

hubeny a potírány podle toho s katedry i kazatelny. Dnes nedovedeme naprosto pochopiti, jak bylo něco takového možno. Dnes, kdy sugestivná mladá nová síla jich již naprosto pominula, kdy díla ta zestárla a seschla, nedovedeme se vmysliti v dobu jejich mládí, v dobu svěží novosti, kdy dýchala životem a voněla krví. A přece tomu bylo tak. Ale s mládím, svěžestí, uměleckou silou a sugestivností vyvanula z nich i t. zv. nemravnost, nebezpečnost, zhoubnost a jak znějí podobné moralistní termíny. Byl to právě život, jeho síla, krása, opojení a láska, které z nich uplynuly.

Dílo zestárlo a vystydlo. Sugestivná náladovost a ilusivnost jeho pominula. Dnes je pouhým číslem v bibliografickém katalogu, pouhou kapitolou v literárních dějinách. Dnes demonstruje se ve školní síni, poněvadž právě zbyla z něho jen kostra, svaly a pleť dávno oprchaly a vyhořely. Dnes je pouhým květem v herbáři, demonstračním vzorem. A nikomu nenapadá ani a málokdo dovede si představit a vyvolati v mysli tento mrtvý květ jako živý v lese, zajíněný a opojný, lehce vydechnutý jako prut kadidla. Málokdo ví, že opíjel láskou a životem a že se třásl a houpal na jedné vlně, která běžela od jeho rozehvěného stvolu až k rozjiskřené hvězdě. Dnes jsou nám Racine, Corneille a j. a j. klasičkové mravní, poněvadž jsou dávno mrtví. Nebyli však takovými mravokárcům své doby.

Sugestivnost a ilusivnost jsou právě vztahy mezi individuem novým, tvůrčím, jedinečným a hromadou, společností. Síla individua, síla jeho vlivu, podmaňující, živelná síla všeho nového a svěžího, teplá vůně mladého života, to — všechno bojovné, slavné, silné a „zdravé“ — je hromadnosti, minulosti, všemu dávnému a hotovému pravý opak: nemoc, choroba, nebezpečí, nemravnost atd. Až přijdou nová individua, noví umělci, nové umění — naváží se jiné sugesce, jiné iluse reality — rozlije se nový život. A hra se opakuje od začátku.

Nyní je však staré již zdravé, mravné atd. Poněvadž je mrtvé.

Z nové české belletrie

Rais: Zapadlí vlastenci

Soudil jsem po názvu nové knihy p. Raisovy na širokou, po ideovém a hodnotném plánu rozvrženou fresku kulturní. *Zapadlí vlastenci!* Spisovatel chce tedy, soudil jsem, osvětlit všechny ty tajemné chodby, ty jemné skryté stezky, jimiž se prolulo v lidové masy teplé zvlnění života, vlhká, šťastná jeho plnost — „probuzení“, jak zní naše úsloví. Usuzoval jsem na pokus o román hromadný a rozvojový, na rozložitý román lidový, kde by byla podána sugestivná a obrodná pelová síla myšlenek a ideí, působení jich v masu, celý ten záhadný a tajemný proces realizace slova v tělo, myšlenky a snu v čin a skutek. Čekal jsem román mocně rozšuměného Jara, román vysokých větrných plání, silných jarních dešťů vonících úrodou budoucího léta. Život vyrážející v širokém rozlehlém nalití, v teplé pukající zeleni, v měkkých a vlnitých parách jarního slunce. Objem knihy opravňoval také tuto naději na široké a rytmické vystižení rozvojového toku. Zklamal jsem se.

P. Raisovi *Zapadlí vlastenci* jsou zpola *idylický genre*, zpola *sentimentální melodram*.

Není to román, jak mu rozumí moderní umění, nýbrž pouhá dojemná a bledá *povídka*, tu hůře, tam lépe vypravovaný *příběh*, tklivá historie mravněho učitelského mládence Čermáka, osudem všelijak těžce a žalostně zkoušeného, který r. 1842 stržen byv se studií gymnasijských v Jičíně zlobou náhody, následkem úmrtí dědečka svého, oddá se učitelství a pomocníci na škole pozdětinské několik let — až nakonec dostane za odměnu svého naprosto spořádaného a dokonalého života nějakou slušnou školu a k ní jako ve všech

povídkách — ženu, Albinku, neť pozdětinského faráře P. Stehlika, výborného vlastence a ze základu dobrého (jako každý v knize) člověka, s kterou se dlouho vroucně, ale jinak docela způsobně a počestně miloval.

Povídka p. Raisova je zcela způsobný plod svojí formy. Má předně svého reka, Čermáka, a to, jak náleží a patří, náležitě dojemného reka. Jaký ubohý, ostýchavý, plachý, ctnostný a příčinlivý je to mladík! Hany a poskvrny na něm nenajde nejpršnější moralista. Chodí brzy spat, časně vstává, modlí se pak, umyje se pak, snídá pak včas a obědvá pak včas, všecko ve svůj čas. A jak krásně hraje varhany a zpívá národní písně! Nedivte se pak, že mu svědčí. Že má růžové tváře a jasné oči, že jsou s ním jeho představení spokojeni, že se do něho zamiluje mladá dívka i nějaká nesmírně až baladicky vášnivá a démonická mlynářka-vdova (Žalačka), která v něm vidí jak náleží tučné sousto, potravu pro oheň své vášně, ale že on miluje onu první cudnou a rozumnou dívku, kterou také nakonec dostane. Ale p. autor nejen že nanesl na mladého Čermáka samé růžově nadýchané a načechrané světlo kladných předností a zásluh, on mu dříve ještě koupil celou přízeň čtenáře úplatkem velmi málo přímým a umělecky poctivým. Učinil totiž ke všemu z Čermáka ještě *oběť společenské viny, oběť osudu, člověka bez viny trpícího*. Čermák je nemanželské dítě nějakého patrimoniálního úředníka a mladé učitelské dcerky, která hořem záhy zemře. Opuštěný, chudý, ubohý, nemanželský, otcem zapřený sirotek — kdo může zkombinovat silnější útok na čtenářův soucit a benevolentní nesoudnost? Tento Čermák je snad nejmelo-dramatičtější a nejsentimentálnější figura, jakou znám. Syrob a slzy, z těchto dvou živelů zhnětl jej p. autor. Nejen hodný, ctnostný a bezúhonný mladík, k tomu ke všemu ještě nešťastný trpitel.

A stejně *hodní lidé* jsou ostatní figury p. Raisovy. Jsou to lidé, kteří kuřeti neublíží. Samí počestní, měkčí dobráci. V první řadě farář pozdětinský P. Stehlik, který založí štěstí a domácnost Čermákovu. Pak učitel Čížek, jeho žena, kuchařka farská, dva literáci, kostelník, muzikant Adam Hejnů a j. Všichni tito lidé jsou *duševně stejní*, totiž bezvýrazní, mdlí a nicotní. Žádný z těchto lidí nemá

vášně, mohutného intensivního životního rytmu. Žádný z nich nemá ani jiné *jemnější duševní síly*: zvláštní veliké myšlenky, silné snahy životní, bojovného napětí a útočného rozběhu.

