

Charles Louis Philippe u nás zdomácňuje; a tyto řádky chtějí pověděti, proč se z toho těším. Ve Světovce vyšla před nedávnem jeho povídková knížka *V městečku* a dnes vydává nakladatel Borový jeho nejpopulárnější, třebaš po mém soudu ne největší a nejemělečtější knihu *Bubu z Montparnassu*. Philippem jest k nám přesazen rozhodně nejvýznačnější zjev mladé francouzské prózy předválečné: nejsvěžejší, nejlidštější, nejbližší také nám Slovanům — nejvzdálenější artismu, nejbližší našemu lidskému srdci.

Philippe, který zemřel jako nepatrný úředníček magistrátu pařížského několik let před světovou válkou, byl milován a ctěn svou generací jako obroditel, obnovitel krásné prózy francouzské. Byl své generaci *primitiv*, který budoval svůj svět *ab ovo*, z toho nejpodstatnějšího a nejzákladnějšího: citem, srdcem, instinktem společenské družnosti a lásky. To jest opravdu prabuňka, z níž vyrůstá jeho dílo. Jaké složité, rafinované, odvozené zjevy jsou všichni velcí mistři moderní prózy francouzské vedle Philippa. Anatole France, kultivovaný dědic skepse montaignovské a ironie Voltairovy i Renanovy, filosofický kritik, ironický rozkošník a labužník, uvědomělý dědic klasické kultury i tam, kde jest nejlidštější, kde cítí socialisticky a pokrokářsky a kde vystupuje v dreyfusovské aféře polemicky proti tomu, co se mu jeví katolicko-royalistickou reakcí. Maurice Barrès, z počátku egotista, který domyslíl a uvedl v metodu i soustavu stendhalovský kult já, později básník energie národní a latinské i řecké kázně myš-

lenkové — jaký ten má složité ideové podmínky a předpoklady. Stojí na všem, co Francie vytvořila prací několika staletí, má určitý vyhraněný poměr ke všem velikým jejím zjevům ve sféře myšlenky i krásy. Rémy de Gourmont, typický symbolista, dobrodruh intelektu, rozlučovatel konvenčních spřežek myšlenkových, jehož analyza jest zároveň aktem osvobození duchového, jaký jest to učený, alexandrinský autor vedle Philippa, neméně než André Gide, který má až něco filosoficky německého ve své hloubavosti, ve své kasuistice vrtošivých svědomí, ve své vniternosti dialektické. I Jules Renard, poměrně prostší, má pro svůj melancholický humor mnohem větší odstup od života než prostý Philippe, píše z mnohem chladnější sféry a zírá okem mnohem střízlivějším než autor našeho Bubu.

Vedle nich Philippe jest sprostáček, který nepřečetl, zdá se, alespoň na první pohled, mnoho knih a nejméně již knih filosofických. Sám sebe prohlásil — byv interviewován r. 1905 Cardonnelem a Vellayem — za divocha, za barbara. „Nemyslim,“ řekl jim, „že jest nutné, aby měl spisovatel kulturu. Vidím jej jako divocha, jako barbara. Jest třeba, aby měl vkus divocha. Musí se zase naučit zapomínat.“ A jako nový Rousseau zdůrazňuje u umělce potřebu *cítiti* život. Napsati román jest mu „znova stvořiti osoby, které jsi viděl. Jest třeba je *cítiti*,“ podtrhuje sám Philippe.

A čteš-li takovou knihu, jako jest Bubu z Montparnassu, rozumíš, že cit byl orgánem, z něhož byla vytvořena, cit ve smyslu nejprve fysickém, asi jako *hmat*. Autor sestoupil do lidského pekla, kde jest skoro úplná tma, a hmatem, vtěleným v citlivou, bolestnou ruku, orientuje se nejprve v tomto podsvětí. Není náhoda, jest v tom hluboký symbolický smysl, že nejstrašnější scéna knihy Philippovy odehrává se ve tmě; míním scénu závěrečnou, kde vyrvou dva apašové nešťastnou sladkou Bertu v noci z lože Petrova a ponoří ji znovu v hrůzu výdělečné neřesti. Jen plápolající svíčka osvětluje ubohým čmoudným světlem scénu, a i toto osvětlení je ukrutné jako rána nožem. Ponořte ji do úplného, střízlivého denního světla a nesnete její vražednosti.



