

Dá se hned zřetelně a důvodně pochybovati, že tvrdé chodníky Příkopů jsou terres vierges pro moderního umělce. Předběžné tyto pochyby mají pro sebe několik důvodů. Načrtněme je. Příkopy jsou, jak známo, veřejná velkoměstská promenáda. Život je tam tedy nejformálnější, nejprázdnější, nejjednotvárnější. Člověk velkoměstský je jistě nepřístupnější než venkovan. Nechápu dobře, proč stěžovat si úlohu jeho studia tím, že pozorují a stopují jej v jeho procházce po korusu — v jeho promenádě, která je skoro tak mechanická a uniformovaná jako pochod vojáka na předepsané cvičení. Kdo chodí vůbec po Příkopech? Jistě nic *individuálně* pražského. Je to táž kosmopolitická a ustálená společnost, tytéž typy, které promenují po trottoirech Vídně nebo Berlína, po žulových deskách Petrohradu nebo Paříže. Moderní literatura vyčerpala a vyssála je na poslední nit od Heina po Coppée. Myslím, že neuvidí dnes básník na Příkopech nic typického a individuálního, co neviděl jinde, co nečetl a co neslyšel. Týž prázdný, bezbarvý a řídký tlach, který cedí se jinde, cedí se i tady. Duchaplné causerie nebo pikantní flirt může ostatně vkládati do pražské promenující společnosti jen vzdálený a ubohý feuilletonista nějakého zapadlého venkovského týdeníku. Může-li v pražských Příkopech něco poněkud zajímati znalce cizího moderního života, jsou to snad — je-li náhodou Čechem — první debuts, první bázlivé kroky českého živlu na širší a volnější velkoměstskou dlažbu. Kroky ty nejsou však posud ani jisté ani obratně pružné. Mnohé směšné a triviální klopýtnutí může zaznamenati každý, koho baví podobný sběratelský sport. Pan Kaminský uložil také do svojí knížky dva tři

portréty kreslené v hlodavé a většinou šťastně leptané karikatuře — všecko oběti debutantské zimnice našeho společenského života. Nejjasnější marku času a místa nese zejména *Figurka* pana oficiála**, který pronásleduje nadšenými vzpomínkami z pařížské výstavy všechny známější pasanty. — Ale kromě této velmi speciální a ostatně velmi málo poetické nuance není městské koruso zrovna bohaté kořistí hodnou originelního autora. Všichni naši básníci, kteří studovali Prahu a jejího člověka, jeho individuální a rázový organismus sociální, jeho „milieu“ — jako z pudu vyhnuli se sahaře příkopských chodníků — od Nerudy až po Jaroše.

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

Tyto předběžné obavy, tyto skeptické poznámky mají, bohužel, z veliké části pravdu pro knihu p. Kaminského. Přítomná sbírka veršů, nesrovnaná, rozbitá a bez plánu, zaujímá patrně dvojí různou sféru: básně objektivní, pozorované a genrové, básně realistní ve smyslu nejužším, básně lokálního a personálního prostředí — a verše citové, emoční a intimní, subjektivní glossy objektivně hry a viděného divadla. Plody prvního druhu obmezují se na poměrně hrubé a určité

interpretace několika fysiognomií a mask, gest a zvyků, slov a manýr. Jsou normální a individuální *genry*, v mělkém, umělém a citově karikaturním arrangementu. Bez vši hluboké a pronikavé analysy. Jen s větší pohnutostí afekční tendence.

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

Coppéův *genre* je zavřená a charakterní forma nazírání stejně duševního jako uměleckého. Vyšel stejně z tendencí realistních a demokratických jako parnasistických a umělecky problémových. Tento umělecký problém je plastická a reliefní malba fyzického světa — zrovna jako při grandiosních freskách Leconta de Lisle, ať mají za předmět scény života antického a barbarského nebo velikolepé panorama exotických krajín. Jenom předmět této malby, tohoto nazírání určitého a vypuklého — je jiný. Nejsou to ani zašlé starověké kultury ani vzdálené světy, nýbrž bezprostřední a živá přítomnost. To je jejich marka realistní: sujetem těchto básní nejsou heroové, ale šošáci z předměstí — *les humbles*. Ale expresí a uměleckou snahou zůstaly poesie Coppéovy stále parnasistní. Neprolomily v ničem ani její credo čistě formové a veršové. Tytéž alexandriny, tytéž caesury, tentýž pravidelný a střídavý sled rýmův. Ani žádná změna umělecké snahy. Dnes je již zásluhou pozitivní kritiky zjištěno a doufám i u nás známo, že táž pozitivnost a techničnost, která charakterisuje některé formy francouzského naturalismu, je vlastní již poesii parnasistické, jež šla až k ryze odbornému studiu archeologie, theogonie,

