

*Náčrt charakterisační a třídivý*

První sbírečku veršovou vydal Theer jako gymnasista, tuším jako sextán, s pseudonymem *Gulon*. Jest to tenký sešitek *Háje, kde se tančí* (1897), dnes nezvěstný a autorem zapřený. Sešitek zcela nepatrné ceny umělecké i básnické, jak rozumí se skoro samo sebou u autora sedmnáctiletého, avšak pro výklad jeho vývoje básnického i jeho charakteru ne bez významu. I bez několikavěté předmluvy, již napsal básník před svůj první pokus, bylo by patrné, že kniha *chce* něco *překonati*: že jest dílem *vůle, napětí, úsilí*, popření čehosi. Co chtěl tento sešitek překonati, nebylo nic jiného než t. zv. dekadence, to jest mozkové odtaziťé umění analytické, jak tenkrát v útvech ovšem velmi neumělých vlivem Karáskovým zuřilo epidemicky v české veršující mládeži. A čím chtěl překonati toto papírové lžiumění? Vědomým programovým kultem radosti, rozkoše, smyslové naivnosti a plnosti. Tedy: spontánnost, živelnost na rozkaz a z metody. Leckdo se snad usměje tomuto řešení. Ale tato dvojklaná antinomická formulka nebyla majetkem Theerovým. Theer vzal ji z mladé poesie francouzské, která dala i vzory, jež mladý veršovec zcela patrně napodobil. Byl to *naturism*, o němž se tenkrát mnoho psalo a debatovalo, jenž dal formulku, a přední tehdejší představitel jeho Saint-Georges de Bouhélier předlohy.

Úsilí, snaha a touha překonati něco jest opravdu podstatný rys Theera básníka: Theer jest básník protestu naveskrz celou svou bytostí. Až do konce svého života bude básníkem napětí a vzepětí, básníkem spění stále a odboje. To znamená: nejen

264 básníkem určité metody, ale, žel, i víc: určitého ideového programu. Vždycky a neustále bude mu třeba něčeho, co zavrhuje, co potírá tím, že tomu touží uniknouti: básníkem hyperionského rodu a hyperionského citění i hyperionské dráždivosti. Nám však dáno jest nespočinouti na žádném místě...

*Výpravy k já*, druhý veršový sešitek Theerův (první vydání v Kosterkově Symposionu, 1900), jsou bezděčným odsudkem způsobu, jakým vedl si Theer v Hájích. Veršovec, který před třemi roky chtěl pěstovati přírodní naivnost a živelnou spontánnost smyslovou, vydává se v druhé své knižce na výzkumnou cestu za něčím, co pravému melodickému lyrikovi jest tak jasné a samozřejmě jako slunce nad jeho hlavou a srdce v jeho těle: za svým *já*. I tato kniha má mnohem větší vývojeslovný význam pro Theera než hodnotu básnickou. Málokterá báseň jest zde donošená, docitelná, dotvořená i jen technicky; málokterá bez kazů gramatických, syntaktických, rytmických. *Výpravy k já* napovídají jasné veliké a základní nebezpečí Theerovo: byl mnohem více spekulujícím analytikem, anatomem života než jeho tvůrcem. Kdežto opravdovému tvůrci básnickému jeho *já* jest pevným východiskem, bodem, z něhož vychází a odkud přetváří se v cizí osoby, útvary a jevy životné, přepodobňuje se v ně, Theer zvidavostí ryze theoretickou chce si uvědomiti a změřiti objem i obsah své osobnosti. Proto jest básnický tvůrčí výsledek tak nepatrný. Poněvadž nehledá na cestách lásky a tvorby něco vyššího než svou osobu a její hoře, trudy, muka, iluse, nalézá jen to, co znal a věděl na počátku: bídu malé zvidavosti a obtíž jejího nepatrného předmětu. Cennější než básně této knihy, které jsou většinou trpné odliky z Baudelaira — tak „Děs smrti“, „Pokrytecká panna“, „Mám chvíle“, „Marný průkopník“ — nebo z Rimbauda, tak „Transatlantik“, jest předmluva, list Otokaru Březinovi, v němž velmi jasné uvědomuje si příčiny svého ochrnutí tvořivého. „*Hlas srdce* dal Vám kriterium a jistotu, zachoval pro Vás absolutno jistých pocitů, rozložil Vaši bolest a Vaši radost, vnukl Vám milosrdenství a vzbudil Vaši pokoru — to vše, o čem my už dávno nevíme.“ „*Hlas srdce* jest

