

1. K. M. Čapkova Turbina

Zvláštní, nečeský skoro jest literární osud K. M. Čapkův: v době, kdy u nás — nepravím jinde — spisovatelé bývají vyčerpáni, kdy opakují sebe a propadají rutině, ve věku mezi padesáti a šedesáti, nalézá K. M. Čapek sebe, tvoří svá zralá díla, jde za novými výboji. Byl již přes třicet, když vydal první svou knihu povídkovou, a deset patnáct let poté tápal ještě v nejistotách, pozdil se, zabřídal v knihách, které bývají podivnou směsí pozorování i fantastiky, pointářství i povídacovosti, bizarnosti i banálnosti.

Teprve Kašpar Lén mstitel jest opravdový pokus o román: chce ukázati duši lidskou uraženou a odbojnou, již zmocnilo se a již vede odtud již jediné veliké hnutí mysli. Ale přesto podává ještě místo dramatu monografii, popis živočišného exempláře lidského rodu: snaha o tragičnost těžko překonává žánrové choutky, jimž autor propadá; boj o linii vážne neustále v závěži nepřebíraných detailů.

Teprve cyklus vondrejcovský a jedna dvě drobnější práce povídkové s ním souběžné — zvláště Z města i obvodu — ukazují K. M. Čapka jako umělce, jenž našel a ovládl své síly tvůrčí. Osudy onoho slabocha-trosečníka, ne ubitého, ale usmýkaného životem až na žalnou onuci lidskou, dostupují toho *typického symbolismu*, bez něhož není umění. Zde po prvé jest něco, co jest více než nahodilost nápadu, zde po prvé cítí čtenář *tua res agitur* — vstupuje se do zákulisí života, odkrývají se nitky loutkové komedie lidské, ukazují se lsti, tůčky, léčky osudu.

Zde po prvé nalézá K. M. Čapek i styl svého umění. Styl, to jest jednotnou perspektivu, v níž musí býti nazírán život a svět, aby bylo z nich dobyto cele a beze ztráty toho účinu, jehož chtěl autor dobytí.

Styl ten jest jedním slovem: groteska.

Život jest, praví se tu, potvorná síla démonická, která zvrhává tvé záměry v pravý opak toho, co jsi chtěl. Zlá síla fraškářská, které může čeliti jen lstivost: ovce lidské, jako jest Vondrejč, jsou zde vedeny jen na jatka.

Styl v tomto smyslu jest jednostrannost: přehlížeji se jedny stránky životné, podtrhávají se se zvýšeným důrazem stránky jiné. Znakem talentu jest právě styl v tomto smyslu slova: neviděti nejprve jedněch složek životních, abys viděl jen složky jiné, a ty zmocněné.

Groteska paroduje ráda bezděky pathos i pózu životnou. Vybirá si líc života, slavnostně vyleštěnou, aby ukázala jeho zanedbaný rub. Tu může vyvinouti nejlépe svůj nihilisticko-kritický osten; zde může dostoupiti velikosti i monumentality.

V cyklu vondrejcovském jest k tomu zejména příležitost, z které jest také vydatně kořistěno, o žalné svatbě trosečnickově na smrtelném loži *In articulo mortis*, kdy v hostech, nejpestřejší slátanině životných pudů i zvrhlostí, vetře se naposledy před visionářský zrak literátův, již již v záhrobí se obracející, ta syrová, beztvářá a naléhavá skutečnost, kterou dovedl tak špatně tříditi, rozkládati a překonávati. V této konfrontaci dvojího světa, vnějšího i vnitřního, jest něco, co má záchvěv hrůzy a děsu, na který se nezapomíná.

Groteskou v podstatě jest také nejnovější rozměrný román K. M. Čapkův *Turbina*. Všecko, namířené původně k velikosti, síle, kráse, úspěchu, zvrhuje se tu v pitvornost, láme se a hroutí se v rozhodnou chvíli, vykukluje se v klam, mátohu, směšnost, nesmysl. Tu jest nejprve stroj turbina, který má, jak praví v oslavný den zahájení její činnosti pan císařský rada Ullik, zužitkovati miliony marnotratněné Vltavou a přiněsti nový rozkvět jeho firmě od kořenů uhnívající... a tato turbina, postavená

po takových překážkách a obtížích, v rozhodnou chvíli zklame a dovrší hospodářskou zkázu svého budovatele. Tu jest po druhé dívka, po tomto stroji přezděná, zpěvačka jedinečného talentu i fondu hlasového, jedinečného i školení, která v rozhodnou chvíli úplně selže a s hanbou opustí jeviště, jehož, zdálo se, musí býti vším právem vládkyní a královnou; prohraje tím i svého milionářského nápadníka, amerického inženýra a vynálezce Moura, a vepluje později, žalná trosečnice, v manželský přístav s někdejší svým korepetitorem Vážkou: nestala se tedy ani slavenou divou, ani chotí milionářovou, nýbrž pouhou spolumajetnicí hudebního ústavu a jednou z jeho nečetných sil učitelských — a to při vši chytrosti, obezřetosti a opatrnosti, s jakou řídí svou lodičku životní. A odkud toto ztroskotání? Proto, že v noc před svým debutem zapomněla na příkaz své učitelky, který jí vázal na celibát, a podlehla útokům svého plebejského milence, s nímž si rafinovaně zahrávala, Venouše Nezmary juniora, přeborníka v těžké atletice.

Tato motivace může zdáti se mnohému velmi pochybnou a spornou — přesto jest charakteristická pro groteskně karikaturní styl Čapkův jako nic druhého. Láska, v poesii pravidlem pramen pathosu, síly, krásy, radosti nebo tragiky, jest zde zámkou k nejpitvornějšímu klopýtnutí, k nejměšnějšímu zvrhnutí kárky životné, k oplzle výsměšné grimase.

A obdobně jest tomu v druhém i třetím erotickém vztahu v tomto románě. Tu jest medička Mánička, dívka lepšího jádra než její rafinovaně polopanenská sestra Tynda; zamiluje se do jiného plebejčika z okolí Papírky, syna příštipkáře Zouplny, nadaného matematika a hvězdáře. Sňatek koná se za auspicií takové velkodušnosti a obětavosti, jaká vyskytá se jen v starých idealistických románech: Mánička učinila diagnosu, že její muž jest souchotinář; aby jej zachránila, vnutí mu přímo sňatek. Zanedlouho ukáže se, že diagnosa byla omylem. Ze souchotináře stává se otlý otec rodiny; z blouznivého bezchleběho vědce radikálně idealistické observance praktický obchodník. Původní pathos zvrátil se zde zase v grotesku, která zparoduje počátečné lyrické jádro.

A posléze: starý hrbáč, mystifikátor, šarlatán, samoherec Frey — nejpůvodnější postava románu Čapkova — zamiluje se několik minut před smrtí po prvé do ženy, neboť po prvé domnívá se míti důkazy, že jest jí milován pro sebe a ne pro peníze, když v poslední chvíli zvíme, že Žofka Pečulíková sehrála, byvši poučena svým strýcem Nezmarou, jen komedii, znamenitě honorovanou. Starý Frey umírá, jak žil: pro chiméru, již jest v tomto případě angorské kotě.

Román Čapkův jest románem životního rozčarování. Co zbývá ze života, když se vykuklí ze svých ilusí, co jest životní residuum, co jest jeho skutečnost? Jen jakési minus, jen zápor: bídné a tupé živoření.

Trosečníci Čapkova románu se nezabíjejí; žijí i po své porážce dále, živoří po případě dále. Císařský rada Ullik jako agent, libující si, že někdejší proslulost obživuje jej i po úpadku. Tynda dokonce ztloustne po své katastrofě... To jest zase symbolika, která jasně hovoří o autorově ironickém hodnocení životním.

V román Čapkův ztělesnilo se, není pochyby, mnoho síly tvárné, mnoho umělecké důslednosti. Jest snad dosti rychle improvizován, ale není bez komposice, byť tato komposice byla postavena paradoxně na hrot nože. Čapek má svůj výraz; jako každý pravý umělec myslí ve slovech a o jeho obraznosti filologické budou se příště psáti úvahy, jako se dnes píší studie o Rabelaisově tvořivosti slovné — pravím to, uvědomuje si jinak všecku distanci mezi obojím zjevem literárním. Výraz jeho nejčastěji zhmotňuje až do přehnanosti, fantastičnosti, karikaturní děsivosti: Čapek dovede říci: „Hať tepen odstávala mu na spáncích jako kus mally na spadnutí se zdí“; srdce v ní „zadupalo“; „svítil k nim sice jenom úplněk, ale pro vryp do jeho obrazné paměti bylo toto osvětlení ještě účinnější“; „vypadalo to, jako by svou vystouplou čelistí její ramena objídal“; „do nastalé tišiny zařičel najednou zvonek telefonu“... Tak toho právě žádá jeho názor, kterému slouží, který jej posedá a halucinuje. Méně známo jest a udiví asi mnohého čtenáře, že jest Čapek schopen také opravdové jemnosti a subtilnosti výrazové: „Právě nejdraho-

104 cennější skla druhdy pukají, ozve-li se v bezprostřední jich blízkosti, uprostřed jiných, náhle tón, na jaký jest jejich zkáza laděna“ (str. 93); „A zpívala houslový part... pouhým svým ohebným sopránem, jehož jas vypadal jako lesk nitra perleťové škeble, když zpívala part houslový, a který zářil jako slunce, prosvítající zelenavě blankou roztepaného zlata, když altem imitovala několik taktů cella“ (107); a na str. 191 mluví se o ruce „bíle omžené nitěnou rukavičkou“.

A přece... Nevím, je-li výsledek úměrný úsilí, které bylo zde vyvinuto. Čtu-li dílo o šesti stech stránkách, chci získati více než několik negací; chci dobýti s autorem nějakého kladu životného, čehosi, co stojí a přetrvává tisící proměnlivou nicotností pouze jevou.

Nevěřím v román jako v pevný žánr literární; nevěřím vůbec v žánry literární. Není mně jiné skutečnosti básnické než výraz tvůrčí duše lidské, vyzáření jejího jádra rozžhaveného láskou. Ale právě proto není mně díla básnického, kde není tvořivého růstu duše lidské. To jest možné i v grotesce: právě Čapkovy *In articulo mortis* to dokazuje. Ale schází mně to často v *Turbině*. Jsou scény, kde to jest, na příklad ona, kde požaduje Máňa, oznamující otci svůj sňatek s doktorem Zouplnou, věna svého na otci bankrotáři; ale jsou řídké.

Snad básnickým i lidským kladem autorovým měl býti kontrast dvojího světa: starého, nahnílého a červotočivého světa úpadkové buržoasie, a nového, mladého proletářského světa dravého zdraví a syrové síly, který překonává onen odumirající útvar společenský. Nasvědčovalo by tomu alespoň sem tam chytráctví starého *Nezmary* a děvky *Pečulíkovy*, vyžrávající na „pány“, ale jsou jiné rysy, které to vyvracejí. Mladý *Nezmara* jest hlupák, oblouzený koketností *Tyndinou* a hříčka jejich rozmarů, jako kterýkoli jiný panák z buržoasie; a vzdělání jeho, technika velmi mnohých semestrů, charakterisuje sám autor jako podprůměrné. A ani *Tynda* ani *Máňa Ullikovy* nejsou typy dekadentní; *Tynda* jest samo železné zdraví, jedinečný fenomen hlasový, nejdokonalejší lidský nástroj, jaký vyšel kdy z rukou

stvořitelových. Padá-li před cílem, k němuž jest předurčena, padá jen hrou potměšilé náhody. 105

A ovšem representanti lidu musili by býti také nadáni něčím větším než pouhou lstivostí a vychytralostí; musilo by býti ukázáno, jak a proč syrová síla jejich jest životný vzestup a zisk.

2. K. Sezimův Host

Jest třeba říci ihned a rovnou: nový románek *Sezimův*, vytrubovaný částí české kritiky za literární arcidílo nebo alespoň dílo významné a účtyhodné, jest práce ubohá, veskrz diletantská, umělecky prolhaná a nicotná; práce, která musí rozptýliti všecky iluze o autorově umělectví, pokud je živily dřívější jeho knihy, alespoň obratnější, bystřejší, šťastnější ve vyvolávání klamů; práce, jež prozrazuje nitro nejen netvořivé, ale i hrubé, při vši líčené jemnosti a delikátnosti.

Taková jest tedy fabule *Hosta*:

Do podbrdského městečka, do lékárny U jednorozce, zapadá z Prahy universitní docent, románský filolog *Vyšín*, herkulovsky statný selský synek tohoto kraje, aby zde učil na střední škole; nynější lékárník *Kamil Šebor*, jeho nejmilejší přítel z mládí, ubytuje ho ve svém domě, učiní z něho člena své rodiny, složené z jeho ženy — český beletrista má dnes ještě trudný nevкус nevědomosti a dává volati a nazývati celým románem důsledně ženu jejím chotěm „paní“ — a sestry.

Šebor odlučuje se od domácí společnosti městské. Jest to jakýsi rozkošník-ilusionista, člověk vyšších potřeb, zjemnělé umělecké hravosti, zanícený milovník t. zv. úpadkových básníků francouzských *Baudelaira*, *Verlaina*, *Mallarmé*. Po vzoru *Des Esseintově* z *Huysmansova* románu *À rebours*, jehož jest bezděčnou parodií, strojí si svět umělých sensací z recitace svých zamilovaných autorů a velmi primitivně režie scénické; partnerkou jest mu při tom jeho žena; s ní sehrává své dětinsky nemotorné překlady nesmrtelných básnických fikcí v zděděný lékárn

106 nický fundus instructus kocourkovský; ji hypnotisuje jaksi a vnučuje v postoje a obrysy legendárních milenek, jako jsou Herodias Mallarméova nebo lyrické milenky Baudelairovy.

Proč to všechno?

Patrně proto, že je trochu básník a umělec a mnoho dítě duchem i srdcem; patrně proto, že trudí ho nudný a pustý život maloměšťácký a že chce zalidnit jej barvami, světly, sensacemi... přetvořiti jej k obrazům svých nesmrtelných fikcí, jež zjevily se mu v mládí v básnicích jím milovaných, aby navždy znemožnily mu požitek, jaký si spásají jiní klidně z empirické ošklivosti a syrovosti životní; žena jeho, takto přestrojená, skýtá mu více rozkoše, opojení, poesie, než by mohla bez této travestie, v prostém svém županu.