A zde jsem u kardinální vady celé tvorby p. Raisovy. Shrnuju ji v této větě: *p. Rais má ve svých pracích pravdu zevnějšku, ale nemá pravdu nitra, nemá pravdu duševní, psychologickou*. Všimněte si všech jeho figur. Jakmile vystoupí taková figura na jeviště, první co učiní p. Rais, je, že ji popíše po jejím oděvu, kroji, tváři, posunech, hlasu — po jejím těle, hmotném, hmatavém *zevnějšku*. Pan Rais v šedivé střízlivé prose detailuje mnohdy v dosti dlouhém odstavci každou skvrnu na kabátě, každou vrásku na lici. Je v tom metoda důsledně prováděná. A osoby jeho skutečně určitě a reliefně žijí jako těla. Je viděti hned, že p. Rais zná důvěrně tyto kornaté hlavy, tyto hranaté, těžce řezané figurky, že chytá je do posledního zaškubnutí v tváři, do každého podivného typického úsloví, do každé malé vnější manýry. Pan Rais kreslí je všechny stejně v snadných, nápadných, vnějších skvrnách. Ale duševně neznáme jich vůbec; duševním životem se v pracích p. Raisových vůbec nežije. Tak ku př., co víme o jedné z předních figur p. Raisových, o nejideovější postavě Vlastenců, jich ztělesněném vzoru a typu, faráři Stehlikovi? Po zevnějšku ho známe, jako kdyby stál hmotně ze dřeva řezán a obarven před námi. Ale psychologie jeho, duševní jeho život? Víme, že miluje vlast a vlastence, zpěv, zvláště národní, že má v pokoji mnoho ptačích klecí, mnoho svazků Musejníka, že kupuje české knihy a dává je číst svým známým, že není oblíben u svých představených, že je chudý, skromný a mírný, že odpouští a zapomíná křivd, a pak ještě několik drobných o sobě bezvýrazných rysů, které jen pan Rais groteskní komikou zcela lacině vyzdvihuje: tak, že jí nade vše rád vepřovou pečení, které říká „ambrosie“, a že každého, koho má rád, křtí Františkem. Ale myšlenkový, citový, volní život tohoto vlastence je nám docela ukryt. Miluje vlast, kupuje Musejník a zpívá české písně — to je celý duševní svět Stehlikův. A všech ostatních vlastenců.

Všichni ti lidé jsou vlastenci *dekoračním detailem nějakým*. Učitel Čížek ku př. tím, že svoje úly křtí jmény vynikajících českých spiso-

vatelů: Šafaříkem, Tylem atd. Všichni jsou vlastenci především — zpěvem. To je velmi charakteristické. Jsou to všecko dobří, slabí, pasivní lidé, kteří nic nemyslí a nic nežijí, nikoho nenenávidí, nikomu neškodí, počestně do úpadu pracují, vrchnost světskou i duchovně ctí — a večer nebo v neděli po lopotě česky čtou a zpívají. Jejich češtví projevuje se nejvýše ještě jistým humoristickým názorem na panské úřady nebo šplhavé soudruhy.

Ale veliké myšlenky, veliké mocné citění? Styk s lidem, působení v lid — a o ten tu běželo v první řadě — zvláštní názor životní a mravní, veliké kvasící snahy? Nic takového. Čekal jsem, že bude malováno, jak byla vnášena semena uvědomění v lid, jakým citovým a myšlenkovým větrem provanuli jej křisitelé, jaká plodná jarní mračna vylila svoji vláhu do jeho úhorů. Ale nic z toho nenašel jsem v knize. Je v ní jen velmi tklivá a velmi falešná intimní idyla starého romantického stříhu. Rámcem jejím je český učitelský a kněžský svět v létech padesátých, ale nevystižen nijak typicky v myšlenkovém svém snažení, zachycen jen mělkým, pestrým a konvenčním detailem, nazírán neobyčejně sentimentálně a pasivně. Celou knihou vane *chorobný archaeologický sentimentalismus*. Tak hned rozuzlení fabule Zapadlých vlastenců je typickým dokladem tohoto prázdného národního sentimentalismu: rek knihy, Čermák, překonává *českou národní písní* cizí šlechtickou společnost, zvítězí nad nějakým Němcem, zachrání a zvelebí čest jména českého a založí si také postavení a budoucnost. A nejen to: té české národní hymně přídělil p. Rais ještě větší, vznešenější úkon: ona je totiž popravním nástrojem v rukou poetické Spravedlnosti. Čermák vraždí touto písní svého nemanželského otce, padoucha, jenž svedl a opustil jeho matku. Jak uslyší Čermáka, raní jej mrtvice a brzy potom mrzce dokoná.

Jaká *mythologie*, jaká kombinovaná a aranžovaná sentimentálnost, jaká nejpapná byzantská apotheosa ctnosti a práva! Zpěv a hudba nemá darmo vyhrazeno v knize p. Raisově hned od počátku tolik místa. On je tu ethickým zápasným prostředkem našim. On vyhrává vítězství zapadlých vlastenců. Ano, to je ta kollárovská sentimentální archaeologie, to jsou ti staří slovanští guslaři, kteří dojmají

a překonávají zvuky svých, nevím jak pojmenovaných, houslí náčelníky cizích krutých barbarských hord. V p. Raisových Vlastencích je roztroušen *celý ethický systém* český, celý náš světový názor, jeden z nejkomičtějších, které se kdy vyskytly v dějinách. V těch úlech, na které Čížek maluje jména Dobrovských a Šafaříků a vedle nich hned Tylů, a v těch hudebních produkcích, které podmaňují a kácí nepřátele — v tom je tak typická česká psychologie. Stále věříme, že stačí zazpívat a skály se rozpuknou. Zpívat, mnoho zpívat národní písně — to je skutečně jediný myšlenkový apel Zapadlých vlastenců.

Pan Rais není umělec, který formuje život, který ho množí a stupňuje. Jeho figury jsou jen pohybující se automati. Duševního života v nich není. Všichni jsou si duševně podobní, stejní, rovní. Proto není mezi nimi *zápasu, napětí, boje*. Nemají silných vášní, prudkých protilehlých sklonů, které by je vehnaly v konflikty. Všichni: dobří, hodní, ctnostní — a prázdní, předem prázdní, bez krve i bez mozku. Pan Rais nerozumí síle, napětí, slávě života. Neumí malovat ani lásku, ani nenávisť. Láska Albiny a Čermáka je starosvětská pastýřská selanka. Jedinou vášnivou, živou ženu, kterou ve své práci pojal (Žalákovou), a to ještě v siluetě, skreslil docela, jak přiznaly i nejnaděšenější kritiky: učinil z ní vytřeštěný stín, baladické upírové strašidlo. V knize páně Raisově není vůbec *zla, síly a vášně*. *Zla*, které již Goethe nazval ostruhou a vlastním hybem života, p. Rais načisto nezná. Zná nejvýše potměšilé podiviny nebo tvrdohlavé obmezence (otec Albinin), kteří bez příčiny náhle se zatvrdí a bez příčiny náhle, když potřebuje autor rozuzlení, povolí.

To všecko projevuje se již samou *formou* prací p. Raisových. Mdlá, střízlivá, nevýrazná, bez plamenů barev a vlhka vůni teče v rozdrobené ploché šedi. Není ani plastická, ani malebná, ani hudební. Nevýrazná, nevšímavá k zpívajícímu rytmu života, k jeho tekoucí slávě, nesdílející pulsu jeho krve, nemnožící a nešířící života v jeho záplavném opojení. Výraz suše popisný, střízlivě referentský, setřený a zvadlý. Pan Rais není *umělec, t. j. tvůrce*, který vyvolává nový svět, odkrývá novou, nevidanou posud jeho tvář, rozsvěcí pod novým teplejším sluncem silný názor, zmocněnou hru jevů, rozkvetlou

zahradu nových forem. Není ten bojovný, silný, útočný duch, který přehodnocuje, přetvořuje daný svět látkový. Je starý, pravověrný *genrista*, idylický melodramatik, sentimentální figurkář.

