

i za básníka: — tak je napojena obsahem, ideami, uměleckými i psychologickými látkami, obraty a obrazy přisátými již do její tekoucí krve a napjatého masového obalu. Forma jako pouto látkové, jako útvar organismu, jako typ je tu sama obsahovost, jedna její strana. Dlouho drží a poutá proměny látkové — proměny, které se projevují, pracují, vyrážejí z nitra na venek: jako obruče svírá stará forma, scelený typ výrazový, každé propukávající hnutí vnitřního kvasu a erupce.

Pan Táborský jde opačnou, pochybenou a umělecky malomocnou cestou: on napodobí staré formy — primitivní, organický, niterně sugestivní tón lidové písně nebo Goethovy nebo Heinovy poesie — a myslí, že takovouto cestou naplní, odkryje, dobude nový obsah — stvoří nové umění *organické*. Pravda je však, že místo umění nového, organického, obsahového a psychologického podává jen mechanické, schematisované, virtuosní — *napodobené*. Postupuje po mém soudu cestou zvrácenou. Asi tak jako kdyby někdo chtěje se na př. zamyslet — nejprve před zrcadlem ustrojil si zamýšlenou nebo zadumanou a hloubavou tvář, fysiognomii. Analogie je zcela přesná, tuším. Projev, výraz, účín předcházeli by motiv, pohnutku, příčinu, následek předpoklad. Důsledek byl by zaměňován za příčinu. Je vnitřní odpor v methodě p. Táborského. On tedy také skutečně jen napodobí lidovou, organickou poesii — ale netvoří novou, živou, úměrnou útvarům soudobé sociologie myšlenkové, citové i kulturní. On i obsahově, niterně je roven napodobeným vzorům, sestupuje k jejich myšlenkové a citové látce, naplní životní i kulturní. On nevzal a nezpracoval některé formové prvky, nevykořistil organičnost a konkrétnost umění lidového pro nové útvary látkové. Jako všecky návraty k minulým t. zv. „přírozeným“ stadiím rozvoje, k stadiím zpětným a historickým — nemá pozitivního významu. On jest jen *negativní*, t. j. příznačný. Ukazuje a zajímavě demonstuje moderní soudobé snahy po vybavení se z pout historického typismu a formalismu v charakterový individualismus úměrný soudobému rozvoji látkovému, organickému, sociálnímu. Neboť právě přeměny tohoto světa životního, nové nazírání světové a společenské snahy ty vykládají a motivují.

Březen 1894

Posavadní dílo p. Macharovo — předem jeho plánovitá lyrická trilogie: *Confiteor*, *Bez názvu* a *Třetí kniha lyriky* — dala by se, myslím, nejlépe charakterisovati tak: básník je tu *psychologem romantismu*. V knihách těch byly dány první základy analytické poesie české. Rozběhlý a překypělý cit kontrolován tu po prvé suchým rozumem, přistihován při celé řadě pošetilostí a škodlivých zbytečností — a odtud stálý rozpor, bolest poznání, vědomí bezcílnosti celé hry, hořko její prázdnoty. Zvědavost, poznání a zklamání — tento průběh Schopenhauerova kyvadla z touhy k nudě — je přirozeně psychologická dráha, kterou probíhá tu autor. Básník prohlíží zblízka kouzelnou mlžnou a z nitra vykypělou hru, bolestné napětí životního citu, jeho vzletavou tíseň — drobnými, nasazenými skly rozkládá její postup, příčinu, bezcílnost a klam, chytá ji v nitích ilusivního, odkrývá v lstivé a podvodné léčce. Zejména cit lásky, cit touhy a rozkoše byl to, jež napjal p. Machar v uvedených knihách na desku pitevního stolu, pod nůž analýsy. Klam a rodová iluze, léčka nastrosjená přírodou, aby chytila do oka jedince, a konečný podklad všeho: nepřátelství, zápas, boj mezi milenci — boj šťastný silnějším a lstivějším — tak dá se v nejhrubší kostře zahrnout analytická theorie p. Macharova, věrná v průběhu, výsledku a celkovém naladění tedy známému učení pesimistů, jasně vytknutému zejména Schopenhauerem. Rozpor citění, čistě bezvědomého unesení vodami života, čistě instinktivního s rozumovou reflexí, s pevným bodem fixace objektivně a reálně — to je problém těchto knih, to jest jejich rozteklá, přes všecka skoro jejich čísla rozestřená, krvavá a zhořklá atmosféra.

Pan Machar cítil a vyslovil, že všechna jasná průzračnost, všechna předvidavost rozumová nakonec nic nepomáhá — že konec konců vši analýsy — theorie pesimismu (která je pro něj theorie exaktnosti) dovede nás snad *poučit* o příčinách a ustrojení zla a bolesti, ale nedovede nás jich *uchránit* a vyvarovat — naopak, že život jich žádá pojmově jako nutnou daň a cenu, za kterou (a jen za ni) je na prodej. Bolestné napětí, roztržení mezi oba póly, tříštění se o obě stěny — vědomí, jasnost, bystrost, prorocká určitost mozková — ale přece naprosto neužitečná a tragicky zbytečná,¹ poněvadž život jest unesení bezprostředního a citového, jeho zavraždění a jeho obklopující odplavující tok vzájemné zapjaté nutnosti a podrobené odvislosti od směrů neznámého, nedosažitelného, neupravitelného — to je vcelku moralistní výslednice lyrické trilogie p. Macharovy.