mythologie a theosofie, architektury, tektoniky, uměleckého průmyslu a řemesla. Jen terén, kde tato snaha se chytá a realizuje, jest u Coppéa jiný. Je to svět současný. Detaily a pozitivní znaky, kterých Parnasisté dobývali pracně z museí a odborné literatury, které intuicí pak docelili, ale předem nutně spojili, zkombinovali, oživili, aranžovali — vyhledává Coppée ovšem bezprostředně, vlastními smysly, pozorováním. Ale jeden význačný rys nese tato jeho pozorovací činnost: je jaksi úzkostlivá, drobná, pečlivá a kombinační — všecko to vlastnosti, jež přenesl nutně ze svojí školy, zdědil její technikou verše a reliefu. Je přirozeno, že technické detaily minulých kultur mají v psychickém tvůrčím procesu pro umělce jiný význam než detaily přítomnosti. Detaily světa minulého jsou řídké, vzácné, nabývají se nepadno a těžce. Odtud také větší vážnost, důležitost, význam, jaký jim přikládá autor. Jsou odlehle, musejí se docelit a uspořádat. Nedají se přejít a pominout, poněvadž nejsou známy svojí cenou, nejsou umělci intimní a všední. Zvýšená a podrobná svědomitost v konstrukci této materiální a veridické base básně plyne z toho samo sebou. A tento dar, tuto formu pozorování, tento proces nazírání a tvoření přenesl a užil Coppée na svoje okolí, na Paříž z let sedmdesátých. Viděl ji nejen neobyčejně podrobně a přesně, ale také virtuosně, uměle, tendenčně, účelně a aranžovaně. Každý detail má u něho svůj účel, je zcela plánový, má svůj význam, svoji linii a svoji *pointu* v básni. Připojme ještě výklad *genru* jako estetické formy, aby bylo viděti celý pojmový rozpor v něm. Proti poesii historické, vysoké epopeji cítí *genre* dobře svoji neoprávněnost,¹ cítí, že moderní svět, svět realistní a přítomný je proti minulému a heroickému malý, slabý a všední. V tom jest jeho neuměleckost a falešnost. Nazírání historické, jeho

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

umělecká formace v eposu byla dynamická a absolutní, genre je citový a umělý. Je slabý a drobný, *chce* býti malý a miniaturní. Epos platil svoji dynamikou, realistní a faktickou tíhou a centrálností, genre *citem*, který budí pro svoje osoby prosté, chudé, nemocné a chorobné. Je snadný, povreční, hladký, dojatý, nebo pikantní, tendenční, účelný a subjektivní. Zanedbává a popírá, ničí přímo uměleckou pravdu, t. j. *svět virtuální a dynamický*. Vidí moderní svět malý, v úzkém a citovém rámci, a zase s druhé strany v tomto těsném obzoru interpretuje jeho zjevy (zjevy konsekventně nejmenší) s důležitostí a fiktivností hrubé a subjektivně teleologie. Jest umělecky nepravdivý, poněvadž zanedbává první podmínku umělecké pravdy, t. j. *dynamismus a poměrovost*. Interpretace znaků neplyne *sama sebou* z evolutivně jich souvislosti, ze hry sil a forem životních, nýbrž jest izolovaná, vyjmutá a volná. Genre bude vždycky v umění abstraktní a omezený, tendenční, virtuosní a mechanický. Bude forma polovičná a kontradikční. Objevuje se všude v přechodu z idealismu v realismus, přechodu, který jest — jak moderní kritika definitivně zjistila — *politický a kulturní*, revoluce ve světě objektivních a vnějších názorů života sociálního, nejméně však revoluce umělecká a estetická. Staré formy nesou a drží dlouho nový obsah.