Dnes je nám známo, jak realismus vplazi se do umění vždycky a všude nejprve *genrem*, jak zachycuje se nejprve na pravdě vnějšku, detailu figurovém, v pouhém ryzím výpočtu popisném. *Nitro osob* zůstává tu nejprve neodkryto, nepoznáno. Vnější pravda předchází vnitřní. Holé konstatování pozorovatelské je lehké a snadné řemeslo. Na něm uváznu p. Rais. Jako umělec, tvůrce, myslitel je naprosto nicotný. Má přechodný význam první zachycené posice, která dnes již v našem novém písemnictví jinými, jinak silnými zjevy dávno je překonána. Je-li dnes jistými vrstvami literárními p. Rais tak vysoko ceněn, je to žalostný zjev buď *reakcionářství* nebo *nevyspělosti*. Na tom nezmění nic ani nesoudný feuilleton Sv. Čecha, ježž palcovými písmenami tisknou nakladatelé na obálky, aby — zotročoval soudnost a prozíravost čtenáře. Také otročí thema a příznačné, snad příznačnější než mnohé klasicky zveršované.

Šimáček: *Duše továrny*]

P. Šimáčková novela *Duše továrny* staršího data je jen vedlejším odštěpkem jeho románové a dramatické tvorby, přes to však je, soudím, dosti typická pro jeho spisovatelskou metodu a směr. Potkáváme se v ní s něčím, co je sám střed, ústřední ponětí jeho umělecké tvorby: s *malbou prostředí*, toho vlivu, jakým působí v určitého daného jedince jeho *okolí*, společnost, v níž žije a pracuje, jeho stav, zaměstnání, dílo, řemeslo, práce. Je známo, že p. Šimáček je právě a předem šetřitelem a zkoumatelem tohoto společenského vlivu, všechno obklopujícího ovzduší, všude rozestřené, určité zabarveného a jedince určité prolínajícího mravně-společenského naladění. V tom je plnokrevným žákem a stoupencem pozitivního realismu či naturalismu francouzského, předem Zoly, že maluje individuum pod niveľujícím tlakem *určité hromady společenské*, určitého prostředí, že indi-

viduum pojímá jako výraz vnějších daných podmínek a vlivů, jich součinní a výsledníci. Člověk jako *typ*, jako odraz a průměr určité hromady, jako předmět vydaný rušivému a měnivému působení vnějších a uložených sil, člověk *pasivní*, *otírající se*, *přízpůsobující se* hromadě, jejímu vlivu, *poddaný jí a pohlcený jí* — takové bylo umělecké ponětí p. Šimáčkovy zcela patrné hned od prvních jeho pokusů. *Typ* je plodem moderní průmyslové kultury, která stírá charakterovost jedinečnou a vtiskuje všem stejnotvarou pečeť hromadnosti. Odtud je, že ti, kdož studují vliv prostředí, nejraději utíkají se do moderních průmyslových útvarů, do mechanismů továrních a obchodních, do těch složitých celků, jež pohlcují jedince, zotročují a připodobují si jej jako pouhou buňku v ústrojí, jako pouhou funkci svého účelného organismu. Je známo, jak Zola právě v malbě takovýchto moderních průmyslových nebo hospodářských vlivů nejlépe realizoval své ponětí o jedinci jako plodu a oběti okolí a prostředí. V nejlepších dílech jeho nežije jedinec sám na svou pěst, nýbrž je pohlcován nějakým sociálním střediskem: skladištěm obchodním, kořalnou, divadlem, nádražím, městem nebo organizací nějakou, řemeslem nějakým: uměním, sedláctvím, bursovní speculací, vojáctvím. Rekem není tu jedinec, nýbrž *organisace společenská, její určitý útvar*, který ztělesňuje v sobě právě všechny vlivy, jimiž působí v jedince, který žije v něm, pod ním, pod jeho silným, neustálým tlakem, pod rozestřenou sítí jeho vlivů, v jeho určitém prolínavém vzduchu. Odtud to *grandiosní ožívování hmoty* v pracích Zolových: jeho dílny, stroje, kanceláře, domy, města, parky mají duše, žijí a dýchají, hýbají se, milují a nenávidí ve svých lidech, ve svých obyvatelích, které pohltily a zotročily jako organismus buňku, kteří nežijí leč jako společenské funkce. Tajemná souvislost, fatalistická příbuznost vládne v jeho dílech a pojí hmotu s člověkem, který není než jejím výrazem, jejím zjemnělým životem, jejím dočasným orgánem, pomíjivou vlnou jejího rozběhlého proudu. Ponětí toho přechází často v *symbolický mysticismus*, v legendární naladění orientálních staveb. Toto zatopení a pohlcení jedince hromadností je vskutku *mythologickým ponětím*, neboť nahrazuje tak a zastupuje všechen výklad a šetření mnohotvárných, jemných a

nesmírně měnných, tajemných a podrobných jevů *'psychologických*.

Pan Šimáček po příkladě Zolově realizoval ve svých pracích totéž hromadné ústřední ponětí. Nejčastějším jeho prostředím je *továrna, cukrovar*, moderní průmyslové středisko, které proniká všecko jednotným vlivem přesné mechanické pravidelnosti, které pohlcuje jednotlivce, dělníka nebo úředníka, v zapjatý běh svých strojů, kol a pák, které rozestírá po všech zvláštní ovzduší duševní a mravní, tvoří určitý *mrav*, typický způsob myšlení, souzení, cenění svých příslušníků, které si přizpůsobuje nejen jich činnost tělesnou a rozumovou, nýbrž i jich citový a představový svět. Jednotlivec podrobený a připodobený středisku hromadnému, jedinec jako typ a plod ústředí, to je nejširší formule pro dílo p. Šimáčkovy.

V přítomné práci dostoupilo toto ponětí k hotovému baladickému mysticismu. Mladé děvče, dcerka železničního hlídače, utiskovaná v bídné své rodině, pracuje v továrně, v cukrovaru, kterou si zamiluje, čím více ji odpuzuje studený, nečistý domov. Odcizí se tím rodině, odroste z ní. Továrna je jí matkou, rodinou, vším. V továrně je pro ni soustředěn celý život; ona sama je jen částí tohoto života továrního, mimo továrnu není pro ni života. Srostla s ní docela. Jeden z továrních dělníků ji svedl a po něm milovala mnoho jiných dělníků, byla skoro obecná všem mužům z továrny. Vázaná k továrně celým svým životem, všemi vzpomínkami a city *anthropomorfsuje* si ji snadno, *oživuje* si ji v dýchající tělo, v teplou bytost, která má plné vědomí svého života, svých potřeb a práv, kterou nelze oklamat, která se mstí, když jí bylo ukřivděno. Stane se slovem zosobněním hromadného, odborného *ústředního smyslu*, vědomé odvislosti od společenského střediska. Zatím stárne zvolna a odkvétá. V poslední chvíli podaří se jí chytit muže, jenž si ji vezme za ženu: rozvázného a těžkého Táboráka. Dochází dále do továrny, až povije dítě. Nyní je celý posavadní tok jejího života zvrácen a rozrušen: musí zůstat doma, ošetřovat dítě. Toto odloučení od továrny je katastrofou. Ona srostla s továrnou, nemůže bez ní žít. Je vržena mimo své ústředí, je rostlina, přesazená ze své půdy do jiné. Továrna láká ji k sobě, v noci prožihá ji tělo mrazem milostné touhy, vášnivých a svůdných představ. Továrna

stává se jejím milencem, pro něhož utíká svému muži, pro nějž ji tento bije. Poněvadž nesmí veřejně, navštěvuje ji tajně. V noci v horečce rozběhne se k továrně, vidí ji velebnou, silnou, rozpracovanou v udýchaném běhu jako živou bytost, jako silného, nepřemožitelného muže, a překvapena při nedovolené milostné schůzce svým mužem, hyne v nějakém reservoaru. — Továrna si ji vzala; zabila ji raději sama, než by ji vydala pěti jejího muže.