Celý tento domnělý úpadkový zločinec, div ne Modrovous, prohřešující se podle Sezimy tak těžce na ženě, snižující její hlubokou lásku, schopnou dokonce spolupráce na románské filologii Vyšínově — spolupráce ta projevuje se ovšem jen poulením očí, silným tisknutím dlaní, splétáním prstů svých s prsty profesorovými a v této tónině *crescendo* —, jest vpravdě člověk nejen od kosti dobrý, bezelstný, dětinsky důvěřivý, ale i noblesný. Muž tohoto rázu nemůže býti nic než půl dítě, půl Don Quijote. Představte si jen: hrát si na serail se svou legální manželkou — již tato prostá představa jest vrchol zvláštní komičnosti, v níž jest kvas k opravdovému básnickému stylu. Kdyby padl tento Šebor do rukou Flaubertovi nebo Anatolu Franceovi nebo do jiných rukou tvořivých, jaký to mohl býti román symbolické komiky všelidské!

Jediná vina Šeborova jest, že padl do rukou diletanta Sezimy — v rukou lotrových opravdu lépe bylo by mu —, který nedovedl s ním nic než zpotvořiti a zkaziti ho úplně. Poněvadž diletant nikdy necítí vnitřní jednotnosti figury, toho, co figura vnitřně může a smí a vnitřně nemůže a nesmí, provedl se svým Šeborem horší ničemnost, než provádějí podle legend cigáni s malými ukradenými dětmi, aby je připravili pro jejich příští akrobatické povolání: přelámal mu kosti.

107 Tomuto milovníku Mallarméovu a Verlainovu a znamenitému jich recitátoru dává se Sezima chovati hůře, neskonale hůře než Herrmann nějakému svému Kondelíkovi.

Host obědvá po prvé v jeho domácnosti a Sezima pomlouvá Šebora: „a manžel ji žertem chytil za lokty“ (14), rozuměj svou „paní“, když „odcházela chvílemi jako hostitelka od stolu“, neboť aby byla kondelíkovština úplná, paní domu tak zámožného, jako jest dům U jednorozce, posluhuje hostu asi sama. Proto také později v bilardovém pokoji „rozepjal několik knoflíčků u vesty, a byl vůbec v nejlepší míře“ (58). Proto později oblibuje si tlusté anekdoty obvodního lékaře: „Některé skutečně byly ohromné!“ ujišťoval, mna si dlaně“ (65). Proto s vytrvalostí provozuje zábavu slaboduchých dětí: hru na schovávačku. (K této hře pojal vůbec Sezima ve svém románě charakteristickou lásku: neustále se v něm schovávají lidé, rozuměj dospělí lidé, jedni druhým.) O společném výletě na zřícenině t***skou nemá nic pilnějšího na práci než opatřiti Tyldě a Vyšínovi příležitost k tété à tété a pak postarati se jim po návratu o zábavu — Sezima říká se spanilou důsledností v celé knize „vyrazení“ — tedy o „vyrazení“ tím, že si s nimi zahraje na schovávanou. „Avšak vida dvojici chvátat se svahu od zbořeniny, neodolal, aby se jí neskryl v nálevně“ (92). A ne dost na tom: o pár řádků dále, „v domněni, že je hledán Janem, vytratil se na komoru“ (93).

Ubohý Šebore! Do čí drápů jsi upadl? Patrně do drápů nějakého předměstského fraškáře, někoho, koho hrají u Švandy nebo u Pištěka: zatím co ctitel tvé Tyldy vede ji na hrad, kam lokalisoval nějakou mladší variantu povídky o nevinosti zachráněné z drápů staré vilnosti, již hned s ryze sezimovskou pohotovostí vyložil na tvou adresu (58) — již to, že jsi ho tenkrát nespo-ličkoval a nevystřelil z pokoje, svědčí o tvé dobrotě přímo andělské —, tebou smýká autor po nějakých nálevnách a komorách!

Ano, tam to vede, když člověk s kondelíkovskou duší čte Des Esseinta a chce ho padělati. Pak dává svému česko-francouz-

skému reku hovořiti za první přítelovy návštěvy o své ženě, kterou miluje, a studentské lásce k ní podflekovsky: „Její matka mívala studentskou jídelnu. Pronajímala také pokojik; okupoval jsem jej na nějaký čas... *i s příslušenstvím*“ (9).

Ale horší ještě věci čekají tě, ubohý Šebore. Autor nechte jen Huysmanse a nelátá své reky napůl z Des Esseinta, napůl z Kondelika, on jest vůbec muž širokého vzdělání literárního — attitré estetik a kritik Lumíra —, a tak zná také sujet kandaulovskogygovský a možná i několikeroú obměnu tohoto motivu v moderní tvorbě: jak muž lehkomyšlně zapaluje si střechu nad hlavou tím, že nedovede nesdělit se o své štěstí uzavřené v samotu, a tak nepřímou vhná svou ženu v náruč svého hosta Gyga.

Znáť krásný motiv a nezkažit ho, to jest něco, čeho nedovede si odříci diletant. Není nemožností pro něho v tomto směru. Chytit motiv, nedomyslit jej, zhyzditi jej a sepsout jej, nalepit pak na něj nový motiv a věsti si s ním stejně, a posléze vrhnout do této břechky a utopit v ní motiv třetí, nad oba předešlé vyšší, — to jest sezimovská „tvorba“.

Tedy motiv kandaulovský. Jako Kandaules musíš, ubohý Šebore, odkrývatí příteli vnady své ženy, podpalovatí v něm smyslnost, dodávatí mu dokonce odvahy k erotickým výbojům. Proto jí předvádíš v pierotovském kostymu, abys podráždil jeho obraznost, proto jí velebíš s kuplířskou výmluvností sezimovské prózy: „Není krásná jako bohyně? Lze jí nemilovat, řekni? Přiznej se, že jí máš také trochu rád, hehe... Což?“ (73) „Čert mě vzal, zazlíval-li bych ti třeba... třeba zcela malý krůček přes hranici“ (75).

Zde můžete názorně ověřit, co se stává z dramatu Hebblova nebo i Gidova, projde-li mediem toho hutného kalu, jímž jest nitro Sezimovo.

Ale utrpení tvé, Kamile Šebore, není posud dovršeno. Jest totiž ještě motiv velkodušného chotě, vydávajícího svou ženu milenci, postupujícího mu jí dobrovolně, neboť zákonný muž zatím odvrátil se od pozemských relativit k absolutnu, motiv corneillovské výsostnosti a síly, a také ten chce býti po přesvědčení Sezi-

mově zhudlařen... i na ten musí dojít v této hekatombě cizí krásy motivové, již jest tato knížka o dvou stech stránkách velmi řídkého tisku.

A tak jsi odsouzen, ubožáku, býti i clownem a paňácou parodujícíím rozhodný čin tragické výsostnosti a síly. Ty ovšem míníš, že ne nadarmo přelámal tobě autor kosti a že konečně jest všecko lhostejno po tom, co na tobě již spáchal... a úsměv tvůj, můj dobráku, jest melancholický.

A tak musíš, nemocný již, vyslechnouti Tyldin i Janův dohovor, její divadelní lžišlechtilost, jeho vášnivou naléhavost, abys pochopil, že jsi jim v cestě a že tvou povinností jest obětovatí se a tiše se vytrátití. Zastřeliti se nebo otrávití se nesmíš... to bys jim způsobil výčitky svědomí a mrtvola tvá položila by se navždy rozladně mezi ně; nikoliv: tiše, nenápadně, pozvolna. A tak vykládáš se z okna do mrazivé noci... a dorážíš se, ubohý souchotináři.

Hle, kolik delikátnosti, kolik subtilnosti tragické musil jsi vyvinouti, ubohý břichopásku z Oblomovky, člověče meditativný a pokojně ilusivní, příteli poesie a ctiteli hašiše, který jsi klímal tak rozkošně na starém divanu ve svém kabinetě a v polodřímotě ještě sledoval obrysy své sultány Tyldy; který jsi tak humorně zažíval anekdoty doktorovy a mluvil oplzlosti autorovy.

Tvůj zkalený již zrak obrací se ke mně s výčitkou:

„Proč to všecko? Vysvětlete mně: proč to všecko? Musilo tomu tak býti?“

Proč?

Nevím, pochopíš-li, ale pokusím se vyložití ti to. Musím býti stručný: ty nemáš mnoho času před smrtí a já ne mnoho papíru.

— Tedy proto, že se zatím změnil vítr. Zatím: míním od dob, kdy jste, ty a Sezima, jako studenti čítali, tuším, že to bylo ne v originále, jak míní tvůj někdejší přítel a nynější vrah, nýbrž v překladech Arnošta Procházky, své zamilované dekadenty a symbolisty. *Změnil se vítr*, čili Sezima rozhodl se státi se básníkem společenských nadějí, víry v duchovou a obrodnou sílu lásky, jak jsem kdesi četl a jak kdesi psal referent, patrně přímo

odkájený prorockým rtem jeho; ustanovil se pro přechod od erotického pesimismu *první své fáze*, jak se bude s nebezpečím zakuckání čisti v příštím novém vydání, nevím kolikátém, nesmrtelných Arne Novákových Stručných dějin, pro vroucí víru ve vtělení nejsvětějších nadějí kulturních v nové organismy obrozené společnosti *druhé své fáze* — a ty, ubožáku, jsi těch všivých fází a lživých frází nevinnou obětí!

Neboť: není lokaji reka a není Smerďakovu cti, lásky a věrnosti. A ty pykáš za to, že jsi byl přítelem Smerďakovovým.

Smerďakovu není bohů nijakých, a zejména nespolečných bohů mladosti. Jemu jest jen úspěch tržiště, honba za módou, znesvěcování nového, když jest vyjedeno a vykradeno staré. Víš stejně dobře jako já, odkud jest ten ždíbec nervového polouměnička, které má, nebo přesně: měl Sezima.

Když dovezou z ciziny model, rozbíjí nebo zahazuje průmyslník model starý; a Sezima není než literární průmyslník. Proto musil jsi zahynouti, a právě tak, jak jsi zahynul. Poměr tvého autora k tobě byl, víš sám nejlépe, neloyální od kořene. Nebyl jsi mu lidská tvář svéprávná a svézákonná, nýbrž *němá* tvář: pokusný králík pro cizí nedomyšlené a povrchní hypothesis.

Na tobě *musilo* demonstrovati se odumřelé požitkářství zavřeného skleníku, pesimism, sképse, životná neschopnost starého aristokratismu... Byl jsi v románě jen proto, aby přišel jednoho dne profesor Vyšín a napsal a nalepil na tebe svou mělkou etiketu a svou učednickou diagnosu, na tebe právě jako na tvé bohy. „Arci,“ řekl ti, „rozptyluješ se (a tys myslil, že se soustřeďuješ!) v několika velkých básnických duších, *ostatně vratkých a necelých*. Ale neužíváš toho, co ti vytříbilo ducha, jen abys až do dna vyčutnával své sobecké pohodlí —?“ (104)

Slyšel jsi: *vratkých a necelých*. To pravil filistr bezesporně celý a bezesporně pevný.

A tak umři klidně. A buď jist, že tví někdejší „vratcí a necelí“ geniové budou pramenem nejen rozkoše, ale i radosti a víry celým generacím, až z domněle revolučně vědeckých statí tvého zrádce nezbude již ani kaňky.

Neboť jest ještě, příteli, spravedlnost výsměchu.

A tak nechej věřiti hlupáky, že tvá Tylda bude šťastna, až bude poslouchati literárně srovnávací traktáty Vyšínovy uznané špatné prózy za tvé Medo- a Zlatoústé, a že učinila výborný obchod, zaměňivši věčné mládí Helikónských za modernistický mrtvolný prach a puch.

A nyní: pokoj tobě. Zasloužil-li si ho kdo, jsi to ty; a autor jest ti bezesporně dlužen na hrob mramorový pomník... zcela čistý, neposkvrněný ani jotou jeho špatné mydlinkové prózy.

Vnitřní vztah mezi ženou a dvěma muži-přáteli jest cosi tak tragického a závažného, že by nejprostší smysl stylový žádal, aby všechno směřovalo k němu a pozornost od něho nebyla odváděna nijakými ději jinými, které by se s ním křížily.

Ale ovšem: smysl stylový a diletant jest něco, co se navzájem vylučuje.

Protože Sezima nedovede pochopiti důsažnosti tohoto dění a nedovede vytěžiti ho v celé hrůzné důslednosti a naléhavosti, napadá jej, že by bylo dobře „zpestřiti“ děj hlavní dějem jiným, souběžným a soutěžným, a uvádí ve svůj román nový motiv, stylově zcela nemožný, absurdní přímo, ničící úplně všecku organičnost práce. Staví totiž profesora Vyšína mezi *dvě* ženy, dává mu váhati mezi *dvěma* ženami: do Vyšína zamilovává se sestra Šeborova Renáta a Vyšín kolísá se mezi ní a Tyldou, jest okouzlován chvílemi vážně půvaby této hysterické slečny již již přezrávající a rozhoduje se pro Tyldu teprve *po úvahách*. Ještě na str. 167, to jest *v poslední čtvrtině* knihy, čte se: „Něco tajemně krásného a záhadného bylo přece obsaženo v její bytosti... Vyšínovi bylo, jako by *kolísal mezi kouzlem dvojí hudby*, která hrála na přepjatých jeho nervech.“

Tento motiv jest, opakují, stylisticky absurdní a prozrazuje nejžalostnějšího diletanta uměleckého, který snad kombinuje, ale jistě nemyslí a netvoří. Ospravedlňuje-li co poměr mužův k ženě jeho přítele, jest tu *pouze* to, že jest k ní přitahován *osudností vášně a lásky*, z níž není uniknutí. Kde jest jen trochu možnosti, aby se ovládl, kde může voliti i jinak — a tak jest tomu v případě

112 Sezimou pojatém —, stává se z něho okamžitě ničema a ztrácí všecko právo na náš zájem.

A ničemou jest vpravdě Jan Vyšín, a jen porušené a otupené tvůrčí i lidské svědomí Sezimovo, neschopné správně souditi a vážiti své postavy, může jej pojímati a vnučovati nám jej bojovníkem a čestným mužem. Jak prozrazuje se ještě jednou tento lžihrdina na samém skoro sklonu knihy, když překonal pokušení nabízející se Renáty: „Ale potom zakypěla v něm i tichá radost, téměř pýcha nad něčím, co v jistém smyslu ospravedlňovalo touhu jeho po *vzácnějším ovoci*“ (180). Vzácnější ovoce má podmínkou *vzácné ovoce: komparativ* má podmínkou *positiv*. To znamená: Tylda na konci knihy jest *vzácnější ovoce* než Renáta, která jest ovoce jen *vzácné*. Ale tohoto výsledku mohl dospěti Vyšín jen kritickým srovnáváním, třibením své *soudnosti a svého vkusu*, a to vylučuje již úplně velikou osudovou vášeň, která přepadá člověka a zahlušuje jej ke všem úvahám rozumové soudnosti!