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

Stejně je tomu v naturalismu, který z poesie epické našel evolutivním procesem celý svůj umělecký symbol v *románě*¹ — Flaubertově,

1 - Tento „boj o život“ mezi jednotlivými genry a formami uměleckými byl sice jednotlivými kritiky již konstatován — ale pravý důvod a zákon tohoto zjevu nebyl

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

Právě opačné postavení má, jak ukázáno, genre. Nedá se to ani tak dobře sledovat na genu Coppéovu, kde bohatá a subtilní psychologická analýsa tohoto autora silně překáží vývoji všeho schematického a formulového. Ukázalo se to intensivně teprve při nekonečně slabších a špatně školovaných talentech našich mladších básníků, zvláště p. Ant. Klášterského a Em. z Čenkova. Zejména poesie prvního, který imitoval Coppéa stejně jednostranně jako horečně, je zcela umělá a aranžovaná, nepříjemně vypočítaná stejně jako nezdařeně kombinovaná, vulgárně sentimentální, drobná, falešná a dojatá. Svět není p. Klášterskému grandiosní hra živých sil, objektivně a nutné divadlo postupného rozvoje koordinovaných dedukcí daných

buď vůbec vyšetřován nebo hledán tam, kde není — v psychologii moderního čtenáře (Bourget, Tissot). Poslední chybnou interpretací, zdá se mi, zavinil ten moment, že nebyl vystižen *evolutivní* ráz tohoto boje, který není absolutní, nýbrž proměnný a temporelní.

několika principů — ale mrtvý herbář básnických sujetů, motivů a point. Je těžko najít pojetí méně umělecké. Není vůbec umělec: necítí ani v nejmenším to, co prozrazuje všechny talenty (a rozumí se ve zvýšeném stupni i genie): ten skoro nemravný a tvrdý kult manifesto- vané síly. (Nemravný ve smyslu morálky konvenční a vulgární — ne evolucionistické, která vychází ze základní identity síly a dobra). Pan Klášterský — jako genrista katexochen — vidí svět neobyčejně prostě, ilusorně a více méně vtipně. Tak na př. má pro p. Klášterského každý kámen na silnici nějaký hluboký a tajemný smysl. Smysl fiktivní, vyrozumovaný a umělý. Básník odkrývá, hledá a nalézá všude význam: aranžuje a skládá si ve světě samou miniaturní úlohu, samý blízký a směšně poddajný cíl, samou páku a kladku do svého snadného, bezvadně uhlazeného a vzorně pohodlného mechanismu. Čenichá všude v přírodě nejprovedenější účelnost — alespoň takovou, aby mu stačila na pointu.¹ Vidí a myslí v zděděných generalisov- ných a zjednodušených schematech verbálních: řekne třeba slovo „dívka“ a vidí hned bytost čistou, skromnou, krásnou a mladou. Za tento koncept (daný a priori a ve slově) jeho analiza nejde. Nepřijde mu na mysl, že mohou býti také dívky ohyzdné a zkažené, drzé a frivolní. Jeho pojmy, celá jeho psychologie nejde za hrubý, falešný a abstraktný verbalismus: podává a cítí jen to, co leží ve slovech jako vypracovaný, hotový a vulgární koncept. Je to spisovatel nejméně personelní a nejméně originelní. Nemáte někdy ani tu satisfakci, abyste mohli konstatovati autora, z něhož okresluje. Poněvadž ne- imituje individuality, ale skutečná *lieux communs*, všechno to, co je již vyvrženo a opuštěno, co je dnes ve verbálních konceptech majetkem vulgární a průměrné sensibility. Odtud nasládlost a sentimentalismus, který přenesl ze svého genu i do „intimní“ lyriky. Odtud její