To proto, že v určitých případech tma jest roucho milosrdenství a že v ní jedině mohou býti politování a vyslovení, zvážení a polaskání určití lidé, určité věci, určité ideje — a polaskání, politování, vyslovení uměleckým *hmatem-cílem*!

Jest krásný a významný smysl v tom, že v jazycích původu latinského *takt* jako mravní a duševní vlastnost souvisí s fyzickým smyslem hmatovým. Ano Philippův hmat jest tak jemný, tak ušlechtilý, tak poučený soucitem, že přechází sám sebou v *takt mravní*, v mravní spanilost a duševní líbeznost. Neboť tento nevěstčín román není nic než velepíseň lásky, naivně sladká a také trochu neobratná — neboť pravá láska jest vždycky neobratná —, lásky ubohého, naivního, slabého, bezradného a bezpomocného hochy, který nedovede zmocňovat se života silnou pěstí a vlásti mu, k stejně ubohé, naivní, bezpomocné ženě — láska dvou dětí dobrých, slabých a bázlivých, a tedy šlapaných, vykořisťovaných, znásilňovaných a obětovaných životem, odsouzců před jeho tvrdou tváří. Skoro pastorale jako ono staré řecké Longovo o Dafnisovi a Chloé. Táž křehká gracie, totéž melancholicky temné zření jakoby z druhého snového břehu. „Berta se oblékala a šaty klouzaly na ni jako noční ticho, když se přízrak dívá a mizí.“ Viděli jste v některém francouzském románě *takto* se oblékati nevěstku?

Již tím jest patrné, co dělí prostituční román Philippův od obdobných prací staršího francouzského naturalismu, třebaš Zolova, nebo impresionismu, třebaš Goncourtova. Oběma mistrům schází právě ten lyricky subjektivistický orgán, který žije tak bolestně a zjitřeně a životem tak upřímným, až naivním, v díle Philippově: schází jim cit, sympatie, něha. Zolova Nana jest abstraktní bestie ženská, ztělesněný princip společenské zkázy, neosobní, půl přírodní, půl civilisační síla, pokřtěná jen lidským jménem. A Goncourtova Elisa jest jen zdánlivě bližší lidství; vpravdě i ona jest jen anatomický preparát, záminka, příležitost k methodickému literárnímu provazolectví. Všichni vycházejí z vnějška; studují typ, konstruuji figuru z poznámek, pozorování, zápisků. Philippe naproti tomu *miluje* člověka, miluje jej i v bídě

mravní i v jeho ponížení. Poměr jeho k němu jest ne chladně objektivistický, pozorovatelský, nýbrž *uniltně zkušenostný*. *Vychází ze sebe* — to jest novum v mladé románové tvorbě francouzské; tím znamená datum.

Sám to cítil, když napsal: „Romanopisec musí popisovati svou postavu, jako by šlo o něho samého: jde od nitra k vnějšku. Musí zvláště ji milovati nebo konečně nenáviděti, což, není-liž pravda, vychází najedno.“ A vykládá, jak naučil se teprve postupem práce milovati ničemu Bubu; milovati jej, to jest *vcítiti se v něj, vmysliti se v něj, chápati jej*. „Když jsem pojal Bubu, chtěl jsem nejprve udělati z něho odporného tvora. Pak jsem jej pochopil, viděl jsem jeho původ, jeho utrpení, jeho oprávněnost před životem a jal jsem se jej milovat.“ A jmenuje hned svého velikého mistra, který jej učil této lásce ke všem a ke každému: Dostojevského. „Hleďte na Dostojevského. On, on miluje všechny své osoby, i potvory. A v tom jest jeho výsostnost. Jak podivuhodně dovede ukázati mechanism obžerství a vysvětliti zvrhlika, učiniti z něho našeho podobence. Mám pro Dostojevského opravdový kult.“

Zde jest výborně vystižen tento *vyšší* objektivism lásky, k němuž se dovinul Philippe z podnětu Dostojevského, vyšší, pravím, než popisně vnějškový objektivism naturalistický: objektivism, kterého se dobral z *nitra*, z *citu*, z *obraznosti*, ze schopnosti vmysliti se a vcítiti se a vtělit se ve všecko živoucí, v každého tvora, budiž ti zdánlivě sebecizejší, sebeodpornější.