Vpravdě jest Jan Vyšín bližší klukovi než muži. Uvažte, že zůstává pod střechou přítelovou, když město jest popuzeno proti němu i Tyldě tak, že výrostkové odvažují se strojiti pod okny lékárny kočičiny. Jest schopen něčeho podobného, nepravím muž rytířský, ale člověk jen průměrného vzdělání a průměrného taktu?

A vůbec tento Vyšín! Jaký prázdný panák a jak žalně ztroskotal se úmysl autorův předvésti jej jako muže-bojovníka za své přesvědčení, jako vynikajícího vědce-revolucionáře! Opravdová vědecká *tvorba* jest něco, co jest Sezimovi uzavřeno na sedm zámků; ukázati jej při *myšlení vědeckém*, jak si klade a zmáhá *určitý* problém vědecký, bylo něco, co autorovi uniká. I nezbyly mu než žalné ubohé vnějškovosti: jak si zneprátelil starou oficiální vědu, jaké intriky proti němu spředla, jak jej vyštvala na venek. Mimochoďm řečeno: kdo nás zbaví konečně již těchto laciných póz pseudorevolucionářských vědců a umělců? Začínají býti nudnější než Mikuláš a čerti o vánočním trhu. Šablona naruby, a proto horší, poněvadž klamivější než šablona nalic!

113 Když pak vidíme posléze přece Vyšína při jakési quasipráci, jde osvědčenou ušlapanou stezičkou jako kterýkoliv školský filolog, hledající filiaci motivovou!

A jeho práce v podbrdském městečku! „Brzy po svém příchodu do R*** byl dělnickou jednotou požádán o přednášku a rád se uvolil promluvit o *Bílé hoře*. A že měl hned napoprvé dosti posluchačstva, brzy přednášel též v dámském spolku. Zvolil látku o *trubadurech a středověkých baladistech*, později o ženě jako dárcyni vznětů v poesii. Pak zas podal v Besedě výklad o *předhusitském hnutí náboženském* a chystal rozpravy o volných thematech kulturních.“ (45, 46)

Povšimněte si jen poněkud těchto temat! Jaké *połpourri*, jaké *tutti frutti*! Kdo má v sobě jen krůpěj úcty k opravdové práci vědecké, nebude jako románský filolog přednáseti o velmi nesnadných námětech z českých dějin, žádajících si nejkovanějšího odborníka. Tak dovede si vésti jen a jen diletant. A jím prozrazuje se tu, kongeniální v tom svému autorovi, i ubohý Vyšín! —

Pošetilý bezduchý nápad vnést do románové skladby nový motiv lásky Renátiny k Vyšínovi a všecko, co s tím souvisí, a uvésti tím v ni i nové osoby, slečnu Šeborovou a provisoru, vyplynul z básnické chudoby a umělecké bezradnosti Sezimovy: jiný, opravdový a silný autor byl by dovedl zaplniti až po sám kraj nevalný objem dvou set řídkých stránek tvárnou plností, hutností, důsažností vnitřních dějů, odehrávajících se mezi dvěma spřátelenými muži a ženou. Vybouřeným rozkvašeným nitrům těchto tří osob, pojatých a vytvořených opravdovým básníkem, nestačil by ani chudý objem knížky Sezimovy; jistě by přetekly přes něj a rozlily se pravděpodobně do většího prostoru.

Ale ovšem diletantovi, jako jest Sezima, zdálo se látky málo a bylo jí i málo potud, že zůstala v jeho rukou pouhou hmotou, neprohnětenou, nezjihlou, nezkapalněnou, nezrytmovanou, nevyzpívanou, nevzbouřenou teplým tvůrčím dechem básníkovým; a proto přibral si látky nové: děj lásky Renátiny k profesorovi Vyšínovi a děj lásky provisorovy k Renátě — a ztrestal se sám na místě za svou hudlařskou opovázlivost; odhalil se di-

114 letantem okamžitě i zrakům poněkud jen bystrým — diletantem, to jest někým, kdo nezmáhá látky, nýbrž jest jí, její zajímavostí a zábavností, překonáván a dušen.

Renáta zabíjí totiž velmi záhy divákův zájem pro Tyldu, ukazuje úplnou její neživotnost a vnitřní prázdnotu, její mrtvolnou bezobsažnost, ano i bezbarvost. Autor ztrestal se sám jak možno nejcitelněji jako každý, kdo v umění chce podváděti a klamati. Uvedl na scénu figuru zpola komickou nebo lépe fraškovitě karikaturní — neboť ne-li nechutná, alespoň směšná jest stárnoucí panna, posedlá erotomanií, svádějící bezúspěšně všemi toaletními odvážnostmi a smělostmi mládence usedlého již věku, jímž jest Vyšín. A hle, tato polovičná karikatura, velmi dobře vyzkoušená veseloherní šarže, která není ani individuum, nýbrž jen šablona, a šablona velmi stará — jest zcela snadné vyjmenovatí deset figur z literatury, které se podobají Renátě jako vejce vejci — zabíjí mu hlavní a zamilovanou jeho postavu ženskou, kterou chtěl nadati kouzlem probouzejícího se života duchovního! A čím ji zabíjí? Svou uměleckostí? Naprosto ne: jest šablona. Pouze svou *zábavností* — v tom jest trest diletantův. Pouhá a prostá zábavnost, naturalisticky jevová pestrost životní ničí jeho lži umělecký výtvar, který se vedle ní ukáže okamžitě *nudným*, — neboť jest prázdny a pustý, zároveň neumělecký i neživotný.

Vyzkoušená veseloherní šarže přímo pradědovského původu jest také bázlivý, psovsky oddaný milenec Renátin, lékárnický provisor; a ve velmi hrubých a neomalených fraškách německých setkáš se se všemi podstatnými rysy jeho osoby — abstinent, mystik, neobrata, snivec, rybář — jako se všemi jeho pitvornými dobrodružstvími: od scény, kdy zachraňuje, nevolán, nevitán a bez díků, slečnu Renátu, klouznuvší na břehu rybníčném, když se potloukala po něm v touze po profesoru Vyšínovi, až do epizody, kdy propichuje kulečnick, a jiné, kdy chtěje vyhověti své velitelce a přejíti přes nebezpečnou lávku, málem by se zabil. Té bídy přímo předměstské, té ubohosti podherrmannovské! —

115 Jest třeba položití jen vedle práce Sezimovy některý dobrý román francouzský (abych nejmenoval ruský) o příbuzném sujetu, na př. Rodův román *La sacrifiée* z r. 1892, známý i v českém překladě, aby se ti objevil tím, čím opravdu jest: žalostnou a bezděčnou pitvorou uměleckou i lidskou. Rod není veliký básník, není mohutný tvůrce, ale jest opravdový kultivovaný duch a ukázal, s jakou přímou důsledností musí býti domyšlen námět té závažnosti, jako jest láska muže k ženě přítelově. Rodův román, asi dvojnásobného objemu knížky Sezimovy, má v erotické své části jen tři dějstvující osoby, a přece jest vyplněn jimi úplně: tolik opravdového dramatického života vnitřního dovedl z nich vykřesati autor. Vedle této mužně krásné stavby jest Sezimův román kupka beztvareho bláta, v němž pro nejsoukromější potěšení matlá se chlapec pudů velmi málo čistotných.

I slovná část výrazová odpovídá úplně, jak jinak ani býti nemůže, celkové neorganické falši, nestylové beztvarosti, rozštěpené lži základní koncepce. Autor *chce* býti poetický, umělecký, delikátní v dikci, ale každou chvíli vyčouhne mu sláma z bot a autor napíše pustou a hluchou frází, jalový nevkus nebo žalostný nesmysl. Má o poetičnosti stylové představy frizéra z okresního města: látat k sobě poetický slovník, parfumovat větu, kadeřit frázi... v tom, myslí, jest básnický nebo umělecký styl, kdežto v tom není ani poctivé dílo průměrného řemeslníka. Celá kniha jeho již slovným svým výrazem jest jakási třaslavá huspenina, politá barevnou omáčkou, do níž kuchař vmetl spoustu ingrediencí, vyloupených z cizích básnických arciděl, často jen napolo strávených.

Sezima nechápe, že stylu není tam, kde není *vnitřního rytmu* celé bytosti lidské zákonně organisované, a především silného lviho srdce, které řídí vdech i výdech lidský; sám nemaje osobitého vnitřního života, charakteristického rytmu krve a dechu, skládá zvnějšíka, mosaikově, po pestrých kamencích a sklíčkách svou knihu. Místo melodie podává tříšť slovnou, místo vykvašené, hutné a zpěvné linie chaos pseudoduchaplných, vynuce-

116 ných, malicherně důležitostných bodů, point, složek, které musily by býti přetaveny jednotným žhavým zorem, aby daly to melodické medium, v němž jedině může žítí a dýchatí výtvar básnický.

A dělej co dělej, neustále prozrazuje se i pod maskou sebeuměleji skládanou a strojenou základní nešlechtěnost duše i smyslů, nekázeň obraznosti i logiky — netvořivost slovem.

Několik příkladů jeho výrazu slovného to potvrdí.

Začnu u prostých a postoupím k složitějším: porušení organické stylovosti, tvořící z vnitra na vnějšek, ukáže se pode všemi.

„...kteří také, třeba nehlučně, poctivě *táhnou svou líchu*“, napsal Sezima na str. 141. Nesmyslně: neví, co jest lícha; líchu není možno táhnout; táhnouti možno jen *brázdu*, neboť ona jest rýha vrývaná pluhem v pole.

„Také Kamil, *dlaně rozkřídleny* u úst, houkal ještě cosi zdola“ (79). Nesmysl: autor neví, co jest dlaň, může-li mluvit o rozkřídlených dlaních. Zdá se, že opisoval slovo „rozkřídlený“, které se mu zalíbilo, ale užil ho jako pěstě na oko.

To již jest charakteristikon diletanta, že vychází vždycky od pestrého detailu, od cetky, a nikdy ne od ohniska, středu, niterné osy. Proto slátá vždycky neorganickou nestvůru ve velkém i v malém.

„V proudu břitkého zimního světla *plynový hořák* trhal jako motýl otřelými křídly“ (40). Zase nesmysl: hořák jest zakončení roury plynové a nemůže „trhati křídly“, ani doslova, ani přeneseně, poněvadž jest nehybný kov. Autor spletl si patrně hořák s *plamenem*; chtěl říci: plynový *plamen* trhal jako motýl křídly — pak jest to obraz ne sice zvláště výstižný, ale jak tak možný, byť ovšem nenový.

„Jednu chvíli koně se vzepjali *před jehlanem šterku*“ (90). Zase nestvůra neorganické prázdné netvůrčí obraznosti. Jehlan, jak již dá každému cit jazykový (od jehla), jest štíhlý útvar stereometrický, končící se na vrcholu svém bodem. Na silnici bývají sice hromádky šterku, ale ne jehlany: ze šterku nevytvoří ani sebelepší cestář jehlan, jako ze Sezimy ani Bůh nevyvede

básníka a umělce. Napsati „hromádka šterku“ zdá se býti okresnímu frizérovi chudé a sprosté; zbásní si tedy pyramidy šterku!

Tu všude bije do očí vnějškově látavý způsob díla obrazivého. Ale stejně je tomu i jinde, kde nedospívá autor k nesmyslům přímo očividným. Necharakteristický rozbrědlý sliz slovný povléká u Sezimy celé stránky.

„*Zralá a vyspělých vděků, s hrudi pevnou a vysokou, slečna Renáta byla skvělý zjev*“ (13), toto otřelé novinové klišé dovede napsati člověk, který chce býti vůdcem moderní české beletrie.

„Podle přítelovy zminky o mladé paní Vyšín nebyl by čekal než roztomilý půvab naivity, *odpuštělně narážející o každou hranu manželovy patricijské domácnosti*“ (13). „*Odpuštělně narážející!*“ — ne, ten Sezima jest mistr jazyka českého neodpuštělně veliký! Před padesáti lety psávalo se tak pod čarou vídeňských deníků a pokládalo se to za duchaplné, alespoň židy z českých a moravských městeček.

Na str. 8 lékárník vykládá profesorovi, že si „postavil rodinný krb“. A dodává: „Ale promiň rozšafnému výrazu pro *věc*, kterou jsem si *upravil docela přijatelně*.“ Žel, že nám jest „nepřijatelný“ takový kýč!

Zrovna jako jiný, známé průmyslové známky:

„A šlo to nahoru dolů, nahoru dolů zvichřeným vzduchem, až sráželi listí se stromů. Renáta měla oči jako atropinem vzbouřené, její vlasy rozdouvané průvanem zdály se zářiti *sirnatě*, šat její šustil kol něho jako *praskající jiskry*, cítil se unášen její vítěznou krásou jako *bizarním andělem*.“ (63)

„Sirnatá záře... praskající jiskry... bizarní anděl — je to dosti hrůzokrásné?“ tázal se sám sebe venkovský frizér, zamračiv se geniálně dábelcky à la Paganini a zhlížeje se v zrcadle, mouchami znečištěném. „Zvláště ten bizarní anděl! Jak to jest placírováno! Ovšem... jen pro labužníky literární! Literární skot mine a ani zabučením nepozdraví mého genia!“

Abys nebyl tedy držán déle v klamu, milý čtenáři; nedomnívej se, že to jest pochybného vkusu parafráze z Dantova Pekla, epizody Paola a Francesky, unášených vírem větrným.

Nikoliv: to tak náš démonický frizér popisuje profesora Vyšina a Renátu na houpačce v měšťácké zahradě Jednorožcově známých střídmych krás domácích.

Poesie? Chachacha! Umění? Ouvej! Umělecký průmysl? Snad; ale velmi laciné, odpadkově secesní známky vídeňské. —

Jest otázka, proč roztírati zde tak obšírně tuto nicotu? Právě proto, že nebyla a není pokládána za nicotu, nýbrž za klad, hodnotu, arcidílo. Autor, Barnum reklamy tiskové, spolkař a arivista nejotrlejší marky a známého poplužního čela, vymáhá přímo od kritiky nesamostatné, slaboduché a nevzdělané nebo kamarádsky spoluvinné ozvěny soudů, které jí předřikává a předzpěvuje.