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

schematičnost a formálnost. Je bez sestředěné emoce, rozlitá a mělká v naladění, bez evokativnosti, bez sugesce, bez stylu. Jeho příroda je konvenční a akademická, jeho smysl sociální — smysl typu a pro- středí — falešný, groteskní a banální, jak ukazují zejména jeho „Písň z práce“. Je to serie umělých, kombinovaných a romaneskních scén, melodramatických kupletů nebo vulgárních variací na čítan- kové sentence (na př. Písň závěrečná — dělníkům nesmrtelným —). Jeho dělníci mají se k umělecké pravdě o kolik mil dál než třeba pastýři Doratovi. A to všechno bez nejmenší stopy jakékoliv ideje (nedá se k nim počítati několik banálních a kolik tisíciletí starých sentencí), baladicky prázdné a afektované. Ubohá modernost! Ubohý realismus! Ubohý socialismus! A docela ubohá česká kritika, která po románech Zolových, po některých pracech německých naturalis- tův, abych jmenoval nejbližší a nejnámější, — odvážila se prokla- movati p. Klášterského — za básníka socialistního! Musil přijíti básník, aby řekl pravdu o p. Klášterském. Pan Machar v Zimních sonetech (Sonetplagiat — o blbém Emanu —). Neřekl ji sice ještě celou a nahou, ale reprodukoval přece, co dnes cítí celá mladá gene- race, co dnes vidí v p. Klášterském ti mladí umělci, kteří jsou skutečně chyceni ideami modernosti v umění a životě. Příští generace bude s celou tou otázkou hotova trochu dříve. Její úsudek o modernosti p. Klášterského bude celý, myslím, v jediné větě: — laissez-moi rire!

Ze genrů p. Kaminského je nejorthodoxnější *Figurka* hladového akademika. Ta je skoro hotová kopie čisté faktury Coppéovy. Je sem snesena do posledních drobných a charakteristických uzlů jeho štětce. Ostatní čísla jsou daleko originelnější. Projevují více indivi- duality psychologické a tedy také umělecké. Lámou všeobecné a průměrné resultáty, jež jsem právě v analyse genu podal. Při nich je nutno speciálnějšího vyšetření. Jsou nutny restrikce, jakých žádá osobní a individuální psychologie p. Kaminského.

Pan Kaminský, poznáváte z nich nejprve a určitě, je v prostřed- cích i schopnostech *individualista*. To je základná linie jeho tempe- ramentu. Vidí detaily výlučně skoro jen drobné a podrobné, mate- rielné a reálné *nesouvisle a ojedinele*, t. j. bez generalisování a bez ty-

posace. Vidí jistým způsobem úryvkovým, zlomkovým a mosaikovým. Má zvláštní smysl pro lámané linie a ostré přechody, pro pohyby těl a vyčnívající jejich gesta. Smysl pro sukcesivnost a rytmus. (Jen mimochodem upozorňuji v těchto směrech na *Jeunesse-dorée*.) Postřejuje dobře všecko, co je jediné a osamocené, zvláštní a netypické, ale tím již také v některých případech kuriosní a excentrické. Tato schopnost zachraňuje ho v genu od šablony a schematu. Jeho genry jsou příliš pohyblivé a rozdrobené, příliš individuálně akcentované, pozorované a — hledané. Jsou to spíše charakteristické hlavy, nahozené portréty — než vlastní genry. Tento individualismus byl a zůstává skutečně konstitutivnou markou činnosti p. Kaminského. První jeho práce byly, jak známo, nejen čistě lyrické, ale i čistě citové. Jejich výlučný sujet byl absolutní cit, tedy něco nejsubjektivnějšího, nejindividuálnějšího, nejprehavějšího a nejprostšího — to, kde se zastavuje každá analyza, každá tendence objektivné fikce, každé epické tradování. Skutečné a jediné *l'ineffable*. A právě proto — že cit je nejreálnější *l'ineffable* — padnul p. Kaminský v prvních pracích (a padá i v přítomné knize) příliš často v banálnost, rétorismus a sentimentálnost. Proto, že chce toto *l'ineffable* podati jako historické a epické, jako *raisonované* a účelné, tendenční a určené. Kdežto v realnosti jest jen analogické a symbolické a jen jako takové je schopno poetické konkretisace, jak ukazuje vedle mnohých a mnohých jiných nám dnes (po krásné studii p. Jaroslava Vrchlického)¹ snad známější a bližší — P. B. Shelley. Tento individualismus p. Kaminského — který již v lyrice byl pseudoobjektivný — našel samozřejmě velmi snadno cesty k pracím epickým a prosaickým, k genu a povídce. Našel je tím spíše bez zvláštních obtíží, poněvadž alpská zeď mezi citěním a pozorováním leží jen v abstraktních mapách estetických mozků, ale ne v realitě, kde obě teritoria jsou spojena a srovnána pohodlnými a jemnými škálami delikátních nuancí. Fakt je, že p. Kaminský i jako pozorovatel zůstal individualista, málo nakloněný generalisacím a se špatným pochopením a porozuměním pro typ.