Jak viděti, je novela p. Šimáčkovy důslednou a silnou rukou postavená *apotheosa ústředí*, jeho těžkého tajemného osudného vlivu na jedince, jeho vášnivého tlaku, jeho živného vzduchu, který se časem stává nutnou a nevyhnutelnou podmínkou růstu a trvání jedince. Aby životní význam a důležitost továrního ústředí pro svoji rekyni zdůvodnil, aby ospravedlnil tento fatalistický, tajemný, porobný vliv, založil a důsledně vedl autor hned od počátku figuru Barčinu jako *predisponovanou* k této bezvolné odvislosti (nelaskavý domov, hospodářská potřeba, vášnivý smyslový temperament Barčiny, její i citová sepnutost s továrnou). Přesto je však duševní vnitřní život lidí v novele p. Šimáčkovy hrubý, prostý, přímočarý. Je to psychologie prosté *mechanická* — přirozený ovšem důsledek celého toho uměleckého ponětí a směru. Jedinec platí tu právě jako složka fyzická, jako součinný sil, jako *průměrný typ* (a ne jedinečný, odlišný *karakter*). Pan Šimáček nezůstává jako p. Rais při povrchu *jedince*, při dlouhé pravdě *vnějšť*. V jeho práci je skutečný vnitřní, vášnivý život, tep krve a srdce. Ale jedinec není tu vykládán — kromě vlivů a podmínek vnějších — i svou strukturou jedinečnou, sobě vlastní, *bojem a zápasem* mezi proudy vnitřními a vnějšími, charakterovým jádrem a leptavými vlivy ústředí. Pan Šimáček *nevykládá* jedince — on jej jen *opisuje* jinými jedinci, celou jich hromadou — t. j. právě ústředím. Není to psychologický výklad, je to pouhá *parafráze*, pouhé opsání otázky.

Forma novely zdá se mi zvláště přiléhavá a vtíravá v krátkých, úsečných, dramaticky bystrých větách šedých jako předměty, jež popisuje, určitých a přehledných, jako tovární mechanismus, jako jednotvárný, stejně a vytrvale se lijící déšť pomalého, ale vítězného a silného vlivu.

Nová práce p. Arbesova, romaneto „Poslední dnové lidstva“, zachovává vcelku zákonný a typický tvar autorovy tvorby. Není snad nejvýraznější, nejjistší jeho krystalisací — ale i tak dá se z něho odvodit základní organický modus autorův, dají se z něho vysledovat osnovné a základné kroky autorova literárního charakteru. Pokusím se zde o to ve vši stručnosti rozložit v základní složky díla autorova, které mnozí nazírají nesprávně, tuším, jako spletenou, bizarní a chaotickou fantastiku.

Základní rys díla Arbesova, který hned padne do očí každému vzdělanému čtenáři, jest jeho *logičnost, racionálnost, myšlenková typičnost, snaha po nich*. Autor, zdá se, staví si všude thesi dokázat, že život a svět, jejich případy a útvary, i když zdají se nám temnými, bezcilnými, neučleněnými, mlžnými, úryvkovitými — jsou vždycky zcela pevně sepjaté v příčinný nexus, jsou zcela logickými, matematickými formulami, jsou racionelní, t. j. pevně a důsledně učeněné, rozumem pochopitelné. Všecka ta „podivnost“, „nevysvětlitelnost“, „temnost“, „nepochopitelnost“, „bizarnost“, „hrůznost“, „výjimečnost“ jich atd. neleží v nich, není jim podstatná a pojmová — je to jen nedostatek a vada našeho nazírání, rozumování. Nechápejme jich logického sledu, poněvadž jsme přešli některé jeho členy, poněvadž nám zůstaly ukryty některé vlivy, poněvadž jsme si přesně nesúčtovali a nevystihli předpoklady. Jeho romaneta všude sledují tento cíl a pracují touto logickou methodou: staví případy, události, útvary t. zv. abnormální, nepochopitelné, temné, bizarní, aby pak průběhem práce odkryly jich logickou nutnou souvislost a příčinnost, aby ukázaly, že případy ty neměly nic výjimečného — nýbrž byly a jsou *naprosto zákonné*. Autor vždycky prací svou, tuším, glossuje ten princip vši racionální a deterministní filosofie, všeho bádání reálného a vědeckého, ty věty ze Spinozovy Ethiky; *že není náhody, že vládne všude nutnost, zákonnost a zapjatá příčinnost, že není výjimek, přesně mluveno* — to všecko že jen nedostatečnost našeho poznání, vada našeho rozumu, který nedovede některé jevy uřetězit v jich

dialektickém, podmíněném a nutném rozvoji. A tak v pracích Arbesových vždycky vyjasňují se, zdůvodňují a vykládají se zjevy a příběhy překvapující, nesouvislé, nevysvětlitelné na prvý pohled. Autor nahromadil na počátek tmu a šero jen proto, aby mohl ukázat, že ta tma a to šero není nic absolutního a kladného, nýbrž pojem čistě záporný, aby pak je rozsvítil, vyložil, dal pochopiti z vlivů a příčin, jimiž byla podmíněna. Odtud ráz těch t. zv. fantastických a bizarních prací Arbesových, cíl jich i methodičnost jich jsou čistě logické, racionální, dialektické. Vždy these nějaká je postavena, kterou je nutno formovat, vždy rovnice o několika neznámých, kterou je nutno řešit.