Nebylo od doby našeho obrození takového úpadku kritiky literární jako dnes. Kritiku obstarávají buď zřizenci nakladatelských závodů nebo literární nedoukové, lidé bez vzdělání literárního, bez vědomostí a soudnosti, nebo filologové, jimž nedostává se filosofickoestetické kultury a živého tvůrčího poměru k vývojným silám poesie a umění, nebo posléze krasoduší sofisté a tlachalové o všem a o ničem, kteří bez zodpovědnosti vnitřní, bez studu a svědomí látají fráze lžikritické, mnohopisálkové, jichž jediným cílem jest, zdá se, popsati co nejvíce papíru a zaplaviti co nejvíce listů. Všecka ta nemužná rota nemá svého soudu, nýbrž touží jen nakaziti se nemyslivostí jako společnou epidemií. Jakýpak soud? Nejlepší jest nezodpovědnost společné hlouposti a bezkarakternosti!

V takovém „soumraku srdcí“ a duchů výborně daří se bezohlednosti a neostýchavosti sezimovské. Tu jest doba, kdy vyhlétá netopýr a sova, kdy rozvíjí svůj blínový páchnoucí květ smerďakovština a čičikovština, bující na rumištích odvěkého českého nevolnictví duchového.

Tu Čičikov-Sezima vyjíždí skupovat mrtvé duše.

A jest jich tolik po vlastech, že zbohatne, byť je dával překupníkům po korunce.

3. Anny Marie Tilschové Stará rodina

Poslední práce Anny Marie Tilschové, román Stará rodina, jest nejen nejrozměrnější z jejího posavadního díla, nýbrž i umělecky nejzávažnější; ano možno říci beze všech podmíněností a relativit, že jest to práce umělecky opravdová, ano i tvořivá do určitého stupně a v určitých mezích, které blíže vytknu. Přitom jest to román typický pro umělecké pojímání včerejška a dneška — román postavený na křižovatku, kde se rozchází staré s novým, a proto poučný pro naši stylovou orientaci; pro to všecko zaslouží si rozboru zvláště pečlivého a jasného.

Starou rodinou nazývá autorka Kučera otce, sedmdesátника, vlastníka chemické laboratoře na Florenci, obchodníka velmi dobrého jména, a jeho čtyři syny, třiatřicetiletého Karla, třicetiletého Gustava a dva mladší, Jiřího a Viktora. Stará rodina jest míněna ve smyslu *úpadkové* rodiny, jak autorka vykládá theoreticky na str. 127 o duchu kučerovském, „složeném z největších protiv, ze spartánství i z požitkářství, z rozumu i z nerozumu, z citu i z netečnosti, z těžkopádnosti i z lehké mysli, duchu starého rodu, který složený z mnoha prvků ve své roztržiténosti už není určen k životu“.

Jak jsou podáni jednotliví členové této úpadkové rodiny?

Otec Kučera jest vyznačen zvláštní uzavřeností, tvrdošijností: zazděnec do svých názorů, nepřítel frází, konvencí, lží, plané společenskosti, misantrop, jemuž člověk jest jakési zvrhlé zvíře. Autorka sama označuje jeho vnitřní svět jako říši anarchie, kde není pevného bodu mimo pomysl o nutnosti práce jako prostředku k získání peněz — což jest sebeklam: práce jest mu třeba jako té nutné osy, bez níž by se všecko propadlo v chaos.

Ze synů druhorozený Gustav jest po pojetí autorčině lidská nula, pouhý lidský panák, trpný průměr hnětený svým okolím. Třetí, Jiří, jest jakýsi hypochondr nebo neurasthenik, filosof-bolestin, náměsíčný hloubal a snivec, člověk abstrakcí, jemuž jest nemožno rozhodnouti se v nejprostších věcech životních; a čtvrtý, Viktor, ještě gymnasista, urputný, zvrhlý, zhýralý

120 kluk. Jako člověk elementární, primární, citový a teplý, přitom obsažný a jadrný, jest pojat Karel: jeho erotický příběh brněnský jest román v románě, vlastní a dobré jádro díla, ne drama mocné síly umělecké nebo básnické, spíše povídka jemné pronikavosti analytické, psychický lept o dvojm tóně.

Tito čtyři mladí Kučerové jsou podáváni autorkou do jakési míry jako oběti samovlády otcovy, který vyžaduje od synů již dospělých poslušnosti naprosté a trpné a jenž jim proměňuje tak domov v pustý žalář. Matka, otcem ostatně zcela porobená, zemřela dětem záhy: vyrůstají v střízlivém mrazu nesdílnosti i s otcem i mezi sebou. Tedy: rodina, kde není družnosti, rodina-nerodina. Seskupení atomů lidských, neprostupných, nejasných sobě navzájem, chladných a hutností svou bezděky si nepřátelských.

Když na konci knihy Karel, poloubitý, podrytý svou neblahou vášní k Hedvice, vrátil se domů z Brna, otec tuší jeho vnitřní stráž, rád by mu pomohl slovem přátelské účasti, slovo již již dere se na rty, ale v poslední chvíli je přece na nich zardousí. A stejně syn, ač bylo by mu třeba pochopení otcova, nedovede se s ním sdělit o nic ze svého života duševního. „Starý Kučera dobře vedle slyšel syna, kterak místo aby spal, v noci přechází, zrovna tak nejstarší slyšel těžký krok sedmdesátníkův po parketách, slyšeli se oba dva navzájem, věděli o sobě, a přece nešli k sobě jako praví Kučerové, kteří si nedovedou slovem ulehčit“ (316).

Kde slyšel jsi již tuto bezútesnou píseň? Vzpomínej si. Ano, to jest typická melodie Flaubertovy Paní Bovary; ano, to jest metafysická prabuňka Jacobsenova Nielse Lyhna. Tam jest domyšlena v nejmutnější zákon vesmírný: v zákon afasie. „Život měl přece mnoho krásného,“ soudí tam těžce zraněný Niels, „když si vyvolával v mysli svěží závan na domácím pobřeží, tichý šum v bukových lesích, čistý horský vzduch v Clarensu a měkké večerní větry na jezeře Gardském. Ale jakmile se rozpomínal na lidi, bylo mu zase zle. Rozpomínal se na jednotlivé z nich a všichni jej míjeli a zanechávali samotným; ani jeden ne-

121 zůstal u něho. Ale jak, lpěl on na nich, byl on jim věrný? V tom byl jen ten rozdíl, že je opouštěl pomaleji. Ne, v tom to nebylo. Nevýslovně smutné bylo to, že duše jest vždycky sama. Každá víra ve splnutí duší byla lež. Ne matka, jež nás chovala na klíně, ne přítel, ne choť, jež spočívala na našem srdci —.“ A stejné přesvědčení o afasii, o nemožnosti sdělit se s někým, o marnosti chtít vyjít ze sebe, jest na dně poesie Alfreda de Vigny. „Gémir, pleurer, prier est également lâche.“ Není nikoho, kdo by tě slyšel, nikoho, kdo by ti rozuměl!

Ano, to jest poslední veliké rozčarování romantismu, který pracoval tolik o slově, jak byl zažehnut touhou stupňovati co nejvíce jeho sílu, výbušnost, záři, nosnost. Zde končí se romantism, zde začíná se realism nepřímý, který nemá kladných ideálů jako předmětů víry a entusiasmu, který chce podati jen přesně děj rozčarování životného, pozvolného vykuklování se života ze všech ilusí, až zbývá jako poslední prvek, kterého není možno svést již v nic jiného, skutečnost osamění, zoufalství, stáří a smrti.

Tento typus kučerovský — atom lidský, tvrdě ohraničený, jemuž jest nemožno sdělit se s jiným — jest, zdá se, významnou autorčinou zkušeností, ať zažitou, ať vyzporovanou. Vrací se ještě jednou v její knize: postava Jaroslava Daneše jest odrůdou typu kučerovského. Tento vědec matematik, jenž nemá ani ke své vědě osobnostního poměru, který mohl by býti stejně dobře kterýmkoli jiným odborníkem vědeckým, studený, rozmarový, přemetný, náladový, nejenže se nedovedl sdělit své ženě za osm let, nýbrž on jí jest stejně nejasný nyní jako muž, jako byl kdysi jako ženich (str. 15). Ale tento člověk jest cizí i sobě, neprostouplý sám sebou; nemá duchové osy, jest anarchista vnitřní, jako jest vnitřní anarchista i starý Kučera, ale nadto ještě nervový slaboch a mravnostní herec, tedy něco zcela odmocněného a fantomatického. Neumí a nemůže nic dát a jen jedno umí dokonale: mučiti a trýzniti legálnou formou.

A lžimanželství jeho s teplou, živelnou, impulsivnou Hedvikou jest druhý, podrytý, rozleptaný útvar v románě Anny Marie Tilschové.

Život takto pojímaný, život žitý s lidmi-atomy, obrací se v cosi záporného; kam zasáhají oni, tam vprchává životné teplo, tříští se a odnervuje se životná vůle, láme se každý záměr. Rozčarování, zklamání, zranění, zmrzačení — v to vykukuje se všude život v románě Anny Marie Tilschové.

Smrtné rozčarování a mučivé pokoření odnáší si ze své lásky k Hedvice Karel Kučera. A vzájemným zklamáním skončí se i poměr obou tchánů, starého Kučery a starého Stuchlika, jiného typického automata-sobce lidského, jen hrubšího ladění, který přelstí lučebníka z Florence.

Román Stará rodina jest svou koncepcí typický román naturalistický, román rozkladu životného entusiasmů, román afasie. Není náhodné, že veděla tohoto žánru jsou z valné části romány rozkladů rodinných; tak některá díla Flaubertova a Goncourtů, většina z Maupassanta, nejlepší z Tomáše Manna a z prvního období Ricardy Huchové.

Romány tohoto rázu nemohou býti jinak komponovány než životopisně monograficky: dožitím se úplně nicoty jako Madame Bovary. Jinak mohou podávati jen to, čemu se říká odborným termínem naturalistické poetiky *une tranche de la vie*: řízek, výsek, výkroj ze života. Jak možno komponovati tam, kde není architektonických činitelů lidské duše: intelektu, vůle, víry, entusiasmů? Kde není objektivních hodnot, které se kladou nad život a pro něž se obětuje život? Kde není ani osobností, nýbrž kde jsou jen procesy, děje, které se projevují na osobách jako na dějištích více méně náhodných?

Román Anny Marie Tilschové není komponován: jest to výkroj ze života, který vybíhá v temné bezcestí, končí se otázkou, ironickým pokrčením ramen, půl rozpačtým, půl žalným úsměvem zkrivených rtů. Zámlka, která se opakuje, jest jeho typické gesto: zámlkou uniká Karlu Kučerovi Hedvika, zámlkou uniká témuž Kučerovi jeho otec.

Román tohoto pojetí má jediný možný styl: nepřímou charakteristiku. Jako otázky histologické nemohou býti řešeny dalekohledem, nýbrž jen a jen drobnohledem, tak také tyto ro-

mány životné beztvorosti a životného rozčarování vymáhají si nepřímé charakteristiky, jako si vynucují vyloučení monologů. Všecek zájem, který má čtenář na takovém díle, jest zájem sumírovací, počtářský, algebraický: sám chce sečísti si prvky a činitele procesné a složiti si jejich výsledek. Řekneš-li mu jej abstraktní formulí — přímou charakteristikou — hned zpředu, připravil jsi jej o jeho radost i dílo spolupracovnícké a sebe o značnou část jeho zájmu.

A proti tomu hřeší soustavně v tomto díle pí Tilschová. Charakterisuje přímo abstraktní psychologickou charakteristikou na str. 127 svou „starou“ rodinu; charakterisuje abstraktními formulami každou svou postavu: tak Gustava (na str. 35: „jeho suchá duše bez vzletu a fantazie“; na str. 39: „v jeho vzpomínkách nevznášely se dráždivě lehounké, načechrané gázové sukýnky tanečnice“; na str. 40: „ač jinak byl člověk úplně nevyvikající, s mozkiem velmi prostředním“); tak Karla (na str. 49: „Karel naopak žil úplně na zemi a nepovznášel se v jeho abstraktní oblaka, ani zlý, ani dobrý, jen přirozený a živelný jako divoch: cokoliv cítil, vždycky silně cítil, a protože tak silně cítil, nemohl jinak jednat, nežli cítil“); tak Jiřího (na str. 126: „Jiří byl člověk tak nerozhodný a tak nesamostatný, že kdyby za ním starý pán nebyl stál se svými radami, jeho život mezi lidmi byl by býval skoro nemožný; stále se cítil někým zkracován, nedoceněn, a protože velmi málo chodil mezi lidmi, často z planého, jen do větru pohozeného slova vyvodil ohromné důsledky; ovšem vždycky pro sebe nepříznivé; vypadalo to málem tak, jako by Jiří byl obdařen oběma stránkami kučerovské povahy, vyhnány až do krajnosti, z jedné skutečným nadáním a z druhé neschopností právě vlastní nadání uplatniti v životě“); tak Daneše (na str. 54: „Byl-li Jaroslav Daneš podoben Kristu, byl to jakýsi úplně moderní Kristus, nervosní svým vlastním posláním na světě, neklidný, rozptýlený a stále něčím novým zaujatý“; na str. 65, 110 a ještě jinde), tak Hedviku a Viktora.

Má to vedle všeho ostatního i tu značnou nevýhodu, že takové složité abstraktní charakteristiky podněcují u čtenáře po-

124 žadavky a domněnky, jichž nikdy nesplní následná akce nebo následné chování se té které postavy. Psychologická formulka staré úpadkové rodiny, jak si ji na str. 127 na místě zde již citovaném autorka odtažitě složila a vypointovala, zůstává z valné části nezkonkretisována a nezrealisována v díle uměleckém — a nic není trapnější než these, která nebyla proměněna v tělo a krev.

Bylo by však nespravedlivé zamlčeti, že jinde dovede býti Anna Maria Tilschová práva svému stylu nepřímou realistickému, to tam, kde ukazuje, jak neznatelně, prostou logikou překážek a náhod, ztroskotává se něčí úmysl, tak na př. jak mikroskopickým působením různých nepatrných skutečností stane se, že Hedvika, znepokojená svým citem ke Karlu Kučerovi a odhodlaná povědět o něm svému muži, přece neprovede svého zámeru (ve čtvrté kapitole II. části). Tu jest opravdově vystižen ten určující tvárný vliv, jež má na člověka slabocha shluk vnějších momentů, právě jako jinde jest to táž *force des choses*, která vynutí si prvního sblížení mezi manžely sobě odcizenými, po němž již styk zase se upraví a zpravidelní. (Strana 256: „...bylo to po prvé, co zase přímo své ženě něco řekl, a bylo to jen před lidmi, ale přece jen to byl začátek.“ Škoda, že hned nato přímou charakteristikou a přímou příkladnou demonstrací spisovatelka pokazí dojem tohoto svého diskretního umění: „Jeho slova byla asi něco jako první šlépěje na louce, kudy za nějaký čas vyšlape se nepatrná, nová pěšinka, odbíhající stranou od široké, obecné silnice...“)

Přes všechnu chválu, již jest možno vzdátí románu pí Tilschové — a měřil jsem zde vrchovatě a nezamlčel jsem z ní zde nic —, jest přece jisto, že kniha její náleží uměleckému včerejšku jako celá románová koncepce, z níž vychází: že uzavírá útvar minulý a neotvírá útvaru nového a budoucího. Nepřímý realism, a šíře: naturalism rozkladovosti, zápornosti, rozčarování vyžil se, alespoň pro dnešek; jest možno, ano pravděpodobno, že se vrátí v budoucnosti za nové konstelace a v nové přeměně, ale zatím má svůj zenit, svá veděla literární za sebou, a ne před

125 sebou. Vydal prozatím, co vydati mohl: názor světový i ideový, z něhož vyšel a který má podmínkou, může býti jen nepřímou a jen v úzkých poměrně mezích kvasem tvořivosti básnické.