265 také ztrátou, které oplakáváme nejhořčeji. Pozbyli jsme ho nebo nikdy nebyl náš? Vyloudil nám ho Hlas Sensací nebo Hlas Intelektu? Dnes, v hrůze a beznaději, vidíme, že nám zbylo jediné: bezmezná zvědavost.“

Básnický poměr Theerův k životu v této knižce jest záporný. Život jest cosi neskutečného, ilusivného; všečen jeho význam jest v tom, že může dáti látku pro obrazotvornost. „... Čas jde; pod jeho křídly | roj duší zvržených jak prach se potácí | a rozkoš, hmota, tvar, toť hrad, kde marnost sídlí, | ty věz, že krásnější jsou v imaginaci.“

Prosaické paralipomenon tohoto prvního vývojového stupně Theerova jest románová črta *Příchod ženy*, nevydaná knižně (v Lumíru, 1899). Verše z *Výprav k já*, které jsem právě napsal, mohly by býti motto její. Mladému muži, jinochovi, který očekává od ženy zasvěcení do životní skutečnosti a pravdy, dostává se od ní pouze podvodu, lsti, klamu. Pesimisticky ilusionistické pojetí života jest klíčem této práce: skutečnost jest něco, co zbude, když rozptýlí se smyslně opojná mlha, jež tě obestírá, a tato skutečnost jest něco velmi tvrdého, velmi střízlivého, velmi ohyzdného. Blažen, kdo se vyhnul ději, který ti ji uvědomuje jako prožitek nebo zkušenost!

Tento životný ilusionism jest i podkladem nejvýznačnějších povídek, které vydal Theer r. 1903, *Pod stromem lásky*. Ani zde nezbavuje se svého filosofického subjektivismu, ačkoliv má snahu a vzpíná se někdy velmi násilně po umělecké objektivnosti. „Láska a flirt“ obměňuje motiv „Příchodu ženy“. Mladý, naivní idealista, snivec seznamuje se na letním bytě s ženou, jež mu připraví konečné rozčarování namísto životního entusiasmu, kterého od ní očekával. „Dva dary“ líčí první desilusi hošíka, který s radostí očekává návštěvu majorovu, z něhož vykuklí se jeho příští nevládný otčím. Hrbaté, ošklivé služce „Karle“ dostává se namísto manželství od obrovitého Janó, když ji byl připravil o její úspory, odmítnutí a rány. „Setkání“ líčí pošetilý nápad soudního rady Kejře spatřiti po dvaceti letech svou někdejší milenku; kdyby jej byl potlačil, mohl ušetřiti sobě i jí trapně

směšného pokoření. „V den smrti“ vykukluje se malíři-trosečnickovi den plný nadějí na peníze, na cestu uměleckou i na mstu nad nevěrnou ženou. „Žhárka“ ukazuje zločin a šílenství jako výsledek životného rozčarování u ekvilibristky malého venkovského cirku. Tedy vesměs sužety podávané uměleckou methodou nepřímého realismu, jak traktovali je s větší jen důsledností a pronikavostí jeho francouzští mistři Flaubert, Alphonse Daudet, Zola, Goncourtové, Maupassant. Přímý naivní realism lyrický jest v této knize Theerově výjimkou. Sem náleží „Očarované město“, kde se pokouší Theer po vzoru Balzacově zpívat omamnou moc zlata, zla, bolesti, výboje technického jako rozdmýchovatelů a rozněcovatelů horečky životné.

Mohlo by se snad někomu zdáti, že ve Stromu lásky Theer zatoužil po ryzí objektivaci tvořivě umělecké. Ale to by byl omyl. Básnickovy osobní zkušenosti erotické o pesimisticky iluzionistické hodnotě života jsou zřejmě jeho podmínkou; z nich chce se osvoboditi, je chce překonati, na ně reaguje. A nadto: kniha jest přímým *protestem*, místy dokonce polemikou; protestem proti ideologii masarykovské, jak přiznává otevřeně básník v první povídce „Flirt a láska“, proti přesvědčení, že život jest možno ovládati a pozměňovati filosoficko-ethickými zásadami. Nikoliv, volá mezi řádky básník; naivnosti a směšnosti hlásají nám filosofové rázu Masarykova; temná, nedopočitatelná, neovládnutelná moc jest život; a jen šašky strojí si z toho, kdo přibližuje se mu, aby jej mistroval! Zlá, ironická síla jest život; a její rozřešení jest výsměch, ironie, smrt, sebevražda a šílenství.