Odtud plyne další prvek umění Arbesova: je *kombinační, počtářské, dialektické*. Arbes patří k rodině umělců, matematiků a mechaniků, k rodině, z níž jsou mimo jiné E. A. Poe i Dostojevský, Zola i Strindberg. Umělci tito podle názoru starší estetiky vypadali již vlastně z umění, poněvadž nepodávali holé a ryzí své vněmy a city, nýbrž pátrali spíše po jich podmínkách, utvářeli dialekticky jich příčinnost, rozebírali ji a členili ryze rozumově a logicky, strojili účiny a výsledky jich na vnímavost a citovost čtenáře — a tak vcelku nereprodukovali živěji a zmnoženěji objektivný daný svět formový — nýbrž přetvářeli jej po svém, nazírajíce jej vcelku jasněji, ideověji, vyloženěji, slovem *tendenčněji*. A stará klasická estetika odmítala právě (z nejasnosti pojmu) všecku *tendenčnost* žádajíc po umělci pouhou zmocněnější a živější reprodukci, bezzájmovou, harmonickou, klidnou představu daného objektivního světa. Tito umělci, kteří nazírali svět pod svým zorným úhlem, pod svým příliš vtíravým a mocným temperamentem, byli z umění vylučováni; byli *typíky, symbolisty, raisonéry, dialektiky, moralisty* — ale ne klidnými, harmonickými umělci-plastiky, umělci-formisty, umělci-ilusionisty. Nová estetika, která analysovala dušeslovně zálibu a která není tak dialektikou pojmu „krásna“ jako spíše psychologii a nejnověji i historií pocitu záliby — tato nová estetika odkryla brzy omyl a neporozumění staršího, t. zv. idealistického směru a ukázala, jak daleko širší a obsažnější jsou pocity a soudy záliby než se domníval směr starší. Ukázáno tak, že tuto zálibu budí každý krásný zcelený děj třeba ryze mechanický, každý úkon a každá

funkce číře účelová, tendenční a užitečná právě vědomím této užitečnosti a účelnosti — že v přesné a plné demonstraci vědecké — v opravdové a vážné vášni moralistní je eo ipso již mohutný prvek estetické záliby — že není tato záliba upjata k pouhé bezzájmové harmonii ryze hmotných tvarů a poměrů.¹ Z druhé strany empiričtější sledování tvůrčího procesu, výpovědi umělců a tvůrců samých, na něž starší směr pohlížel bezdůvodně s patra a na nichž právem směr novější staví, ukázaly a objevily *subjektivní vědomý prvek umělce-tvůrce*, přetvářející a pozměňující objektivní daný svět v určitém směru — v určité *tendenci* — po určitém typu, který je konec konců příznačným celému jeho ustrojení. Tím rozšířilo se znamenitě právo příslušenství do obce umění, staré valy uměleckého města byly prolomeny, brány zbourány, celníci i jich celní řád valně obmezen a ztížen. V tomto boji — který se obyčejně zahrnuje výrazem: boj proti umění t. zv. ryzímu a samoučelnému, proti l'art pour l'art a jinými nepřesnými a pomatenými termíny nebo o málo jasněji: bojem o socialisaci umění, o realismus a životnost jeho atd. — stál přirozeně, samými pojmovými základy svého umění Arbes v táboře pokrokovém, opravném, moderním. Cílem jeho umění nebyla formová plastická, objektivně nezájmová, klidná a indiferentně daleká *krása*, nýbrž *cílová tendenčnost, logická bojovnost, ideová cílovost a typičnost rozumová a moralistní užitečnost a společenskost*.

Opakuji: Arbes je předem *racionalista*, člověk rozumující, počítající, řešící. Je rozumový analytik, jehož patrony jsou Spinoza a Hegel. Ve všech procesech života nevidí než *logický, dialektický úkon*, nic než řadu členů, které můžeme pojmut určitě a jasně, které můžeme — kdyby nám byly známy všechny příčiny — vyslovit ve formě přímo matematické, t. j. přesně a naprosto vědecké, změřené a zvážené. Arbesovi vnější svět je výrazem určité ideje, dá se svěsti konec konců v určitý rozumový pomysl. Celé dění, každý proces, každý řetěz jeví je tak zapjat spolu a navzájem pevně a nehybně. Arbes je *krajní deter-*

1 - Srovnej v té příčině předem *M. J. Guyau, Problèmes de l'esthétique contemporaine* (budou vydány v Kritické knihovně).

minista právě zase po vzoru Spinozy a Hegela; determinismus je a zůstane světovým názorem, metafysickou hypothesou po výtce vědeckou. Arbesovi právě všecko, co je, je *nutné již tím a proto, že to je*: celá řada nekonečných členů minulých podmiňuje člen přítomný, dává jej jako svůj výsledek a nutká jej jako svůj součet. Všecko je dáno, hotovo, určito, předurčeno, svinuto; život jen předpoklady ty rozvine, podmínky a skryté síly důsledně odhalí; člověk sám vůlí svou nic nemůže; je plodem a obětí tohoto rozvoje, důsledkem tisíce vlivů a příčin, které jej hnětou a utvářejí jako ruce dělníka měkkou povolnou hlinu; člověk není než plodem svého plemene, svého živočišného základu, daného a zděděného, svého okolí, krajiny, společnosti, výchovy, kultury, rozlitého ovzduší duševních proudů a mravních nálad. Člověk je podmíněn vším tím, nesvobodný a nemohoucí; svoboda vůle je ilusí, ilusí sice nutnou a přirozenou, ale proto nicméně ilusí; člověk je *determinován vnějším světem* a celý život jeho není než přízpůsobení se tomuto vnějšímu světu. Nemám zde pretensí kritizovat tento světový názor; vylupuji jej jen a zjišťuji jej jen jako všude patrnou ideovou kostru, plánovou stavbu v jeho díle. Jak patrné je to — *materialistický evolucionismus a determinismus*, dnes obecně známý již a běžný již i doma, jehož předchůdce jsou právě *Spinoza a Hegel* jako reprezentanty *Darwin, H. Spencer a Taine*. „Svět není hromada bytostí, ale bytost jediná. Není příběhu, který by nevělekl za sebou a před sebou nekonečný a nerozepjatelný řetěz, který se prodlužuje až k oběma koncům Času. Není těla, které by nesouviselo s nekonečnou a nezničitelnou sférou, jež se rozestírá až k pomezím Prostoru. Všecky bytosti a všecky změny navzájem se předpokládají a nelze přetrhnutí nitě, aby nebyla pomatena celá síť. Takže celý vesmír je živoucí individuum, který trvá sebou, rozvíjí se ze sebe a projevuje svými sepjatými a viditelnými tvary rodivý a neviditelný zákon, jenž jej drží. Od prostornosti k životu, od života k pocitu, od pocitu k myšlence řadí se pořad mohutností, z nichž prvá vyvolává druhou, druhá nutká první, spojené mezi sebou jako květ, plod a semeno rostliny, různé stavy, jež zjevují tutéž sílu, postupná slova, jež vyjadřují touž ideu. Je to jediné zvíře, jehož případy jsou funkce a jehož

bytosti jsou údy.“ Citoval jsem toto charakteristické nazírání evolucionisty a deterministy na svět, aby čtenář pochopil, jak tento evolucionismus a determinismus je v podstatě *společenský*, vede *přímo nutně*, pojmově od jedince ke *společnosti*, od části k *celku*.