Proto nepodává ti román pí Tilschové při vši své opravdovosti nic, čeho bys neznal odjinud, co bys nečetl jinde vysloveno mohutněji a definitivně: rozpor mezi rodiči a dětmi, osamocenost a nemožnost dorozumět se, nevrlo nervosnost a hypochondrii, rozklad rodiny a manželství, roztržitý atomism lidský — kolikrát jsme to četli a *jak, jak* napsáno! Mučivá trapnost a bezradná zamlklá šed jeho jest daleka [toho opojně výsostného tragismu, který i když vraždí, povznáší a zasvěcuje v životní absolutno, a toho žádáme si dnes, a právem, od umění. Nevidíme života optimisticky a nechceme ho tak vidět, nikoliv: jest přišerou i nám; ale zbrojíme člověka, aby rytmicky rozezvučen skutečnostmi nitra, naplněn jimi až po sám překypělý okraj, dovedl vyrovnati všechny záporny životné, a cele tvořivý a kladný, bral je za něco, co musí býti překonáno tvorbou víry, entusiasm, síly.

4. Krásná próza Boženy Benešové¹

Takové jsou motivy hlavních povídkových prací Boženy Benešové, jejíž krásná próza dává ti v poslední době zapomenouti, že původkyně její debutovala knížkou veršů, jejichž umělecká zralost a vyspělost nebyla koupěna za cenu suchosti nebo okoralosti.

Dvě sestry žijí vedle sebe: rozčarovaná hořknoucí Kaťa, lehkomyšlná frivolní Ida. Starší určil otec z obchodních důvodů za ženicha Američana, jehož nezná; Kaťa odmítá zásadně: má požadavek absolutnosti v lásce. Rodinu navštěvuje právě bratranec: Kaťa odmítla kdysi jeho lásku, ale nyní rozlícená z touží marně, aby podlehl znova starému okouzlení. Vyléčil se zatím z idealismu i sentimentalismu, sestřízlivěl; získává jej vý-

1 - Nedobyta vítězství; Myšky; Kruté mláďi.

bojnou hrou koketnosti Ida, aniž jej miluje. Kaša béře za vděk přímým, pozitivním Američanem. Jako ona odučila kdysi bezděky romantismu Roberta, tak Američan uvědoměle odučí ji nyní jejímu idealismu erotickému; svou léčbu odmocňovací započne tím, že dokáže jí, jak není rozdílu mezi ní a sestrou její. (*Z mladosti dvou smutných sester.*)

Nella Vindyšová má týž požadavek absolutnosti na lásku. Kdysi, před třemi roky, zdálo se jí již, že blíží se jeho naplnění; zdálo se jí, že miluje ji nadporučík Bedřich Miša jako ona jeho; byl to však klam: přesvědčila se, že Miša si s ní jen pohrával jako s jinými ženami. Za tři leta dopracovala se Nella hrdého klidu. Náhle vrací se Miša do rodného hnízda, aby pokračoval tam, kde před třemi roky započal, avšak tentokráte puzen jsa vražednou nutností: jest na mizině, chce se zachrániti jako manžel Nellin.

Dívka prohlédá jeho záludnou hru; slitovává se však nad člověkem a věří, že mu ukázala cestu k mravní obrodě. Bedřich se zabíjí; Nellu připravil však přece o víru v jakékoli absolutno. Provdává se konvenčně, trosečnice svých snů. (*Zákeřník.*)

Dvacítiletý studentík, synek bohatých rodičů, sestoupí k chudé dcerce malokupecké, aby ji povznesl, jak se samolibě domnívá, na výšiny svého idealismu a své dokonalosti. Ale když jde do tuhého, utíká od ní do Prahy; a dívka, která se mu jevila velmi nízko pod ním, vítězí nad ním mravně: odřekla kvůli němu ve své naivnosti svému snoubenci, počestnému příručímú kupec-kému. Hřebínek mravní domýšlivosti srazí mu pak v Praze teprve jak náleží jiná dívka, střízlivě mužná, životem ztvrdlá a zocelená slečna Razimová. Vrací se kajicně ke své tralikantce; domnívá se, že ji okouzlí svým velkodušným pokáním, ale ona kvílí jen po svém ztraceném Karlu Náhlém. Janík spraví svou někdejší vinu a vrátí jí pana Náhlého. (*Povídka s dobrým koncem.*)

Otupěle žije bezdětná paní Holcová vedle svého muže, úředníka venkovského, který utekl se do horlivosti kancelářské z bezúspěšné domácnosti. Pan Holec jest přeložen do hlavního města;

zde seznámil se s kolegou, který má vliv na ředitele a mohl by mu dopomoci lehce k ždanému povýšení. Pozve jej do své domácnosti; avšak žena jeho opovrhne svým příštím hostem jako usvědčeným zhýralcem. Ale Herbert přijde a zvítězí nad zdráhavým urousaným ctnostnictvím Amaliiným osvědčeným trikem: líčenou sentimentalitou, vyhlávanou touhou po lásce opravdové. Jako v předešlé povídce rozkošně bezpečným a jasným uměním demonstrováno — opravdu demonstrováno jako na vzorném příkladě — vítězství života nad samolibým idealismem domýšlivého zeleného jinůška, tak zde stejně zákonně jako vosk na slunci zjihne a roztaje samolibá dokonalostnost ženská. „Ach, toho já zítra poučím, jak se má chovat k ženám naprosto bezúhonným...“ umiňovala si paní Amalie na str. 86. A několik stránek potom jest již snadnou kořistí toho, koho chtěla potupiti. (*Pýří.*)

Zchudlá matka žije nenávisťně vedle odbojné dcery v nepatrné domácnosti velkoměstské. Matku zbožňoval kdysi člověk, jehož ctnostnický tehdy odmítla, aby nyní posedal neustále myšlenky stárnoucí vdovy. Tento člověk objeví se ve velkoměstě a rozruší šílenou nadějí dceru i matku: každá z nich chtěla by jej upoutati a okouzlit. Ale občan pronese několik moralistických trivialit a odejde navždy, neuleviv ani hmotné tísní ženy druhdy vášnivě milované. Rozčarovány jsou návštěvou jeho stejně a naprosto matka i dcera. (*Lakomý osud.*)

Jenička Parmová slove mladistvá učitelka na své první štaci v zapadlých Lučinách. Než se tam však dostala, utrpěla již její láska k otci první trhlínu: starý otec oženil se po druhé s dívkou nepoměrně mladší, vykuklil se sobcem, ješitníkem, směšným pošetilcem. V Lučinách jest nevlídno; okolí její jest chladné, lhostejné nebo zarputilé; jen hospodářský správce Veleta jest k ní laskavější a laskavější. Zve ji do domácnosti, pokořuje před ní a pro ni svou staromódní nerovnou, sešlou manželku; vystupuje před Jeničkou jako ztroskotaný umělec-zpěvák; probouzí její soucit a pak její lásku osudem, jak se jí zdá, nehodným muže tak významného a nevšedního. A dosáhl by jistě svého, kdyby jeho

žena nevyburcovala ji až pitvorně z jejich ilusí o Veletovi a neukázala jej názorně, kým jest: řemeslným svůdcem dvorských služebných děvčat. A když se jí nepodařila sebevražda, vrací se Jenička do města vyléčená, vystřízlivělá, uzdravená, otužená pro život. (*Myšky*.)

Dagmar Halová jest vzorná na vnějšek dívka, vychovaná střízlivě počestným rozumářským venkovským lékařem nero-manticky; největší hanbou bylo by jí lháti. A při této korektnosti žije přece život necelý, neradostný, zklamaný, že není nic naprosto velkého, nic naprosto dokonalého, čím bylo by možno se nadehnouti. I ona jako Kaťa, jako Nella vyznává absolutism lásky: půjde jen za tím, koho bude nesmírně milovati. Ve velkoměstě seznamuje se s ironicky superiorní židovkou Dorou Rabanovou; ona jest jí božstvem, ona i odučitelkou její romantické absolutnostnosti. A první velká její rána životní jest rozčarování, které jí způsobí Rabanová svým poměrem k zhýralci Vítu Havlovi. Dagmaru miluje druh z dětství medik Zlinský, čestný, střízlivý, snaživý hoch, který bude kdysi nástupcem otcovým v rodné dědině. Ale podivný jest poměr její k němu: nedovede roztáti, zjihnouti, utonouti v něm; splývají na chvilku jen po krvavých hádkách: „zdálo se, že není mezi nimi jiné cesty ke sblížení než tato trním zarostlá pěšina“ (65). Proto nedovede Dagmar v rozhodnou chvíli dáti svému Ludvíkovi slovo víry a lásky, kdy po něm volá „před hroznou krisí“, před svody Dořinými (70), a vžene tak svého milence do náručí proradné přítelkyně. A když zhýralý svůdník Havel vyzradí tajemství Vilémovo a Dořino, Dagmar hyne v Moravě. (*Hladina*.)

Marta Lynarová, dcera krajového politického buditele moravského, žije vedle svého otce, osiřelá od dětství, lhostejně, neúčastně, bez lásky, bez sympatií k jeho dílu i účelu životním. A v rozhodnou chvíli voleb do říšské rady oznamuje otci s klidným vzdorem, s lhostejným opovržením k jeho exponovanému postavení, že si vezme za muže chemika Hocha, bratra pověstného renegáta a nadhaněče odpůrce otcova, továrníka Wolframa; všeho, čeho dosáhne od ní otec, jest jen, že odloží se prohlášení

jejich zasnubů až po volbě. Ale o kteréš schůzi volební spatří Arnošta Hocha, přímého nepřítele otcova, a zamiluje se do něho, do jeho dobývačné povyšné rasy, toužící po vládě nad lidmi (146). A vyznává se záhy poté ze své vášně otci: „Miluji Arnošta Hocha, ne Viléma. To byl omyl. Dokud jsem neznala Arnošta, líbilo se mně všechno, co s ním má Vilém společného. Ale při prvním setkání... jsem prohlédla.“ (163) On jí přináší erotické absolutno, jež jest mimo štěstí i neštěstí, mimo život i smrt (164). A v této touze po erotickém absolutnu jest jen bezděčnou pokračovatelkou bytosti matčiny a mstitelka její smrti na otci; matka její skončila před lety sebevraždou, záhadně, bez vysvětlení. Otec, který chodil leta bez porozumění mimo ni, jako chodil celý život mimo svou dceru (167), nemůže ovšem dohádati se příčiny. Teprve dcera napoví mu, že zemřela asi proto, že milovala někoho, kdo jí sliboval nebo dával totéž citové absolutno jako dceři její Arnošt Hoch, někoho z jeho typu a duševního rodu. (*Sliny*.)

Mechanicky povrchový život žila Líza Sarmanová s mužem; nedostala se v něm ani k velké bolesti, ani k velké lásce: byl jen „proud drobných zevních událostí, které prošly jejími nervy...“, aniž došly až k jejímu srdci“ (189). Po jeho smrti odstěhuje se do vily za městem, na úpatí hor, s vyhlídkou na prastarý kříž, vztýčený nad propastí Černé holiny. Její dlouho potlačovaný vnitřní život uvolňuje se nyní a vyvěrá hlubokou tichou zbožností, pro niž jest paní pokládána za pomatenou. Kteréhoš dne přinesli horalé do jejího domu mladého muže, který se zhroutil s Černé holiny a těžce se zranil. Paní jej ošetřuje, host se uzdravil. Je to student Blažej Teska, čistý blouznivý hoch, kterého zoufalý žal ze zrazené lásky k pusté záletné dívce vyhnal do hor a vehnal v polonevědomou sebevraždu. Jeho někdejší koketná milenka, nyní již provdaná, volá jej k sobě komediantským posunem; a Blažej jde za ním, aby vrátil se posléze ke své hostitelce a ošetřovatelce zcela volný, nepodléhající nijaké sugesci, když se byl rozhodl na svobodě ryzím entusiasmem milujícího srdce. (*Světlé vlny*.)

Jest jeden motiv, který se vyskytá velmi často v prvních dvou knihách Boženy Benešové a charakterisuje je: motiv, kterému jest možno říci buď po flaubertovsku motiv „citové výchovy“ nebo po gončarovsku motiv „obvyklého příběhu“. Citová výchova Flaubertova jest kniha odučování se romantismu, kniha vychovávání se k střízlivosti poznání a Obvyklý příběh Gončarovův má thematem obdobný děj: mladý venkovský romantik přichází do Petrohradu s duši plnou poesie, lásky a přátelství a strýc jeho, starý Adujev, operuje jej ze všech těchto zbytečností, které podle jeho mínění znemožňují úředníku, aby to někam ve světě přivedl. „Byl jsem postižen rakovinou k lyrismu, operovali jste mne, byl svrchovaný čas, ale křičel jsem bolestí,“ řekl Flaubert, avšak mohl říci i Bedřich Moreau i mladý Adujev.

Jest řada povídek v díle Boženy Benešové, které mají přímým motivem děj výchovy ke zdraví a síle, nebo alespoň k životu a k budoucnosti rozčarováváním, postupným odmocňováním romantismu nebo idealismu, nebo postupným rozkladem entusiastického zaujetí a entusiastické jednostrannosti. Tak Kaša odmocnila v střízlivost prvotný erotický enthusiasm bratrancův a tutéž službu prokáže jí její americký ženich; tak erotické absolutno rozložil v konvenční přizpůsobivost Nelle „zákeřník“; tak z domýšlivého zaujetí pseudoidealistického operují Miloše Janíka postupně dvě dívky a jeden kupecký příručí, ze sentimentálně ctnostnické netykavkovitosti paní Holinovou vychytralý svůdce Herbert a ze vši nárokovosti na život zchudlou matku a odbojnou vzpurnou dceru pan Emanuel Barda; a Myšky jsou úplná „éducation sentimentale“ mladé dívky, již padá iluse za ilusí, rozptyluje se barevný oblak životný za oblakem, aby zbyl naposledy holý kůl střízlivě lysé pravdy mladého učitele Urbana: „Nebojte se myšek, bojte se lidí“ (171).