Mezi Stromem lásky a následující knihou Theerovou, veršovou sbírkou Úzkostmi a nadějemi, leží spatium časové deseti let. V něm obrodila se básnická myšlenka Theerova a výsledkem této obrody jsou Úzkosti a naděje. Básník, který ve Stromu lásky dal v „Dobrodružství jedné noci“ zavraždit se zpěvačce Iloně Hurtové proto, že jakýsi filosofický hypnotisér „dokázal“ jí, mimochodem řečeno, dětinsky naivně, neexistenci Boha jako lásky i umění, končí nyní poslední číslo Úzkostí, „Monolog

srpnové noci“, výlevem víry v Boha, ve věčný život v jeho lásce. „...Bůh — vznět a proud a svit — | mne vdechne, s povrchu až země budu smyt! | Ó štěstí! V jeho žilách kapkou krve být | a srdcem slunečným hřmět v nová, věčně nová jitra.“ *Jak se tento přerod vytvářel, o tom nepovídají Úzkosti a naděje mnoho. Tento děj obrodný odehrával se patrně v desetileté mezeře časové, ale ztělesněn není nikde, ani theoreticky spekulativně, ani básnicky tvořivě; není zejména ztělesněn v různých literárních studiích, o Svatoplukovi Čechovi, Zikmundu Wintrovi, Václavu Hladíkovi, o Corneillovi a Guinonovi a j., nikterak ne nadprůměrných, které píše v té době Otakar Theer.*

Významné jest, že boj s iluzionistickým pesimismem životným vtěluje se Otakarovi Theerovi v Úzkostech a nadějích v boj se smrtí, v překonávání jejích hrůz, kouzel a svodů. „Opuštěný lom“, „Smrt zpívá“ a zvláště „Monolog srpnové noci“ ztělesňují jednak naivní děs, jednak filosofickou útěšnost smrti a překonávají obojí náboženským přesvědčením o věčném životě v Bohu. Toto překuklení života ve smrt jest významné a ukrývá poukaz na myšlenkový přerod Theerův, který, žel, nezpodobil umělecky a básnicky. Život, jak jej žijí lidé, jak proti němu bojují já jako proti lsti, klamu, násilí, není-liž to vlastně smrt, zeptal se básník jednu chvíli; a odtud metamorfosa náboženského rázu: života ve smrt. A odtud byl již jen krok k touze překonati smrt vírou v život věčný, ve věčnou lásku boží.

Ale ani toto stadium nebylo ve vývoji Theerově konečné. Neznamená lyrického spočinutí, nýbrž jest průchodem k novému spění, k novému odboji a vzepětí, jak jsou ztělesněny v lyrické knize *Všemu navzdory* (1916) a v dramatické básni *Faethontovi* (1917).

V knize *Všemu navzdory* jest básnický triptych „Golgota“, který tě uvede rázem v sám střed básnické myšlenky i tvorby Theerovy. V „Golgotě“ vykládá se pád Kristův, jeho zoufalství tím, že odešel z venkova, z hor a polí, do města, kde „... za dnem den, podoben stínu, | zlodějsky plížil se kol jeho srdce | a každý | kus božství strh a krad mu temnou rukou“. Město naučilo Krista

podle Theera pochybovačství o jeho vlastním božství. „*Abys Bohem zůstal, | toť zápas — s každou chvílí, s každým okamžikem, | a každý vítězný. | Byť zapochybovals | tak nakrátko, co zrak se přivře za nečekaného ohně, | otevrou se nebesa a strašným hlasem | tě zaprou.*“ „Dnes ráno u Golgoty | ne pod křížem, to pod božstvím on padl, | *jež nedoved již nésti — —*“

Nepokládám, pravím to přímo, toto pojetí Kristova zoufalství na Golgotě za veliké a básnický mohutné; ale jest významné pro ráz Theerovy tvořivosti. Theer nedovedl pojmouti Boha jinak než jako *člověka* stále se napínajícího, stále spějícího, stále překonávajícího přítomnost, nikde nespočívajícího. Theer byl nejrozhodnější fichtovec, kterého znám v přítomnosti. Fichtovský romantik mravní vůle již po svém pojmu bezhraničné. Stanouti znamená propadnutí mravní smrti.