Na díle Arbesově vidíme tento úkaz také zcela organicky a důsledně. Názor, že člověk není sám ze sebe a o sobě, že je podmíněn a dán vnějším světem, předem společností, jejíž je pouhou funkcí, názor ten vede od jedince přímo ke studium *okolí, prostředí, společnosti, národa*. Je dnes také obecně známo, jak realismus a naturalismus stojí na filosofickém podkladě theorie evoluční a deterministní, je znám ku př. poměr naturalistické školy francouzské, předem Zoly k Tainovi. Dílo umělecké chce tu býti více než pouhým harmonickým celkem, kouskem v sobě uzavřeným a sladěným — ono činí vyšší nároky, chce býti příznačné svojí společností a době, chce býti seřaděno v její rozvoj, připjato v její organismus, chce *působiti a podmiňovati* jako samo bylo způsobeno a podmíněno. Takovým způsobem dochází se k pojetí díla uměleckého jako činitele společenského, k pojetí umění jako funkce sociální: Arbes došel k tomuto pojetí také přirozeně a důsledně ze samé základní osnovné vlastnosti svého umění, a to v době, kdy tento názor světový a společenský u nás nebyl nijak běžný, naopak sotva prokmital v několika hlubších hlavách. Bodem tímto jest Arbes předchůdcem našeho moderního hnutí realistického. Je z prvních, kteří jsou vedeni k pečlivému studiu fyziologického podkladu, dědičné plemenné odvislosti svých reků, k určité a hodnotné malbě vlivů prostředí, krajiny a místa, kde rek roste a žije, i společnosti a hlavně a předem výchovy (je známo, jaké postuláty staví v tom směru Arbes, jaké reformní snahy projevuje ve svých pracích, jakou opravdovou racionálností obmyslí některé své sympatické myslivé učitele a vychovatele). A tak stojíme u druhé skupiny prací Arbesových, u jeho *společenských studií a románů*, u prací malujících i člověka jako společenský výraz a společenskou funkci, střízlivě a široce vypisujících hromadnost, všednost a obecnost, u studií místopisných a pedagogických, demokratických a skoro statistických, u polosociálních, poloethických traktátů a epištol

i lekci ze základů psychologie a politiky... Přechod mezi nimi a pochmurnými a bizarními, zvědavost a rozumovost napínajícími a podněcujícími, fantastickými a chaotickými (jak se obyčejně v profesorských kritikách křtí) romanety není nijak násilný a abruptní; vyložil jsem zde, jak oběma těmito křídly tvorby Arbesovy je vlastní jeden a týž psychologický podklad: *racionelná logičnost a deterministická tendenčnost*.

Světový názor Arbesův a hlavně citové důsledky, mravní naladění z něho plynoucí, temperament autorův ličí se posud obecně jako zachmuřený, ponurý, *posupný pesimismus nebo misanthropie*. A přece není nic falešnějšího: pravý opak je správný. Arbes jako racionalista a evolucionista naopak je *klidný a vyrovnaný*, všecko přijímající, všecko vykládající, nad ničím nepobouřený duch, spíše *optimista* než *pesimista*. Je známo, že nauka Spinozova, Hegelova i moderních filosofů rozvojových přivádí důsledně optimismus. Všecko je nutno, všecko je dobré, všecko je zdůvodněné; není vad, není chyb objektivně: jen naše necelé a jednostranné nazírání, jen náš lichý, pobouřený, rozumem neosvícený cit, vašeň kalící rozum je příčinou, že špatně, necele vidíme. Takové jsou, jak známo, úvahy tohoto směru. Svět konec konců přivádí k výrazu rozumovou ideu a proto je nutno jej přijat, smířit se s ním, pochopit ho. „... svět je jeden, řád zákonů jim vládne a tento řád má harmonii rozumu. Odtud jaké krásné divadlo! Smutek a hnus byly jen falešná hlediska ducha starajícího se příliš o část a zapomínajícího vzítí v počet celek. Všecko je teď dobré a všecko je krásné.“¹ Nekritisuji zde tento názor, opakuju znovu, pouze vykládám. A tak je také v díle Arbesově: ač je tu člověk nazírán jako podmíněný, slabý, trpící, nemohoucí, bezvinný, jako plod a oběť příčin a jevů mimo něho položených a daných, přece v nich vládne *klid a shovívavě resignující jasno*, nutné k rozhlédavým, vykládajícím, chápajícím, uřetězujícím úvahám a šetřením autorovým. To je prostý důsledek jeho základního a osudného *racionalismu*, jeho *logičnosti*, která chce předem vyšetřit, pochopit, poznat. Z toho plyne také, že

1 - Taine, Nouveaux Essais, l. c.

Arbesovy osoby jsou rozloženy a konstruovány po tomto principu, že racionalismus, určitá jasnovidnost, pevný rozum všecko si účtující, počtářská dedukční schopnost určují strukturu osob prvního plánu. Jsou to vesměs lidé snah reformních, lidé *opravářství a osvětářství*, bojující proti předsudkům a nerozumnostem společenským, uspišující pokrok a rozvoj. Slovem: hlavní osoby jeho charakterisovány jsou právě tou podstatnou disposicí autorovou, která je právě *liberální optimismus a racionalismus*.

Toto podstatné ustrojení Arbesova ducha odráží se příznačně již ve formě jeho prací. Arbes nevidí vnějšího světa v hořících barvách, nevystihuje tajemné podvědomé stavy, nechytá magickým slovem záhady a kouzlo proměnného, věčně a stále jinak paprskujícího a průhledného zrcadla citového — je střízlivý, jasný, logický, šedý racionalista, kterému jde jen o větu klidnou, členěnou, srozumitelnou, přesnou. Chybí mu — a to je právě příznačné — načisto *obrazy*, ten v podstatě a právě umělecký tvůrčí prvek.

Dnes jde naše písemnictví již jiným směrem a neseno je jiným nazíráním a pojímáním světové a umělecké záhady. Útvar, jehož předchůdcem, a to předem theoretickým a myšlenkovým, byl Arbes, je již překonáván — to však nemůže být důvodem, abychom v geneticke studii nevytkli prvky, které Arbes vnesl v naše písemnictví, nestudovali jeho pojetí světové a umělecké, neuznali práci jeho v národním kapitále.

Nová česká próza: Jiří Karásek, Stojaté vody

Druhá knížka prózy p. Karáskovy, třetí sbírka jeho vůbec (první byla román „Bezcestí“, druhá svazek veršů „Zazděná okna“) neznačí v našem písemnictví po mém nejpevnějším názoru naprosto žádný pokrok, jak se v některých také-moderních listech mínilo, nýbrž *naprostý a zásadní úpadek*. Směr, kterým by chtělo toto t. zv. dekadentní křídlo vléci literaturu naši a kterým skutečně dává se dnes již, jak vidíme z těch některých také-moderních listů, řada mladých lidí,

je, tuším, opravdu a prostě: *zploštění, ochuzení a zmanýrisování písemnictví a umění*. To je těžké a ostré slovo, které tu píšu, a píšu je po nejobedlivější úvaze, po důkladném studiu ukázek, jež nám toto křídlo literární dosud podalo. Píšu je proto, poněvadž po mém soudu znamenají práce ty *zásadní a pojmové* nepochopení ideí, jež jsem tak skoro první v Čechách otevřeně a s plným důrazem hlásal a jež jsou mi drahé. Neprospělo by také déle z falešně pochopené tolerance, která je de facto lhostejností nebo neupřímnou a lstivou politikou, mlčet ke všem těmto otázkám a tak nepřimo s nimi souhlasit a legitimovat je. Otázky ty mají opravdu dosah vážný: běží tu o *nejmladší dorůstající generaci*, která nekriticky přijímá všecko, co má na sobě šarlatově tištěnou nálepku „modernosti“. Běží tu o to, že to opravdu vážné a těžké jádro myšlenkové, jež se balí v ten úhrnný a jinak docela náhodný název „modernosti“, se zjevy takovými dusí a kompromituje. To všecko jsou důvody, jež mne vedou, abych neprokřtě zaujal své místo bez ohledu vpravo vlevo k tomuto nejmladšímu směru. Nečím tak ponejprv. Výtka, že bych s ním sám byl kdy koketoval, nepadá na mne naprosto. Já totiž to, co zde nyní šíře vykládám *in nuce a stejně rozhodně* pověděl již v létě roku 1893,¹ v době, kdy po prvé veřejně debatováno bylo o plodech české t. zv. dekadence — ovšem způsobem ryze českým: surovým posměchem a nadávkami v „Lumíru“ — nic neohlížeje se na to, že by oportunní, politické a do jisté míry i z citového hlediště spravedlivé bylo zastati se napadených.