Všichni posavadní rekové nebo rekyne tuto operaci přestáli; teprve v poslední knize, v Krutém mládí, setkáš se po prvé s případem, kdy dívka takto operovaná zmírá. Dagmar Halová nesnáší ztráty erotického absolutna, jako jí nesnášejí některé ženy Ibsenovy: jest jí patrně tolik jako sám životný kořen. A toto

erotické absolutno vítězí i v obou dvou dalších povídkách paní Benešové: ovládne úplně Martu Lynarovou (že stává se nakonec trpnou přítakatelkou otci, jenž propadá šílenství nebo slaboduchosti, jest vnějškový neorganický přílepek) a oblaží Lízu Sarmanovou, jakmile přizná se k tomuto živlu v předchozím manželství tak dlouho zapíranému. Zde jest také domyšleno optimisticky po stopách Ibsenovy Paní z námoří jako blaživá řeše vnitřní svobody (úlohu Ellidinu hraje zde ovšem muž, Blažej, jenž rozhoduje se na svobodě ze svobodné duše za víry Líziny v jeho lásku).

Proto jest tato kniha předělem v posavadní tvorbě Boženy Benešové.

Všecko, co leží před ní, jest typický *nepřímý realism*: proces poznávací uskutečňuje se zde pozvolným rozčarováváním z nějaké iluse životně romantické, pozvolným rozkladem nějaké chiméry. Jako v díle pí Tilschové stíženy jsou hlavní osoby povídek Boženy Benešové afasií, nedovedou se dohovoreti: jsou to uzavřené, osamocené, siré a pusté, neprostupné atomy lidské, které se sdělují nedokonale a hrubě s druhými jen nárazy a odrazy, útoky, třením. Odtud mučivě dusná, trapná, svárlivě vydrážděná, morosná intonace valné části těchto povídek. Osoby spojené nejbližším příbuzenstvím krevním, matka a dcera, otec a dcera, muž a žena, prožívají vedle sebe životy v mrazivém odloučení, v studené mlze, nezjhlí, zcela si cizí a neznámí. A více: nevyznají se ani samy v sobě; nedovedly ani sebe prostoupiti svým světlým papskem zrakovým; a bývají velmi často i vnitřně neplodní, bez životných instinktů, které by jim daly jednati v pravý čas bohatým, štědrým bytostným posunem. „Má takový nepříjemný talent připravit se o každé potěšení,“ praví se v „Mladosti dvou smutných sester“ o Katě (45). Krajní sebe-neznalostí trpí nejen jinoch Miloš Janík, ale i letitější již žena Amalie Holcová, provdaná tuším celé desetiletí! „Celá záhada tkvěla v tom, že štěstí bylo, ale že jí scházela schopnost cítiti je“, taková jest diagnosa, již učiní o sobě Dagmar (Kruté mládí, 80). „Hříšníkem proti životu a radosti“ nazývá sám sebe ve chvíli

132 katastrofálního sebepoznání smutný politický vítěz Raimund Lynar (ib., 169).

Proto v knize nové koncepce životní, v Krutém mládí, jeví se autorce jedinou vinou tato neschopnost viděti, poznávati, pozorovati, chápati, prohlédnouti člověka, s nímž žije, nedostatek družnosti nebo prostupnosti ve vyšším duševním smyslu slova. „Nebyl tyranem, snad ani sobcem nebyl, byl jen z těch, kteří žijí, aby nikdy neprohlédli a nedali prohlédnouti člověku vedle sebe“, v tato slova zavírá paní Líza Sarmanová smrtelný hřích, jímž zhřešil na ní její muž (Kruté mládí, 205). A obdobně obviňuje z neschopnosti poznati bytost sobě nejbližší, s níž žil leta a leta pod jednou střechou, dcera Lynarova svého otce: „Ty nevíš nikdy nic! Znals ji (mou matku) tak málo, jako znáš mne. Stačilo ti, že chodila vedle tebe, žes viděl, jak se pohybuje, a slyšel, jak mluví, ale jak žije, o tom jsi neměl nikdy tušení.“ (Kruté mládí, 167.)

V povídkách z prvního údobí lidé neschopní sebepoznání i neschopní poznávati své druhy a družky jsou vychováváni násilím, a ovšem opožděně, se ztrátou času i sil, a často vůbec pozdě, katastrofálně, životem objektivným, to jest sledem skutečností a seřetěžením skutečnin vnějškových. V tomto útvaru nepřímého realismu napsala Božena Benešová několik povídek neobyčejně dokonalých, v nichž sama komposice jest dána zákonnou čistotou odmocňovaného děje poznávacího; takového rázu jest na př. „Povídka s dobrým koncem“, plná diskretní ironie, v níž dobírá se rek svého vystřízlivění návratem po rozkladné oklice, typické právě pro tento vzorec². Božena Benešová ne-

2 - Jinde, soudím, dopustila se však kompozičních vad. Tak pokládám za kompoziční nedostatek ve „Stínech“ okolnost, že Marta zasubuje se nejprve s Vilémem Hochem a pak zamilovává se teprve do Arnošta. Vznikají tím v čtenáři škodlivé pochyby o jistotě jejího instinktu erotického: její absolutno erotické žádalo by hned napoprvé a naráz rozhodnutí definitivního. Rovněž to, že není na konci této povídky *určitým konkrétním faktem ukázáno*, jak zavinil Lynar smrt své ženy, pokládám za umělecké minus. Takové *faktum* měla autorka vynalézt i mělo býti ex post při katastrofě Lynarově objeveno. Takto zůstává odsudek dceřin nad otcem

133 potlačuje sice úplně přímé charakteristiky, ale přece užívá jí mnohem střídmeji než pí Tilschová. Její věty nevšedně jasně, místy až střizlivě, vždycky průhledně, místy do faset broušené, v nichž převládá abstraktní pojmovost nad konkrétním názorem, dovolují sledovati s velikou přesností povlovně postupující děj rozkladný ve všech jeho stadiích. Proces rozčarovávací umí nejednou vystihnouti pí Benešová v symetričnosti, která má dosah symbolický. Tak na př. v Myškách právě ve chvíli, kdy myslí Jenička nejintenzivněji na Jaromíra a kdy domnívá se, *on* že klepe na její okno, vykukluje se její erotická desiluse v podobu starobně schýlené, kostnaté jeho ženy o prořídých vlasech a zapadlých rtech, s nevkusným košíkem a s velikým prázdným polevníkem, jak přichází od návštěvy šestinedělčiny.

A přece, soudím, zavírá toto údobí umění minulostné; budoucnost jest v nové knize autorčině, hlavně v jejích dvou povídkách posledních, nebo lépe: v povídce nejposlednější. Důvěřivý kladný enthusiasm musí vystřídati posléze oklikový analytický děj záporně poznávací; proti mechanickému životu, který sděluje se nám od periferie a jenž, jak bystře autorka vystihla, uvízne v nervech, aniž dojde srdce, jest třeba kultu života spontánního, jenž vylévá se z rozsvíceného bytostného středu, věčně vibrujícího láskou. Jest třeba poznávání jinakého, než bylo desilusivné odmocňování děje životního: jest třeba množiti a obohacovati cesty od člověka k člověku a od člověka k Bohu — ne přetrhávati je a izolovati jedince v mátožně solipsistický, mlhavý atomism vesmírného samovězně pennsylvanské soustavy.

stále neověřenou teorií, příčina smrti matčiny v oblasti pouhých dohadů a domněnek.

Také s názvy všech tří povídek v Krutém mládí nedovedu se smířiti. „Hladina“, „Stíny“, „Světlé vlny“ — co říkají tyto odtažitě, geometrické a fysikální představy o rázu prací, které se kryjí za nimi? Nic. A přece: i název jest částí invenčního tvůrčího děje básnického; jím má býti *domyšlena* komposice díla; on má zavést čtenáře na nejvýhodnější bod, odkud přehledne celé dílo zmocněným, jednotným a novým pohledem. Jindy dovede ovšem křítiti autorka stejně šťastně jako odvážně. Tak Kruté mládí nebo Nedobyta vítězství jsou tituly stejně obsažné jako sugestivně dotvářející.

Již Gončarov postřehl v prvním svém románě *Obvyklém příběhu* bystře, že odmocňovací kura, již si oblíbil starý Adujev, selhala — na jeho vlastní ženě: paní tajná radová léčbou svého manžela proměnila se ve vyčerpanou, apatickou, nervosní pseudoženu, která neustále stůně, ačkoliv jí nic není. Již zde vytušil nejasně Gončarov, že pozitivistický, střízlivý muž léčitel a krotitel zabíjí s domnělým romantismem sám vitální kořen životní ženiny síly a radosti. A položil tu neuvědoměle ještě problém, kterého nedovedl dořešiti ve své *Strži*. Kdo podá Věře ruku, aby překročila strž, v níž klesla vinou svých horkých smyslů? Hledá se rek druhého, *nového* jejího románu, jako byl Volochov žalným rekem románu prvního. Kdo jím bude? Autor nedovedl stvořiti pro tento čestně nebezpečný úkol nikoho než Tušina, ruskou odrůdu solidního, praktického, rozšafného a pozitivního Stolze, za něhož provdává se v Oblomovi Olga. Ale již Dobroljubov viděl sdostatek hluboce a správně do duše ženské, když doufal, že opustí jednoho dne Stolze... Nepostačí ženě pozitivisticko-mechanický klid, postuluje a musí postulovati, sobě snad na neštěstí, lidství na štěstí, vitální idealism, krásně zmatené bohatství nadbytku, erotické absolutno.

Kde nedomyslí a nedotvoří muž, jala se tvořiti a domýšleti hned prvními svými pracemi básnířka-žena. Hned v prvních dílech *Růženy Svobodové*, v *Přetíženém klasu*, v *Písčité půdě*, jest erotické absolutno klad nad všechny klady: přes ně *nemůže* přejíti opravdová žena ke kompromisu, k sevšednění, k přizpůsobení, k odmocnění. *Nepřizpůsobivost* chudobě, malosti, nouzi erotické i manželské jest poslední residuum, které zbývá po rozkladném ději desilusivním v této knize, již nyní nazvala autorka tak významně „knihou poznání“: cosi, co není možno redukovati již v nic jiného. A v dalších dílech, v dílech opravdového kvasu revoltního, dobírá se autorka kladnějších a kladnějších formací tohoto prvního i posledního vitálního postulátu, jenž stojí nad každým poznáním i za každým poznáním...

V tom jest právě význam a hodnota *takového* ženské poesie pro lidství: hájí životní absolutno proti pozitivistické míře a váze,

vynucuje vitální idealism, nepřipouští ochuzení života na normál a pod normál, rozdmýchává oheň na zemi. 135

V posledních pracích svých připojuje se Božena Benešová k této básnické tradici, včleňuje se v její rytmické kolo.

5. Karel a Josef Čapkové

Jest nyní třeba psáti již tak, jak jsem právě napsal: Karel a Josef Čapkové, neboť není již Čapků jako firmy literární. Bratři Čapkové, když byli společně vydali a napsali nevím jakým spolupracovníckým způsobem knihu povídek *Zářivé hlubiny* (1916 u Borového), rozpadli se ve dva jedince, z nichž každý vydal v posledních dnech samostatnou knihu povídkovou: Karel Čapek „knihu novel“ *Boží muka* (1917 u Otty), Josef Čapek prózy *Lelio* (1917 u Kamily Neumannové v Knihách dobrých autorů).

Slušelo by se zde, abych pojednal nejprve o společném díle obou bratrů, o *Zářivých hlubinách*. Mohu býti však v tomto bodě co nejstručnější. *Zářivé hlubiny* jsou jakási nejen kniha průpravná, nýbrž přímo kniha školních úkolů a příprav: kniha okreslovaných vzorků literárních. Jsou v ní zastoupeny všechny ne směry, nýbrž přímo *formule*, které dotkly se znepokojeného ducha mladých literátů českých v posledních šesti sedmi letech. A mezi jinými zejména dvě: novoromantism a novoklasicism. Těm přinášejí bratři Čapkové oběť ne v tom, co mají odvěce oprávněného a typického, čím ovládají a budou ovládati duši lidskou i v budoucnu jako základní ladění, tvořivé svou touhou po neznámu a svou vůli k řádu a harmonii, nýbrž *určitým* jejich útvarům, jak byly ztělesněny na př. ve Villiersu de l'Isle Adam a v Pavlu Ernstovi. Teprve v poslední povídce, po níž jest nazvána kniha, dobrali se bratři Čapkové něčeho, co prohlašují definitivním a co přenášejí jako východisko do své nové, samostatné řady povídkové. Je to něco, o čem teprve možno užití slova *tvorba*, byt ve smyslu velmi obmezeném, jak hned ukáží; tvorba

136 ve smyslu uměleckého prožívání, a ne pouhého obkreslování.

V Božích mukách Karla Čapka čtou se takové příběhy.

Dva mladí muži naleznou v krajině čerstvě zasněžené *jedinou* šlápěj, otisk boty lidské, velikosti nadprůměrné, která nemá široko daleko družky, a vzruší se záhadou, kdo jest její původce. Nedovedou si vzniku jejího vysvětliti „přirozeně“ a jeden z nich vidí v ní posléze stopu boha. „Snad se nějaké božstvo ubírá svou cestou; jde bez inkoherece a postupně; snad jeho cesta je jakési vůdcovství, kterého se máme chopiti. Bylo by nám možno krok za krokem jíti ve stopách božstva.“ Odtud utrpení Bourovo, že není nikde stopy druhé. (*Šlápěj*.)

