duši divákově, který tedy tu sám skládá a doceluje, opětuje a tvoří. Bude tedy v našem umění podán vnitřní proces duševní prostředky vnějšími a analogními, které jej kryjí organicky a naturálně. Potud je všecko správné. Vada jest jen v tom, že toto umění ilusivné a suggestivné bude (právě jako „živé divadlo“ Jullienovo) *úzké* a na samém kraji duševního života. Toto divadlo „sněné“ bude právě jako divadlo „živé“ stejně extrémní (právě v protivném směru), ale také stejně umělecky bohaté a intenzivné. Patřím jistě k málo lidem, kteří dovedou stejně chutnat Julliena jako Maeterlincka. Oba jsou ani ne v prostředcích, jak ukážu, ale předmětem na opačném pólu. První hrubý a instinktivný, druhý exaltovaný a extatický. První svaly, druhý nervy. Ale uměním nejsou daleko od sebe. Jsou oba dramatičtí, t. j. impresivní — jeden ve fikci objektivnější, druhý subjektivnější. Ale oba jsou organičtí a primitivní (Maeterlinck zejména má techniku ryze percepční a dojmovou, reálnou a rozptýlenou). To jest jejich marka. Marka vlastní dramatičnosti, dramatičnosti holé a ryzí — marka *bezprostřednosti*. A další důsledek zní: jistá speciálnost, větší menší kuriozita. Upoutá a upozorní na sebe jistě každého pozornějšího analystu. Znepokojí a nutí k otázkám a výkladům.

Příčina je prostá. Svět, jak jej vidíme, postřehujeme, pojmáme, reprodukuje, žijeme *dnes*, je v největší části odkaz a dědictví, hotový a nahromaděný kapitál mrtvých a starých generací. Málo dobýváme sami. Mnoho dostali jsme, zdědili jsme vypracovaného a hotového. Mnoho tradice, mnoho *asociace*, mnoho historického. Málo bezprostředního a přímého. Všecko, co bylo starým původně primitivné, základní, konstitutivné, chutnáme *dnes* již jen jako zpaměti, v narážkách jenom a v analogiích. City vlastně primitivné a hotové jsou dnes verbálními koncepty. Vezměte jen cit rodiny a vlasti, cit sociálního tepla — který nedovede podat moderní literatura (snad na jediného *Walt Whitmana* a *Tolstého*),¹ a na kterých stály přece poesie

1 - Ostatní básníci patriotismu a „rodinného krbu“ jsou afektovaní a studení, falešní a výmluvní rétorové a tribunové nebo nasládli a cukroví elegikové a genristé. Všecky city odvozené a umělé, konvenční a mechanicky opakované.

antické; poněvadž pro společnosti jejich byly nové a svěží, receptivně a prudce chytané a reprodukováné. Motivy a slova daly nám věky staré, jen nářev skládáme sami. Celý duševní život přítomnosti, moderního světa jest opakovaný a jako navázaný na stará schemata, podepřený na starých základech, masách hotových materiálů. Vidíme všecko cizími prismaty. Každá věc připomíná sta jiných, o nichž jsme slyšeli a četli. Nehledáme ve věci její bezprostředný tvar, formu, linii, — ale stále srovnáváme, uhadujeme, tušíme, odlišujeme formy a hodnoty cizí, mrtvé a minulé. Život z největší části, opakuji, je nám historický, analogní, paralelní, asociovaný, *apercipovaný*. Není bezprostřední a svěží, jest učený a umělý. Na tuto věčnou odvislost, na tuto narážkovou a zapjatou síť všeho živého ukázal určitě v estetice již *Fechner*.¹ Nechutnáme věci, dojmy, názory samy o sobě, ale jich *vztahy a poměry*. Odtud reflexe, paralelismus a opakovanost, analognost největší části moderního umění. *Předpokládá mnoho*. Rozkoš neleží ve vlastním vystižení, v *cili* tohoto vystižení, ale ve způsobu jeho, v *procesu*, jakým vystihují, navazují, zapínám. V takovém paralelním a opakovaném obraze (správněji materii obrazů), jaký skizzuje třeba pan Vrchlický v přítomné komedii, zajímají, musejí zajímati právě opakovaná a skládaná připodobení, řady souběžné a rozvinované — *opisující* jeden a týž cit, podávající jeho linie, jeho kontury způsobem nepřímým, podmínečným a vedlejším. Tento způsob, toto tradování buď dovede divák, posluchač chutnati nebo nedovede — podle individuality svého duševního ustrojení. Nezáleží na tom mnoho. Všecko není pro každého. Ale procesovati proto s autorem nemá smyslu.

Shrnutí dá se tedy celá otázka prostě tak: přímý a rovnočárý postřeh *dramatický* ve starém a normálním smyslu není dnes dobře možný, dnes, kdy nestačí již obsáhnouti šířku života a zejména ne jeho *rozvoj*, evoluci, která je podstatně korespondencí, vztahem, opakováním, souvislostí. V ní analyza, motivy ztajené a nikdy neprojevené, vzpomínky na př. temné a nevypracované, nevědomé dno činí podstatnou část, vlastní základ. *Dramatický* postřeh vystihuje jen

1 - Ve „Vorschule der Aesthetik“. Vedle něho hlavně *Lotze*.

ostrý a úzký pruh duševního života (u naturalistů i u symbolistů). Nutnost formule tak často skepticky napadané: — drama je dnes jen dialogisovaný román — jest očitá alespoň pro všechny široké a naturální, organické a rozvojové enquêtes života a společnosti. A nevdá také nic nahraditi v uvedené formuli slovo „román“ slovem báseň a psáti: drama je dnes jen dialogisovaná „báseň“. Rozhoduje jen obsah, *materie* umění. Jeho hodnota *psychologická* slovem. Ta musí udávati a podmiňovati v každém jednotlivém případě *výraz*. A výraz ten musí, všeobecně mluveno, dnes při moderním, *evolutivním*, sociálním dramatu, při dramatu lidských celků, skupin, hromad a jejich rozvoje býti naprosto jiný než byl v dramatu starém, individuálním, výběrovém, abstraktně a absolutně charakterním. A stejně je tomu v graciélní fantasii, v měkkém proverbii. Vad formálních není, jsou jen vady *psychologické*.

— V prosinci 1892.