Kniha p. Karáskova je v mnohém směru typická všemu tomu, co posud tato *česká dekadence* stvořila. Pan Karásek sám, jak vidím z novějších jeho prací, nešel za tento způsob a nepřekonal ho a stejně nepřekonávají jej zásadně a pojmově jiní z družiny seskupené kolem „Moderní revue“ a jiných listů otevřených této frakci. Proto hlavně těch zásadních a pojmových znaků a záhad, jež kniha podává, si zde všimnu.

První, co po stránce ryze formové (stylové) při knize p. Karáskově

1 - Lit. Listy 1893, referát o Škamponě knize „Doma i venku“. [Viz Kritické projevy I, str. 378-381]

napadá, je jeho *neurčitost a bezobsažnost*, s jakou postřehuje a zachycuje své vněmy, uvědomuje si duševní dění. Pan Karásek, pozoruje-li ku př. věc nějakou, vněm nějaký z ní, barvu či zvuk, a chce-li ji vystihnouti, neučiní tak *jedním* slovem, ale *několika* slovy *stejného obsahu a významu*, které jsou všechny pojmově synonyma. Chce-li říci pan Karásek ku př., že svítilna mdle hořela, *parafrazuje* tento naprosto primitivní a obecný poznatek touto barokní emfatičností: „slabě, nemocně a zvadle roztékaly se slabé svity rozsvícených candelabrů — zbytečných a marných v té své bezmocnosti a jako poslední a konečné vyčerpanosti“! (8) Pan Karásek je z těch spisovatelů, kteří nedovedou prostě říci, že voda teče, pták zpívá a slunce svítí. Z toho plyne pro čtenáře jen poněkud kritického nejtrapnější vědomí, které naprosto ruší sám základ uměleckého vnímání: uměleckou *ilusi*. Čtu-li, jak autor poznatek nejprimitivnější a nejsamozřejmější *nezachycuje*, ale *opisuje šesti osmi slovy stejného významu a smyslu* — cítím, že člověk ten nenazírá dobře, t. j. určitě, nýbrž tápe nejistě, nepostřehuje jasně sám, nýbrž pracně, těžce a pochybně loví a skládá své vněmy z paměti rozumově nakupené a získané. Tím je ale *umělecká iluze, suggestivní síla styku* mezi čtenářem, který vnímá, a autorem, jenž vyvolává, naprosto nemožná. *Umělec jinak poznává než vědec; vědec opisuje, umělec vyvolává*. To pan Karásek sám nesčetněkrát ve svých kritikách (i jiní soudruzi jeho) po jiných opakoval, ale neuvědomil si naprosto smysl a dosah tohoto axiomatu každé práce umělecké. Pan Karásek, který tolik a tak urputně bojoval proti *retorismu* p. Vrchlického a jiných, je de facto nejretoričtější autor český, ježž znám; je řečník a ne básník. Vyvolání, sugesce je *poznání* a poznání je právě *naprostá určitost a pevnost*, a proto, chce-li básník sugerovat (a to je podstatný znak umění, jak pojímá a hlásá je kruh p. Karáskův), nemá *tápati ve slovech*, nesmí *kupiti* pro jeden vněm a jednu představu deset výrazů stejného smyslu, nýbrž vystihnouti musí věc *jedním, rozhodným, konečným výrazem*. Buďto se podaří tím *jedním*, dlouho a obezřetně voleným z hledaných slovem věc „zachytit“, sugerovat, vznítit v čtenáři *ilusi reality, skutečnosti, smyslovosti* nebo ne — ale nikdy se to nemůže podařit nakupením synonym. Tím se předmět

opisuje, tak se o předmětu mluví a řeční — ale tak se nevyvolává. Čtenář hned poznává, že autor sám jasně nepostřehuje a nevidí, že tápá a kolísá, a proto v něm nevyvolá se zase nic — než zmatek, nejistota, mlžná melancholie nejvýše — ale nikdy ne určité, rozsvícené, bleskové poznání, to, čemu říkají symbolické „intuice“. Proto Flaubert zcela právem přikazoval umělci vystihnouti vněm a představu vždy jen *jediným slovem* (verbe unique), které dlouho a pečlivě hledal a volil a do něhož sestředil celé své obsahové, reálné poznání a pozorování předmětu. Jedno slovo jen může vyvolat a sugerovat; sugesce je akt hotový, rozkazovací; je to příkaz autoru a ten musí být určitý a stručný. Je to sestředěná převaha a vůle autorova; je to poznané a odhalené jádro předmětu.

Poznání umělecké musí býti totiž právě tak *obsažné* jako poznání vědecké. Umělec musí vědět a znát právě tak rozhodně (ba ještě rozhodněji a pevněji) jako vědec. A zde jsme u samého jádra, u samého základního nedostatku celého toho českého dekadentismu: *je to umění naprosto bezobsažné, bez vsí typičnosti, určité plnosti, hutnosti, plastičnosti — formovosti slovem. Naturalisté a realisté starého rázu poznávají alespoň, třeba nedostatečně; symbolisté naši však nepoznávají vůbec*. A přece je to největší kontradikce, jakou si lze myslit: symbolismus bez myšlenek a ideí. Symbolismus právě nad pouhou krásu ryze hmotnou a souladnou staví její asociace ideové, její výraznost, tendenčnost, myšlenkovost. Symbolismus právě vychází již skoro z umění a zasáhá ve filosofii, filosofuje, básní obrazem, sochou.

Symbolismus či dekadence protivou k pouhopouhému ryze počtovému a vnějšímu poznávání naturalismu utíká se k poznání vniternému, hodnotnému, duševnímu. Hledí ne jako naturalismus život do umění jen přejímat, jen svádět, *napodobit* pouze život, vnější, daný objektivný svět — on chce život *stupňovat*, život sám *množit* v umění, t. j. více života a lepšího života (hlubšího, duchovějšího) svěst do umění než je rozlito a utopeno v objektivném, vnějším světě. Symbolismus a celé moderní umění chce právě *obsažností* jít za naturalismus, za pouhý realismus ve smyslu positivismu, chce nejen život přejímat, ale *hustit jej, stupňovat, množit, žít v díle*. Ne malovat chudý, bez-

obsažný, kleslý, malý život, ale plně a sestředěně život plný a sestředěný, život v poslední příčině lepší *jakosti*, hlubší v celistvosti a výraznější cílovosti.

To všechno však leží naší dekadence daleko. Obmezuje se stále jen na nejprimitivnější život smyslů a nervů, na pouhé patologické afekty, které pracně a těžce kopíruje, namáhavě opisuje a skládá.