Týž Boura přednáší po roce v jakési filosofické společnosti s neúspěchem, bez soustředění cosi, co jej nesmírně vzrušilo, když to vynalézal, ale co nyní v logické formě, zmechanisováno v „pravdu“, jej od sebe odpuzuje. Vyjde rozmrzený na ulici, kde se k němu přidruží Holeček, druh jeho ze „Šlápěje“. Rozumování o vědecké tvorbě, logice, soustavě, pravdě atd. Posléze vejdou do vinárny, kde přistoupí k nim cizí člověk a prohlásí se za bratra Bourova, podivína, tuláka, světoběžce, který dávno odešel z domova. Boura jej poznává; vypravuje různé vzpomínky z mládí; náhle povstane a rozloučí se s oběma přáteli. Zapomněl však hůl, a když ji Holeček nese za ním, vidí, že *zmizel beze stopy jako duch*; nevyšel na ulici a na chodbě ho také není! Tato zázračnost rozruší Holečka, ale klidně ji přijímá Boura. „Hleďte, viděl jsem ledacos a četl mnohé nad to; ale ze všeho toho nic jsem nechápal lépe než vzkříšení dcery Jairovy. Viděl jsem mrtvou dívku — Ach, v tom ohavném mechanismu jediné bylo by vpravdě přirozené: zázrak. Jediné odpovídalo by člověku nejhloběji.“ (Str. 136.) A na téže stránce závěrem: „Kdyby se věci děly tak, jak je přirozeno naší duši, *dály by se zázraky*.“ (*Elegie*; v závorce: *Šlápěj II*.)

Zmizela náhle nevysvětlitelně z domu rodičovského dívka Lída Martinová. Po noci, marně probdění hledáním a čekáním, oznámí to bratr její svému příteli a jejímu tichému zbožňovateli Holubovi, žádaje jej o pomoc v té věci. Holub vysloví domněnku,

137 že Lidin případ jest průměrný, většinový: že Lída utekla s mužem, a obšírnou úvahou induktivně logickou, jakou rozumují na příklad rekové Poeovi nebo u nás Arbesovi, uvede Martince na její stopu; Martinec nalezne ji skutečně podle indicií Holubových, zachráni ji z ponižujícího dobrodružství. Dívce ovšem nepoví o tom, že Holub ví o její bidě a že dal metodu, jak ji naléztí. Holub jest však zdrcen správností svého výpočtu pravděpodobnostního: Lída není neobyčejná, výjimečná bytost, jak ji posud viděl; jest jen jedna z mnohých, přemnohých. (*Lída*.)

Po svém návratu do rodiny Lída jen zvolna roztává k životu nejinak než někdo, koho nalezli již polozmrzlého. Druhem rekonvalescence Lídiny, pněm, o něž se opírá pokleslý květ jejího života, jest Holub, on, o němž se domnívá Lída, že nic neví. Výčitky Holubovy, že zneužívá nemravně situace, že eroticky vytěžuje on, vědoucí, jí, nevědoucí. Kteréhosi večera pozve jej Lída k sobě na příští den. Noc Holubova: jeho mučivé rozpaky a rozpory o nehodnotě nebo lhostejnosti skutku Lídina, o správnosti nebo nesprávnosti soudu, odpuštění, očisty; a jakýsi pudový strach před jejím vyznáním. Druhého dne před domem Lidiným zpozoruje Holub, že z bytu vyšli matka i bratr, že bude tedy s Lidou sám, vejde-li; ale přece nevejde v poslední chvíli, vyděšen bouchnutím dveří, strachem, že viděl by ho někdo, jak vstupuje. Vráti se do svého bytu, když Lída brzy potom zazvoní u jeho dveří. Přišla se vyznat ze všeho, dojít u něho veliké slavnostní očisty. Místo odpuštění zvidá však, že Holub o všem dávno ví; místo velkého zázraku rozčarování. „Lída couvala v zoufalém otálení; teprve nyní se zdivenýma očima rozhlédla po pokoji, kde měla se státi nějaká vysvobozující událost; viděla všechny ty neznámé, cizí, chudé věci —.“ Typické poznání z rozčarování, příznačné pro nepřímý realism. (*Piseň milostná*.)

Slavík, městský inteligent žijící na venkově, a Jevíšek, hudební skladatel, také na prázdninách na venkově, který právě zabředl ve své práci v jakési chvilkové bezcestí, účastní se s komisařem a detektivem honby na vraha v noci na zalesněné *Hoře*. A tento Jevíšek jediný odnáší si z příšerného dobrodružství vyšší

poznání: slyšel úzkostnou modlitbu vraha, toužícího uniknouti svým nepřátelům, pochopil slast a bezpečnost práce pod vedením „hlasu shůry“. „Vždyť byste se s ním (vrahem) mohli srozumět, cítil, vy všichni! Byl tak nešťastný a chtěl jen uniknout — jak dobře byste mu mohli rozumět!“ (87)

To jsou nejrozměrnější práce Božích muk. Zbývá hrst kratičkových povídek nebo črt osmi- až šestnáctistránkových.

Autor sleduje v myšlenkách člověka zhrouteného pod tíhou bolesti a pracně povstávajícího, aby dále nesl „tíhu svého smutku“. (*Utkvěni času*.) V *Historii beze slor* kdosi v horký letní den spatří ležícího člověka, jehož klobouk má značku „Puerta del Sol“. Očekává, že člověk poví mu děj svého života. Ale člověk usne dříve, než blouznivý kdosi, okouzlený tokem a prcháním chvíle, zahloubaný v tanec jevů vesmírných, si toho uvědomil. — Chvíle bloudění způsobí obrát v nitru jednoho z bloudících. Nalezne náhle „něco, co hledal po celý život, i když na to nemyslel“ (153). Pochopí naráz, proniknut tím jako nožem, „jak bědné a nesmyslné bylo všecko, co posud žil“ (158); a pak ještě cosi, co mu uniklo, co „ztratil a už nikdy to nebude vědět“ (159). Takový jest smysl *Ztracené cesty*. Hloubání nemocného a přítele, který jej navštívil, nad slovem *nazpět*, které napsal kdysi nemocný na stěnu a jehož smyslu nedovede se nyní dopátrati (*Nápis*). Mladý člověk, který váhá vydat-li či nevydat se do ciziny na dobytelskou pouť, vejde do kavárny, setkává se tam s plachou dívenkou a temnou, povážlivou krasavicí a dává si vyřešiti svůj osud němou řečí očí obou žen (*Pokušení*). Nemocný, jenž nemůže choditi, vysedá v létě celé dny u řeky, tváře se, jako by lovil ryby, vpravdě však pozoruje hru vln a vypravuje člověku, s nímž se náhodou setkává, své zimní sny, narozené v letním pozorování plynoucí vody, své tuchy metafysické a náboženské, vyvolané zčeřeným lomem vln (*Odrasy*). V *Čekárně* jakýsi trošečník, jenž jde patrně napětím vši své vůle za poslední rozhodnou změnou svého osudu, tráví několik hodin v noci na přestupné stanici. Nuda, trud, únava, olověná ošklivost čekání. Setkává se s člověkem, který rozvíjí před ním filosofii čekání

a vykoupení. Čekání jest vždycky utrpením; vykoupení z něho není nikdy pravé štěstí (190). — Člověk žijící ve vsi osamoceně, cizinec v ní, jest probuzen v noci zaklepaním na okno a prosbou ženského hlasu o pomoc. Rozespálý nevrle odmítne prosebnici; ale záhy zalituje své příkrosti a zatouží poskytnouti pomoci. Oblékne se, proběhne vesnicí, marně pátraje po někom, kdo by pomoci potřeboval. Nikde nikoho; tma a pokoj všude. Ale událost vzruší jeho mysl, jeho duše rozstoupí se až ke dnu a z něho vyplyne poznání, že člověk čeká nějaký nebývalý den, pomoc, vysvobození ze svého vězení a zavolání svého boha, „tiché, prosebné zavolání“. (*Pomoc!*)

Analysoval jsem, jak jsem dovedl obšírně a přesně, náměty prací p. Čapkových, aby čtenáři vysvětlil jejich ráz. Na první pohled jest patrné, že nejsou to ani povídky ani novely, ač je pan autor tak pokřtívá: schází jim všecka *melodie fabulistická*, všecko lehké odhmotňující kouzlo duchové hry. Jsou to *procesy*, těžké, úmorné, podrobné a závažné procesy duševní, jimiž chtějí si osoby Čapkovy něco rozřešiti nebo něčeho se dobrati, na čem visí jejich spása. Problémy klade život před reky K. Čapkovy neustále s naivností až hmotnou jako učitel matematické úkoly ve škole žákům, a oni zmáhají je těžce v potu tváří indukčně, logicky, krok za krokem. Takovým problémem jest záhadná šlěpěj, jejíhož smyslu jest třeba se dohádati, jejíhož původu třeba se zmocniti; takovým problémem jest útěk milované dívky a všecko, co vyplývá ze situace, v níž *on ví všecko o ní a ona neví, že on ví*; takových problémů jest několik v „Hoře“, od pochopení mechanické metody, jakou si vede detektiv stíhající zločince, až do veliké životné záhady jak pochopiti zločince, jak porozuměti jeho trpící bytosti. Takovými problémy, malichernými i závažnými, hemží se i ostatní práce Čapkovy. Rozřešiti smysl slůvka před lety na stěnu napsaného a dávno zapomenutého; vyřešiti smysl čekání, které mučí člověka; vysvětliti nebo pochopiti záhadu, že živý člověk zmizí náhle beze stopy z vinárny, aniž z ní vyšel; pochopiti, co ti chce v noci v cizí vsi tajemný výkřik kohosi, jímž dovolával se tvé pomoci...

Karla Čapka nezajímá duše lidská a její svět, jak vtělily se v určitý charakter lidský, nýbrž dějství životné *samo o sobě*, mechanika a logika událostí, deduktivnost a dialektika životného dění. Nezajímá jej člověk, zajímá jej *božství*, které stojí za dějstvím životním a touží sdělit se jím člověku. (Odtud, z tohoto zorného úhlu jest možno jedině pochopiti a vysvětliti název knihy, jinak zcela nejasný.) Odtud snaha Boury v „Šlěpěji“ pojímáti zázrak jako jedině přirozený stav vlastní duši lidské; odtud náhlá osvícení reků Čapkových v „Ztracené cestě“, v „Pomoci“, v „Utkvění času“; odtud pochopíš slova nemocného v „Odrazech“: „A já vidím v odraze, *jako by někdo stál na druhém břehu a chtěl se na mne podívat nebo dát mi znamení*; ale obraz na vodě uplývá i s rukou přiloženou k očím.“ A o něco dále: „Chvílemi viděl jsem tak podivné zčeření na vodě, že nelze pochopit, odkud přichází. Někdy se zlomí vlna a zaleskne se krásněji než jiné; a jsou i úkazy na nebi — stává se to velice zřídka. A tu si myslím: *proč by to nemohl být bůh? Snad je právě tím nejprchavějším na světě; snad i jeho skutečnost je náhlé zlomení vlny a záblesk*; nepochopitelně, výjimečně se vyskytne, a zajde —“ Snad všechny osoby Čapkovy hledají, žel, že příliš hmotně a doslova, stopy prchajícího boha; snaží se přecísti a rozluštití znamení, která jim nebo světu dává; chtějí vyrvat se z mechanismu životného a získati na vteřinu výhled věčnosti, zachytiti a prožiti opravdovou skutečnost, položenou vysoko nad lžiskutečností životné rutiny... Všichni čtli Bergsona a parafrazují jej; i Boura, vykládající v „Elegii“ o způsobu, jakým se zmocňovalo jeho dnešní poznání jeho, ano: ono jeho, a ne on jeho (str. 122 a n.); Holub, trápící se tím, že snížil jedinečnost případu Lídina svým kalkulem pravděpodobnosti („Ponížil jsem ji, abych ji vypočetl“, 41), i skladatel Jevišek, pojímající a vytvářející motiv „vyššího hlasu“, i nemocný lžirybář, i neznámý theoretik, strojící v „Čekárně“ před Zárubou svou theorii o mučivosti čekání a rozkošnosti štěstí a náhody, o kráse bohů pohanských, kteří zjevovali se člověku sami od sebe, z milosti náhody, v neočekávaných dobrodružstvích, a o kormutlivé bolestnosti boha křes-

fanského, vykupitele, na něhož bylo nutno tak dlouho čekati...

To jest K. Čapkův poslední abstraktní motiv, který překládá do různých poloh, a v nich řeší jej odvozeným a odtažitým uměním ryze mozkovým, uměním značné pohotovosti logické a bystrosti dialektické a ještě značnějšího úsilí volního, ale uměním velmi málo a velmi zřídka básnickým, to jest vpravdě intuitivním, názorovým, smyslově čistým a bohatým, výrazově jadrným. Novela, nebo šíře: krásná próza vůbec není jeho *nutností* výrazovou; to, co chce vysloviti K. Čapek, dalo by se trvám nejednou vysloviti celeji a naléhavěji essayí nebo studií filosofickou.

Bylo-li kdy které umění *didaktické*, je to to zde. *Poučuje* čtenáře stále soustavně a účelně tím, že dává mu nahlížeti do svého tendenčně řízeného myšlenkového procesu, který před ním vyvíjí krok za krokem, bod za bodem. Jest to umění metody až vědecky přesné a přímé, které vylučuje všecko, co není připraveno logicky, podloženo deduktivně. Zde není milostných náhod a překvapení, zde není ani dvihů nebo poklesů talentu: všecko jest v téže přesné rovině methodicky vypočtené a zabezpečené. Jak jest ti nyní pochopitelná K. Čapkova touha po zázraku, po přímém zasáhnutí boha! Jeho touha vyraziti z všedního logického kruhu nebo řetězce! Tak vášnivě toužiti dovedou právě jen otroci spoutaní řetězy pravidla, rutiny, formulky, zvyku!...

Odtud tísnivý, někdy přímo úmorný dojem, který na tebe dýše z těchto prací. V jejich methodičnosti jest všecko jejich bohatství a všechna jejich zásluha; neosobnostnost umění nebyla tuším nikdy vedena tak daleko. Tato přísná metoda jest vpravdě do jakéhosi stupně a v jakémisi smyslu estetická přednost K. Čapkovy jako s jiné stránky a v jiném smyslu jeho opravdové umělecké manko. Přednost jest v tom, že alespoň na počátku, než dostaví se nuda a omrzlost, cítí čtenář, ovšem jen velmi inteligentní, *čistotnost* této práce — a v tom jest zárodek dojmu estetického. Minus v tom, že dojem čistotnosti ustoupí brzy dojmu střízlivé přesnosti a formulkové vypočtenosti tam, kde čekáš tvořivost opravdovou, tedy stále novou, znova a znova z hlubin

tryskající a obrozující se v tajemství osobnosti básnické. Nedostatek osobnosti básnické jest poslední nejzávažnější minus knihy K. Čapkovy, neboť k osobnosti básnické nestačí jediný element, jediný prvek, prvek intelektualistický, a k tomu zúžený ještě v tomto případě skoro všude v logickou deduktivnost. Osobnost básnická jest možná jen tam, kde jest při díle básnickém *celý člověk*, člověk obraznosti jako citu, intelektu jako vůle, pozorování jako intuice. Osobnost básnická není vpravdě nic jiného než *karakteristická* harmonie všech těchto složek a činitelů.