1 - „Nedělní listy“ 28. srpna 1892.

Z tohoto obecného znaku individualismu jest již snadná dedukce některých konkrétních aplikací. Podám z nich zde dvě nebo tři. Individualismus je předem na samé basi realismu. Realismu nej přesněji a nejvlastněji *vědeckého* — v striktním smyslu slova, jak ukázali ve svých pracích Taine a Ribot. Tak totiž: vystihuje přirozeně nejlépe pravdu, t. j. poznání relativistní a partikulární, tím že odporuje a že vyhýbá se každé generalisaci, která je nutně exkluzivní, nivelující a jednostranná — tedy jistě nejprve každé tendenci *optimismu a pesimismu*. Z toho, zdá se mi, plyne úplná nesprávnost distinkce pesimisty, kterým etiketovala a etiketuje ještě dnes většina naší kritiky p. Kaminského. Pesimista je systematik a — nejtvrdošíjnější systematik. V tom je právě jeho kriterion. Pesimismus je tendence modifikující a degenerující. Pesimismus je virtuelnost. Pan Kaminský jest jen melancholik. Jen sentimentalista. (Pro tento resultát jest ostatně i řada jiných důvodů, pro jejichž skizzu není zde místa.)

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

Ráz poesie p. Kaminského bude tedy v definitivné analýze parti-

kularistní, drobný, citový, agilní a percepční. Nebude mohutně emoční, deduktivní, dynamický a centrální. Bude to práce převahou pohyblivá, snadná a fragmentární. Práce, která by ostatně právě touto roztržitou a jako přelévanou a širokou pohyblivostí mohla objeviti duši svého autora v prismatické bohatých a subtilních nuancích, kdyby tato duše ve svém obsahu měla adekvátní a komplementárně shodné hodnoty *materiální*: kdyby byla sensitivní¹ bohatá, podrobná, stále probuzená, nová a ohebná. Slovem: kdyby měla analytickou a originální grácii Heina nebo Goncourtů, abych jmenoval ideální typy tohoto uměleckého modu. Ale to právě schází v našem případě. Proto zůstávají také tyto práce suché, chudé, průhledné, přístupné a žurnalistní.

1 - Tento analytický a psychologický zájem mají zejména některé delikátní pologeny p. Ant. Sovy, které ostatně tvoří menší a nepatrnější část jeho personálního a uměleckého díla.

Alfred Tennyson

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

Mají však, zdá se mi, církve těchto básníků, strannější a nepatrnější — jednu velikou přednost před širokou katedrálou Tennysonovou: pevnost, vášnivost, nadšení — jistou hlubší, nebo každým způsobem prudší víru. Ne že by Tennyson nebyl milován. To tím nechci říci. Ale každým způsobem je více *chutnán* a *oblíben* než milován. Je to zcela přirozené, že tato sympatie populární a objemná ztrácí na vroucnosti a vášni, co nabývá na šíře. Kdežto básníci, jejichž jména napsal jsem několik řádků výše, jsou svým čtenářům více než pouhými umělci, než pouhými básníky, více i než geniálními diletanty nebo vysokými polyhistory — intimními vládci a králi, hotovými knížaty nitra a svědomí: — zůstává Tennyson pořád jen básníkem obdivovaným, čteným a chutnaným, umělcem, kterého oceňuje čtenář snad více než všechny jiné, ale který přece nevidí v něm klíč k vlastní-