Tento objektivism posvětil posléze Philippa v umělce vysoké hodnoty, který dovedl ztělesniti ve svých básních románových a povídkových oba póly lidského vesmíru, severní i jižní, světlý i tmavý, kladný i záporný. Vedle lidí bázlivých, zakřiknutých, plachých, sladkých a něžných, jako jest v našem románě Petr, dovedl vztýčiti i dobyvatele života, zločince, svého druhu nadlidi, jako jest souteneur Bubu, jako jest zvláště podivuhodný *Croquignol*, na jehož překlad čekám: ne zlo divadelní, dekorační, vyrozumované, nýbrž přirozené a naivní, které jde svou dráhou a ničí tak přirozeně všecko, s čím se setká, jako strom nemůže



na jaře nekvést a pták nezpívat. Jak tento Croquignol, z prosté nezaměstnanosti, z toho, že mu zbyla volná půlhodinka, rozdupe nejinak než nudící se slon štěstí svého ubohého poctivého přítele a sám mu to ještě poví — to jest veliká epizoda tohoto podivuhodného díla. Tu mohl stvořit jen veliký umělec, jedinečný znatel lidské duše a lidských osudů. Tu jest ta věc tak vzácná v umění: zlo ne jako schema, ne jako formule, ne jako tragická póza, nýbrž jako všední den, jako vzduch, jako denní světlo, jako přírodní živel a sám život! *Ipsa vita — sám život* — to slovo, po němž šlel nebožtík Altenberg — ten ubohý, milý, rozkošný Altenberg — a které poněkud troufale nadepsal nad poslední knihu svých drobných próz, plným právem náleží jedině nad tuto knihu Philippovu.

Ale nemysli si nikdo, že tohoto dojmu života — té nelogičnosti a neracionálnosti životné logiky — dosahuje se bez umění. Naopak: *nejvyššího umění* jest k tomu třeba, umění ne okatě vystrkovaného jako prapor nebo jako nálepka, nýbrž *ukrytého*, které *utajené* a *všudypřítomné* prostupuje jako teplo neb elektřina nebo magnetism *celý* organism uměleckého díla. Charles Louis Philippe pomlouvá se prostě ze zajímavosti, píše-li o sobě jako o barbarovi nebo divochovi. Opravuje se ostatně ihned a dodává: „Rozumějme dobře, jest ovšem nutno, aby znal spisovatel svůj jazyk a věděl, co jest to kniha *velmi dobře udělaná*.“ A jinde: *Cependant il faut qu'un roman soit bien composé*. Ano: dobře komponovaný musí být právě takový román, který si staví za metu tuto nejvyšší ctižádost: vystihnouti všecku podivnou náhodnost, plynulost, netendenčnost, lhostejnost a jevovost a přitom přece lstivou záludnost života . . .

Tento požadavek vlastního umělectví uvědomil si záhy Philippe a za ním šel neústupně po celý život, až ho v Croquignolovi *skoro* dosáhl . . . Pravím: *skoro* — neboť život není v ničem a nikdy dogmatický a nepřipouští nikde a nikdy — na štěstí pro nás, na štěstí i pro naše dědice! — naplnění našich ideálů . . .

V tom jest Philippe, zdánlivě naprostý modernista, básník moderního lidu pařížského, bližší klasicismu, než se zdá mnohým,

než snad sám tušil. Neboť francouzský klasicism sedmnáctého věku po čemže toužil ze všech sil? Právě po tomto *utajeném, ukrytém* umění, které by dalo iluzi života, životné pravdy. *Faire difficilement les vers faciles . . .* dělati nesnadno, s velikým uměním a velkou prací verše, které se zdají zcela prosté, samozřejmé, zcela přirozené, abych to vyslovil jazykem starého Boileaua, — v tento krásný protiklad uzavíral vždycky Francouz své nejvyšší pojetí umění. A právě *toto* pojetí umění jest to, co spojuje konec konců ve vyšší duchovní příbuzenství všechny veliké autory francouzské. Moliéra i Racina, Flauberta i La Fontaina, Chéniera i Boileaua, Verlaina i Huga. A do této vzácné rodiny včlení budoucnost také Philippa, toho dobrého, pokorného, sladkého Philippa, který jako pravý publikán, Kristu tak milý, velkodušně se pomlouval, když napsal o sobě, že nemá kultury. Měl ji, měl jí snad dokonce více než ti, kdož si z ní udělali heslo.

A byla to kultura pravá, neboť nerozměňoval jí v hesla a nálepky, nýbrž *tvoril ji*, a tvoril jí — třikrátě blažený — tak dokonale, až se díla jeho zdála plody ne kultury, nýbrž . . . přírody.