Výsledek kritického šetření knihy K. Čapkovy jest v lecčems poučný.

Předně: kult zázraku, touhy lidské postihnouti boha přímo, tváří v tvář, a snad i touhy boží projevit se člověku, u někoho, kdo má na programu „umění občanské“ neboli „civilní“, t. j. umění osvícensky pokrokové, sociálně pozemské, protimystické a protimetafysické, a kdo zavrhoval umění, jež, jak se vyjadřoval, „házi lidem do očí nebeský písek“...

A po druhé: umění formulkové, methodické, chtěné u někoho, kdo koketoval nedávno v Lumíru (1917, č. 6) se syrovým naturalismem Fr. Tučného, téhož Tučného, který vrhá své čadivé koktavé blesky na všecko, co není nalezeno shýbnutím se na ulici — pardon, na poli u nich u Frenštátu.

Výsledky poučné tedy i pro pochopení literární politiky české a jejích klikatých labyrintů.

Zdá se tedy, že civilnost jako směr byla by opravdu na místě v určitých kruzích nejmladší literatury české: alespoň tolik, kolik jí žádá — civilní zákoník kteréhokoli evropského státu.

Knihy Josefa Čapka *Lelio* jest ještě abstraktnější, než jsou Boží muka jeho bratra Karla; jsou v ní strany, které působí dojmem vědeckých traktátů. Četba její jest ještě namáhavější než četba Božích muk, což by nevadilo — čtenáři není třeba usnadňovati jeho spolupracovnícký úkol s autorem a buditi v něm nesprávnou domněnku, že umění jest lechtadlo —, kdybys byl nakonec odměněn alespoň tím, nač máš právo: vědomím,

že jsi porozuměl záměrům autorovým. Ale Josef jde ve své osobnosti možno-li ještě dále než Karel: tak daleko, že místy nevíš, kde se mění perspektivná soustava, kde začíná parodie, travestie a mystifikace. Teprve tam, kde vyhrotil situaci v úplnou grotesknost, jako v historii syna otcovraha a pak otcozáchrance v *Synovi zla*, můžeš mu býti práv a můžeš míti z něho radost jako ze šťastného virtuosa na jedné struně.

Celý širý svět boží vidí Josef Čapek pod vášnivě úzkým zorným úhlem bídy, zoufalství, zla, pitvorného šklebu. Je-li v knize Karlově touha po úniku z okovů příčinného mechanismu a místy skutečný únik z něho, není u Josefa než jediná mûra těžké, nepozdvížitelné halucinace ošklivosti, nezniknutelného utrpení z nejzarytějšího zla. *Skutečnost* u Josefa Čapka, toť jen nejošklivější halucinace; *to že jest* *nejošklivější, zaručuje již její pravdivost*.

Nade vše žalostný a ubohý jest rek *Rukopisu nalezeného na ulici*. „Jsem člověk slabý, pouhá žilka rozpjatá na kříži. Jako u jiných trvalou vnitřní pohotovostí jest odpor a síla, tak já jsem opoután nepolevující bázní. Prozřetelnost, která podle svrchované potřeby odívá zvířata i lidi necitelnými krunýři a ostny, dravou pohyblivostí a ostrými drápy i zuby, zbavila mne postupně veškeré tvrdé i útočné ochrany, s níž jsem se zrodil, a nyní tu stojím obnažen a citlivý jako živá rána. Strohá existence věcí mne trýzní, ostré úhly bolí, světlo svírá, plný prostor mne utlačuje a v prázdném jektám a mám závratí. Trpím halucinacemi, chodím plíživě, těsně ramenem přitisknut ke zdi, a chvěji se ve světě jako osika, často ani nevím, proč.“ (9) Bída tohoto člověka, rozumím-li dobře, jest v tom, že jeho život odstoupil od něho, teče mimo něj — nemůže se s ním nijak spojit. Žije jen v halucinacích, ale již zde jest pravdou halucinace *nejošklivější*, ta, jež se mstivě vykukluje v ubohou ilusi, v žalostné vědomí, že halucinace je klámem, a ne skutečností. „Ach, muž vydechující v bezpečí a míru, vysvobozený láskou, onen muž obrácený k ženě ve spolubytí, jež proudí v něm blízce jako krev vlastních žil: to měl jsem býti já! — *Já však jsem sám!* — Jest ještě mlád; jeho ra-

mena lehce se vznášejí; jeho oči jsou čisty — běda, *příliš pozdě již*; ztratil jsem svůj čas! Moje ramena jsou blátivá bídou, mé tělo hyne, oči zapadají kalným hořem, a v mém srdci není souhlasu a rozpomenutí, ale propastná zátopa lítosti a zklamání.“ (16)

Plynoucí do Acherontu, nejlepší číslo knihy, jest jakási studie o utopencích, plná visionářské síly a temného kouzla. Kdežto ostatních prací knihy jsem záhy po přečtení zapomněl, ta zde uvízla mně v paměti a mohu si ji kdykoli vyvolati — mimochodem řečeno, pro mne nejbezpečnější kritérium umělecké hodnoty jest má paměť: ta zapomíná jen slabého a malého. Nesnadno se tedy zapomíná na dívku utonulou jakousi zlou náhodou — „malá hádka nebo překážka přivedla ji v prvním pobouření k vodě, a snad v tom bylo i něco koketního nebo mladý, svou vlastní krásou opilý život chtěl sám sebe pokoušet a hravě svévolným skokem dotknouti se hranic smrti, a již se zahubil“ —, jejíž fantom v temné deštivé noci, vyváben touhou po živých, potuluje se pustými ulicemi velkoměstskými. „Několik pozdních chodců ji vidělo; utíkali před deštěm a neměli kdy povšimnouti si bližší dívky, jež letmo vzbudila jejich politování; jaká trpělivost a bída, když se prostituuje na Václavském náměstí v takové nepohodě, nedbajíc, že dešť promáčí její růžové šaty, jež jí neslušely. Dešť byl jako řeka, a ona se postavila do kouta domovních vrat a odtud pohlíží beztřípytnýma očima přes chodník, ale zdála se příliš zpustlou nebo ji chránili andělé smrti, že nenalezla svého ochránce. Před úsvitem přivolaly ji zászvětní moci a mrtvá vrátila se do Vltavy. Spí ve vodní říši a v jejím srdci je stesk po světě živých.“ (25)

Opilec jest jakási kinematografická groteska, v níž poutá tvou pozornost několik lidí pobíhajících zvláštním významným způsobem po ulicích velkoměstských i — pustinách afrických. Nejprve paralela mezi lovcem antilop, který v Africe bezvýsledně stopuje vzácné okapi, a inženýrem, jenž pronásleduje stejně bezvýsledně plachou slečnu velkoměstskou nejprve in persona, pak svým mechanickým dvojníkem, pak zase in persona; nato vytancuje na jeviště uliční „rádný černochoch, oděný pravou americ-

kou módou... čile pleskaje podešvemi vždy v několikerém rytmickém nárazu o dlažbu“ (32); a posléze *on*, vlastní rek naší povídky, jakýsi žalný trosečník, psanec a štvanec, „opilý jako sud, nasáklý kořalkou od pat až po konec vlasův a zvalený jako vepř,“ „zahajuje svůj strašlivý běh... , neboť v jeho srdci se rozvíjí trýznivý film“ — mučený vlastním stínem, který jej porazí, kdykoli se mu zlíbí. „Kluše vedle mne a přebíhá s boku na bok jako hodný psík, až kdesi vzadu slídívě se skrčí, číhá a náhle vyskočí jako dravec, srazí mne k zemi a poraženého vyválí v blátě a sedne si na mne, abych nemohl vstáti.“ (36)

Záchrana jest zbytečné vysvobození jiného ubožáka ze žaláře, zbytečné proto, že neunikne již do smrti vězení bázně, hrůzy, úzkosti. „Když mne unášel vlak, můj duch byl stále jat smutkem a bázní, jichž už nikdy se nezbavím. Vlak se řítí sněžnými pláňkami a v jeho lomozu ustavičně zněl a opakoval se cizí hlas: *A dream, a dream*, toť sen, jen sen, jen sen... Ach, sen — bylo snem vězení, či je vysvobození jen snem, je snem úzkost, která mne do zítřku a provždy provází?“ (44) Všecko zde jest jen píseň zoufalství a beznaděje, jimž není vykoupení.

Veš jest jakási metafysická groteska. Jde o veš, která chtěla viděti, jak Fénix snáší vejce, ale nedočká se toho, neboť „tento pták nenalezl dosud druhu ve shodě se svými přirozenými pudry páření, ba zdá se, že ho ani nehledá“; jest tedy „obětí kletby, jaké pro ni, jest si tím jista, ve hvězdách nikdy nebylo psáno“ (51). Zato mučí ptáka svým rypáčkem tak, že „ve své bezmoci vzlétá někdy až do mezihvězdného prostoru, kde bez cíle poletuje v nejžalostnější nářku, kde pláče a vydává ze sebe zpěv tak zoufalý a teskný, a přece sladký, že stíny a strašidla duší opouštějí svých sídel, aby se tam zděšené a chvějící se vrátily, teprve až ztichne jeho znavený a tragický hlas“ (52). Vedle vši zachytil se v peří ptáka velikána i člověk; a když podaří se mu konečně jednou sklouznouti s jeho křídel, ve chvíli, kdy za „měsíční noci slétl si ochladiti drápy a hruď ve svěžesti pozemské rosy“ (54), veš zachytí se ve vlasech člověkových a mučí nyní jeho mukou, z níž není vyvážnutí. „Maminko, tvůj klín! Tvé bývalé ruce

146 a hřeben! Veš na mé hlavě! Zachránila se v mých vlasech!... Nelze se jí zbaviti, nelze jí zmařiti, vpila se mi svými háčky do lebky... Nadarmo ji mé nehty hledaly, když neúkojně svlažovala své lačné rourky mou krví, a když jsem zuřil, vbodla mi sosák přímo do mozku a pokojně vypíjela mé šílenství.“

Groteska podobného rázu jest i poslední práce knihy, *Syn zla*. Člověk zmrzačený příšerně rodiči a pěstouny, který „spal se zvířaty, s umučeným koněm, vykopnutým psem a rozšlápnutou ropuchou“, plný nenávisti a opovržení k lidem, proměňuje všechny své rány a znetvořeniny v nástroje msty, vychovává se dlouhou uvědomělou prací uměleckou v mstitele své bídy. „Není nikoho, komu jsem již nepřál smrti a nejzlobněji promyšleného pokoreň — — Byl bych zlý i v Asii a v Americe, ve všech dílech světa, i v budoucích dobách.“ (62) „Ne, pravím, neudělal bych díla tak neúplného, abych někoho ušetřil. Kdybych viděl trestance nabízetí své tělo bohu, aby z něho znova zřídil svět, rozmýšlel bych se jen chvíli, a pak bych ho zničil, dříve než by jeho oběť mohla se přijmouti. A kdybych viděl, že bůh se shýbá k zemi, že nabírá do ruky kopřiv a troudu zašlého světa a hněte z nich hlínu, aby z ní znova stvořil člověka, váhal bych jen chvíli, a rouhavě bych vyrazil tuto nehodnou hroudu z jeho velebné dlaně.“ (74)

Takový jest žalostně bědný, mučivý svět Josefa Čapka. Tyto všechny povídky jako prolog „Lelio“ jsou zoufalými touhami po vykoupení a zároveň vědomím, že touhy tyto jsou marné, že není vysvobození. Zlo jest zlem v pojetí Čapkově právě tím, že není z něho úniku. Dávno nezazněla v české poesii struna pesimismu tak naprostého a ve své absolutnosti až pitvorného jako v knize Čapkově. Co vystihuje neustále z nových a nových stránek, obrazností neumdlévající, jest jakási fantomatická oškli-vost života, šerednost ne povrchová, nýbrž z nitra a jádra věci a duší na vnějšek vyražená, a proto nezhojitelná. Tato všemo-houcnost oškli-vosti strojí pak bizarní pitvornosti, které jsou lačně vyhledávaným dosti učiněním trpkému humoru, zlobnému sarkasmu jeho misantropické mysli. Že v jeho smyslu pro pitvor-nost jest cosi výsměšně mstivého, viděti z toho, že projevuje se

147 v situacích vážných, ano tragických, kde jest autoru lidštějšímu vyloučena sama sebou. Tak na př. mluví-li o utopenci (str. 19): „Okolnost, že se utopil, může ukazovati k tomu, že nepocházel z lepších vrstev, než klesl do nedostatku; mužové z tříd lépe situova-ných obyčejně umějí plovati.“ Nebo mluvě o nohou zločince unika-jícího z vězení, škubajících sebou nad propastí mezi nebem a zemí, poznamenává, že komihají sebou v „rozkyvech dostatečně ohrom-ných, že by takto mohl za námahy skoro menší sestoupiti s Po-lárky a přistáli na Dubbhe“ (67).

Píše se mnoho a zvláště p. Vlastislavem Hofmanem, jak vědí i čtenáři tohoto listu, opravdu krásně o novém smyslu skuteč-nostném, o mythické lásce k zemi a jejímu dílu tvořivě hutnému a sladkému, o věrnosti ideově rasovému typu minulostnému, o zraku omilostněném smyslem pro svatou něhu dění životného — a to všecko uvádí se v souvislost se snahami mladého rodičího se umění. Nic z toho není však v knize Josefa Čapka. Naopak: jeho umění jest cele fantomatické, zapředené do duševních hádanek, jejichž rozřešení jest výsměšně kruté, umění kombinace a vtipu, ne milostné pohody zraku tvořivě postupujícího kosmem, jako paprsek slunečný prostupuje vrstvami vzduchu nebo vody. Sku-tečnost hmotná vniká jen výjimečně a chvílkově do tohoto světa fantomů a vidin mozkových nebo halucinací zmučeného srdce — není spoluherečkou duchovního dramatu, jest pouze suchým je-vištěm pro metafysické *danses macabres*.

Neodsuzuji knihy p. Josefa Čapka. Jest zde místy umění opravdové, byť úzké a manýrované, a sem tam i silná obraznost o hmatu někde podivně bezpečném. Jde mně jen o jeho správnou charakterisaci. A tu nemohu pochopiti, jak jest možno pokládati toto umění za nové nebo mladé. Chutná marným popelem z hrobů tisíciletých. A co téká po něm mrazivě strašidelnou hrou, jest siné světlo hvězd dávno zhaslých a ztrouchnivělých. A inspirá-toři jeho? Také minulost. Poe, Baudelaire, Rimbaud, epigoni romantismu, ironikové a ilusionisté.