Analysujme po této obsahové stránce p. Karáskovy „Stojaté vody“. Jaká úžasná obsahová chudoba a pustota! Celá prácička není než noční procházka nějakého uměleckého raté (kteří jsou od Zolova „Dila“ tak hotovou figurou jako čerti a kominíci na dětském trhu), umělce bezmocného, který nedovede nic tvořit, ale zato hloubat a raisonovat, který nemá moci a dovednosti, ale zato vůli a plány. Ale p. Karáskův dekadent ani neraisonuje ani nepřemítá (nepokládám totiž za myšlenku pointu knihy, že celé umění jako celý život je běh za něčím, co stále uniká, že „život je marnost nad marnost“), jen *vnímá, chorobně*, jako dítě nebo pološilenec vnímá barevné skvrny, jež špatně lokalizuje a jichž asociaci zkušeností si ještě neopravil. Celá práce není nic jiného než chaos kuriosních postřehů, v nichž není metody. Jsou to bizarně a neobvykle kupené apercepce, o nichž naprosto nic jiného nemůžeme povědět, než že nejsou pravidelné. Tak, jak tento člověk nazírá, nazírá se snad v horečce. Umění toto je každým způsobem velmi pohodlné, poněvadž právě mu schází všechna *organičnost a typičnost* a tím již stojí z *dosahu kontroly* čtenářovy. Smysly a vnímavost bezejmenného reka p. Karáskova jsou opravdu hluboce rozrušeny. To je všechno, co si o něm dovedeme pomyslit a jak si ho dovedeme sčítovat na konci knížky. Více z ní nikdo nemá. Kritický člověk pochopí jen ještě, že bezejmenný rek páně Karáskův náleží lékařům, ale ne umělcům. Když již klinické studie, tedy, prosím, alespoň *studie*, ale ne, co podává p. Karásek: nestvůrné fantasmie a falešné halucinace!

A *psychologie* knihy, resp. reka p. Karáskova? Není žádná, *naprosto žádná*. Zde v tvorbě a ustrojení charakteru, kde leží střed a tíže umělecké práce románové, p. Karásek se o nic ani nepokusil. Jeho rek, jak jsem řekl, chodí ulicemi, falešně vnímá a přitom

lká nad vlastní lenivostí, obecně řečeno, či psychologicky mluveno, nad přílišnými schopnostmi reflexivními, které zničily v něm naivní tvůrčí spontánnost. Jak stará je tato figura rozlomeného člověka v literatuře! Jak hluboko až do romantismu zpět bychom musili sáhnout, abychom vylovili její kořeny! A jak bohatě, sytě, z kolika stran byla již malována v literatuře: od Turgeněvových zázračně plných a přejemně odlišených figur ruských nihilistů v „Otcích a dětech“, „Rudinu“ a „Novině“ až po Bourgetovy diletanty a dekadenty z profese! Od Gončarova „Oblomova“ a „Staré historie“ až po Zolovo „Dilo“! A jaká ubohá a pustá pouhá siluetakopie je tento anonymus p. Karáskův. Psychologie je v něm asi tolik jako v každém monologu divadelním, v každém sólovém výstupu, jenž je zpovědí obecnstvu do tváře. Neboť tam, kde charakterovost se teprve může projevit, totiž v nárazu vnějšího na vnitřní, *k dění, procesu, rozvoji*, tam p. Karásek ve své knize vůbec nedochází — před tímto opravdovým zápasným polem se zastavuje. A to je také významné pro českou dekadenci: maluje mlhy, rozlité, barevná snění, melancholické kalné vzpomínky — ale dále nejde. To je ovšem velmi pohodlné, nejpohodlnější řemeslo, pouhá bezobsažná zvukomalba, pouhé kombinace šerých a smutečních slov. Chce vystihnout vnitřní život a neuvědomuje si, že život je *rozvoj, tíseň, zápas vnitřního* s vnějším, neustálý ruch a teplý hyb, projev vnitřního ve vnější, splývání a prolínání obou a že ten plný, složitý zápasný chumel musí zachycovat *typicky a organicky, konstruktivně* umění. Chce *vystihnout* život, t. j. podat *hodnotu, smysl, ideu* jeho a zatím nedovede nic než pracně, udýchaně a falešně opisovat pouhopouhé jeho nervové *jevny*. To všechno, co posud dekadentní kruh český provedl — i kdyby to bylo (jako že není) umělecky a básnicky harmonické — mohlo by být nejvýše dekorací románové stavby, ale o stavbu samu, o zvláštní styl a konstrukci její posud nikdo ani nezavadil. Kolem těchto právě obtížných, složitých a ústředních otázek uměleckých chodí se zamhouřenýma očima.

Příčina je v tom, že dekadenci schází všechna *životnost* a to jest *organičnost, seřaděnost celková, plánovost*, která podřaduje detaily

celkům. Dekadence česká je životně chudá a bezobsažná; je to *virtuosita*, a to barokní a lehká *virtuosita*, snadná *manýra*, něco ryze lethargického a trpého jako pustý hašišový sen. Umění je naopak *zápas a práce*, teplý, plný, sytý styk vnitra s vnějškem. Umění je právě jev *společenský a hromadný*, neboť podkladem jeho je *sdílnost, sugestivnost*, iluze styku a přenosnosti. Proto umění tím je cennější, čím je *obsažnější a životnější*. Čím více života, t. j. čím *lepší* život vyvolává a budí, tím je hodnotnější. Čím více života v něm je zavřeno, tím je *sugestivnější*. A proto o toto *stupňování* života jde v umění. Lidé, kteří citují velmi rádi a s chutí Nietzscheho, nechápou, že nemnozí se život malbou a sugescí mdloby, nemoci, rozvratu, chaosu. „Není ohyzdnější věci než degenerující člověk,“ řekl Nietzsche, a to bude, tuším, hrobní nápis všech „Stojatých vod“.

Umění je a platí svou *formovostí, členitostí, organičností*. Jí sepjato je umění příznačně se životem. A tuto formovost hubí s naprostým nepochopením naše dekadence. Formou je právě umění uměním, jím překonává se látka; forma je činný, bojovný princip umělecký. Formou, a to jest organisací navazuje se jen umělecká iluze. *Amorfnost, beztvárost*, v jakou stále hlouběji upadá toto křídlo literární, je právě důsledkem neorganičnosti, netypičnosti a ryzí jen virtuosity jejich. Virtuositu tu je však zase konec konců jen pohodlnost. Pan Karásek řekne mi, že nezavrhuje formu, že hledá jen formu *širší*. Ale v tom je právě blud: vím, že každá disonance pozorována s *dostatečné výškou*, vnímána z *dostatečné* dálky je nakonec harmonií, že i poruchy jsou prvkem širší harmonie. Ano, ale běží tu o *člověka vnímajícího*, aby *ten* tuto harmonii, tento typ a tvar našel a postřehl a to ovšem není možno, není-li *typ ten a tvar ten* dán a vložen do díla. Kde přestává *vnímání*, kde přestává *kontrola*, přestává i umění, poněvadž ono je styk poznání a pochopení. Proto tvar musí být pevný, určitý, světelný, tak aby linii a typ odvozoval si čtenář; obrysy, které by vystupovaly ze vzdálenosti desíti mil, nejsou mi nic platny. Neboť v tom smyslu je pak harmonické, rytmické *všecko*, celé dění, celý život, poněvadž je postupný v čase a tedy vlnovitě typický a pravidelný. V tom smysle je ovšem sebe „volnější“ verš rytmický a harmonický

— ale bez *vědomí a poznání* autora — a o to poznání autorovo (počtové a docela určité a výrazné, tedy *úzké, soustředěné*) právě běží. Jinak spadá dílo literární v *amorfismus, beztvárost, mlhu a chaos*, v nedostatek všeho smyslu a typu, v nedostatek vši organisace a naprostý anarchism.

Česká dekadence svým základním nepochopením podstaty umělecké, svým falešným individualismem, který je tu jen tvůrčí nemožnost, nedostatek síly porobující a dobývající si obecnost, tone v něm a také utone.