Proto spočinutí ve víře v Boha křesťanského, řekněme klasicistického bossuetovského dárce štěstí, v Úzkostech a nadějích bylo, musilo býti chvilkové. Proto znova zdvihá se v Theerovi potřeba odboje, protestu proti všem a všemu. Proto nový kult titánský, který se vyvrcholuje ve Faethontovi, inspirujícím se prometheovským mythem odbojníka proti bohům, a tím zlidšřovatele osudu, zakladatele práva, pravdy, spravedlnosti, volnosti mravní, jak známe jej z kusé velebásně Aischylovy a z dramatického arcidíla Shelleyova.

Ve svých posledních dvou knihách nalézá teprve Theer své *Já*, za nímž se marně vypravoval ve svém druhém veršovaném sešitě: své *Já*, odkrývající se samo sobě neustále, utvrzující se samo v sobě neustále, realisující se samo sobě neustále svým bezhraničným spěním, svým netuchnoucím úsilím mravně revolučním.

Proto Theer nedovedl pojmouti božství, které jest pravý opak subjektivního já: které jest *největší objektivace*, neustálé a nekonečné vzdávání sebe a rozdávání sebe láskou a z lásky.

Nekritičtí přátelé Theerovi chtěli jej spojovati s tradicí francouzského klasicismu. Zcela nesprávně: souvisí co nejdůvěrněji s německým romantismem. Jest básník *Já* stále spějícího, nikde

nestanoucího, stále k větším a větším cílům se napínajícího, ale konec konců přece jen *sebe a sebe* hledajícího a *sebe a sebe* utvrzujícího. Překonávání, protest, útěk a spění, toť jediný motiv neustále obměňovaný u zralého Theera tam, kde mluví za sebe! V úvodní básni „Živote“ vyznává sice ústy zdánlivě básník kult života, ale vpravdě jest báseň nedorozumění: touží vzletět  *vysoko nad život*, aby „za ním byly všechna úzkost, všechna tíže“, do výšin, kam „lidský hlas... nedosahá“, povznést se ve věčnost, „vlát blátu dál a Bohu blíže“. Báseň „Řeklo mé srdce“ jest apotheosou *vůle* porobující si srdce. „Čtyři písně“ končí se prosbou o *křídla*, jimiž by bylo možno *uletět* bolesti. Ve „Dvou hlasech“ jest největší mukou básníkovi, že prosí, zeslabený, podrytý nemocí, o domácí štěstí, že „k tomu, co bývalo mou láskou, | k *vichru na chlumech horských, | nemám sil vzhlednout*“, že „...ze všech nejhorší, viz! | má píseň | jako pták z kraje, kde mu je zima, | odlétla“. „V neděli v restauraci“ až dětinsky pošetile jest ztělesněn tento odpor k životu, k davu, k hromadě. Básník, který přišel přece do restaurace navečeřet se jako všichni ostatní hosté, cítí náhle k této lidské hromadě opovržení, hnus — opravdu bezpříčinný — a velebí si svou samotu, svůj byt v Úvoze, své básnické sny. „Čím jste mi vy, spokojení lidé? | Čím je mi vaše teplé lidství, vaše bezpečné lůžko, vaše ukojená pleť, váš zažívající chtíč?“ V „Domě-Polypu“ týž jásavý vítězný motiv, radost z toho, že odlišil se od banálního života lidské průměrnosti a prostřednosti. V „Zázraku života“ nová obměna téhož motivu: hrdost z toho, že překonal lásku ženy, která svedla ho do teplého údolí, že unikl jí na ledovce. „*Já slzy měl v očích. V nitru však jas, | že hrdinsky údolí malost jsem se sebe střeš.*“ V „Mé poetice“ velebí sám sebe básník za to, že překonal a odvrhl staré uzavřené formy básnické a nalezl odvahu stvořiti si nové, volné. „Milo-srdenství“ jest sebeobžalobou pro nedostatek altruismu. „Gol-gatu“ jsem již rozebral. Poslední tři básně náboženské, zvláště „Žiji s Bohem a s bohy“, vyvolávají ne Boha zástupů, ani Boha národa vyvoleného nebo nevyvoleného, nýbrž Boha ryze svého, *soukromého*, jak si jej dovede stvořiti jen odvážný, hrdý duch,

270 filosoficky kultivovaný. („Čtyřicítiletý | je můj Bůh. | Jak v uhličitě koupeli tělo, | je posázen světy.“)

A druhá these přátel málo kritických. Stavivali rádi Theera v protivu proti t. zv. generaci let devadesátých. Ale stačí si jen zpřítomnit ducha poesie Sovovy, ducha heroického napětí a zápasu, ducha toužícího odlišiti se od průměru a prostřednosti lidské, stoupati z teplých údolí na hory Snů, abys viděl, že tato these jest naprosto nesprávná. A stačí rozpomenouti se, že Machar již ve sbírce 1893—1896 má „Improvisaci“ nesenou touže snahou po absolutnu, po nedostupnu — „Ty slunce moje, nekonečný ohni, | planoucí v nekonečnu | a nedostupnu!“ „Syn prachu zvedá k tobě mdlé své ruce. | Mám na rtech kletbu pro své velké touhy, | s úsměškem trpkým měřím svoje síly, | a přec tě miluji, | ty slunce moje, daleké ty slunce, | tam v nedostupném nekonečnu!“ — a psanou podivnou náhodou již tehdy volným veršem, aby bylo patrné, jak i výrazem, logicky tvrdým a tektonickým, souvisí Theer s touto generací.

Theer byl, je třeba přiznati si to, básník úzký a jednostranný, skoro jednostrunný. Nebyl veliký milenec života, objímající jej ve všech tvarech, prostupující jej ve všech látkách, opíjející se ze všech jeho zřidel. Jeho poesie nedovedla spojití nebe se zemí melodickým polibkem; rozdělovala, spíše než vázala. Nedovedla stanouti, spočinouti milostným sebezapomenutím, příliš uvědomělá, příliš dilo vůle logicky řízené k určitému cíli. Co jí chybí, jest melodie v hlubším smyslu slova, jsou velké víry lásky sebe zapomínající, sebe rozdávající, neskřblivé; strhující závratí vteřiny a její milosti v ní není; jest logicky rytmická, naléhavě tísnivá, tvrdohranná, syrově hutná, na nejlepších místech jaksí plesně útočná, v slabších odtažitě šedá, o tendenci a záměrech ne zcela strávených a zjihlých v tělo hudebně básnické.

Jest heroická, ale heroism ten projevuje se posunem někde divadelním. Neuvědomuje si, že jest velmi často závislá na tom, proti čemu protestuje, od čeho chce se odlišovati stůj co stůj. Potřebuje davů, prostřednosti, průměru jako repoussoiru pro svůj titánský idealism, jako černého pozadí, od něhož má se

odrážeti její gesto dobytelské. Nezná skoro života hromadného a družstevného, nezná tajemství lásky dělné a služebné, příkře individualistická, příkře volná a logická ve své vůli. I báseň „Mé Čechy“, která mohla by se mně snad namítnouti, jde spíše za charakteristikou jednotlivin než za synthetickou vírnou harmonií lásky a opojení; i tu jest příliš mnoho důrazu na přisvojovací náměstce *mé*. Nezahlédla a nezaposlouchala se nikdy do davů; snad by z nich byla vyposlouchala také toužné chvění a vlnění po čemsi vyšším a lepším, než jest dnešek, průměr a prostřednost. Snad by i v nich byla vypořádala cosi jako první nedokonalý náčrt příštího dne, první obrysy vznikajícího nástroje, určeného také ke krásnému výboji.

Celým rázem svého tvůrčího talentu byl Theer Jan Křtitel doby nové, ne její Naplnitel — právě jako ne jeden představitel t. zv. generace z let devadesátých.

I to jest krásný, významný a čestný úkol, i to je vznešené poslání; a nebylo by třeba zdůrazňovati toho, kdyby nebylo nekritických panegyristů, kteří skreslovali jeho význam a přešinovali jeho těžiště.