Spekulativně není nová, o tom není pochyby — ale uvedení její do poesie p. Macharem, převod její jeho individualitou, jeho temperamentem, jeho vervou, jeho charakterovým ustrojením — je osobně odlišný a určitý. Charakterem, jeho ustrojením, subjektivními podmínkami vnímání, zrcadlení, reprodukce liší se p. Machar od básníků, jejichž spekulativná nebo moralistní výslednice neleží zrovna daleko od jeho (jako na př. *Musseta*) nebo s ní skoro spadá v jedno (*Heineho* na př., *Lermontova*, někde i — po stránce sociální — *Nekrasova*). Podmínky rozvoje i předpoklady charakteru, jeho kostra, vedle postavení společenského byly jiné a vrhly tónové odlišení, určité a jinak zakalené zbarvení posledního, citového a náladového dojmu na dílo p. Macharovo, odrazily se v určitou vyhráňenost *druhovou*. *Rodová* příbuznost, příbuznost plemene, duševní krve, příbuznost základního konstitutivního, organického však trvá a projevuje se určitě. Svedením a vyloučením prvků ryze osobních a lze říci *vnějších* v díle p. Macharově lze se dobrati prostší filosofické formule, která objímá dílo p. Macharovo a určuje jeho *plemenný ráz*, jeho psychologický typ

1 - Všechny její užitek je prostě zvrhlý a zvrácený: rozum je dobrý jen k tomu, aby zjistil bezcíllost citu — tohoto „idealistického“ prvku — kterou však nemůže odvrátit, zamezit, opravit. Působí tedy jen rozkladně a zvrátně.

v přírodopise ducha a umění. Opakuju, že neběží tu naprosto o více méně policejné zbarvené vyšetřování a slídění po nějaké slabosti napodobení nebo podlehnutí cizímu vzoru (jak se říká), kterýž úkol rád provždy bych vyloučil z práce kritikovy, poněvadž spočívá na názoru obmezené kombinace domyslův a sporných domněnek. V umění skutečném, *živelném* řekl bych — a jen to má pro kritiku zájem, užitek a cenu — nedá se vůbec dobře mluvit o napodobení — činnosti úmyslné a strojené — v umění takovém dají se jen konstatovati podobnosti typické, podobnosti duševního plemene, příbuznost lidské a umělecké krve, představitosti, citovosti, ideovosti.

Konečný výtěžek analýsy díla p. Macharova ukazuje k tomuto podloženému základnímu faktu — k faktu příznačnému, určujícímu a osvětlujícímu v rozbíhavých nitích důsledků práci a talent p. Macharův —: p. Machar je básník podstatně analytický, t. j. básník činnosti drobné, malých a určitých poznámek rozumových a citových, zadržlých a význačných přímých bodů a znaků duševních, básník ostrý, suchý, jasný a čistý — básník *slov obsahových* a ne tónových a figurových. Podrobnější vystopování materiální stavby jeho básní — rozbor a výklad způsobu, jakým p. Machar užívá slova — jak staví z něho a jím — tímto nástrojem obrazení, představitosti, citovosti i ideace — z jeho kamene, z jeho materiálu, jeho prostředkem styl, budovu, fakturu svoji — podepírá a ilustruje toto tvrzení určitě a přesvědčivě. Z psychologického výkladu, z bližšího vyšetření vnější stavby básnické, z rozboru její faktury, její techniky, jejího stylu dá se nejlépe a nejpřesněji — jak ukazuje *Taine* souběžným způsobem ve svojí *Intelligence* — určití a stanoviti povahu, způsob, vlastní znaky umění, k němuž je slovo vnějším, materiálním prostředkem, cestou, látkou.

V té příčině první, co lze konstatovat v básních p. Macharových, je *nedostatek slov obrazných, tónových a všeobecných*, nedostatek tropů a figur, nedostatek idealisačního pojmání řeči. Slovo platí předně svou tvůrčí silou, dynamikou všeobecné, rozlité a sugestivně neurčité představitosti a ideovosti.¹ Toto prvotné užití slova jest a bylo dosud

1 - Taine, De l'intelligence I, 7 a j.

z velké většiny vlastní poesii. Básník užitím slov všeobecných a neurčitých — mlhavých, šerých, barevných a hudebních samou hmotou svoji — bez určitého obsahu a smyslu, s představivostí podstatně neurčitou a nejasnou budil citovost, rozpínal skryté a pracující mentální síly, neformovaný základ čtenářova mozku. Všecko, co víme dnes o mechanice pocitů libosti a příjemnosti, nasvědčuje, že takovýmto způsobem je nutno vyložit oblibu básnického *verbalismu*. Slova všeobecná a neurčitá, obrazné idealisující jich užití — všecko málo obsahové a málo představivé — napíná mechanismus mozkový, působí nesouvislým otřesem, bodavým vysunutím a rozlitím záplavné citovosti. Obrazy daleké, rozlité a šeré budí city, které se tu navazují, připínají, sdružují, podkládají pod představy, které nesou a jimž pomáhají jako napjatým blanovitým bublinám nad kalnými, těžkými nezrcadlivými vodami. Tento tlak snahy po určitosti, tento napjatý zápas, toto expansivné zvlnění otřesů a chvějí působí teplo a pohyb duševní, činnost a vzrůst její, uvědomění a prohloubení její bytosti, základů, obsahu — slovem: zvýšení jejího života, reflexivní uvědomění její plnosti a síly — a tím právě dojem i vněm příjemného, pocit libosti a rozkoše.

Zcela jiná je psychologická funkce slova jako prostředku rozumové, analytické, poznávací, obmezující a určující činnosti — slova popisného, určujícího, obsahového. Neboť slovo vedle idealisace tónové, obrazné a citové je prostředkem poznání, určení, zjištění — prostředkem determinace — prostředkem ovšem obtížným, nejistým a nesnadným, ale čím dále tím více nutným, vítězným a srozumitelným díky určité fixaci, pochopení a uvyknutí určitým, pevným výkladům jeho znakovosti.

Slovo je v tomto druhém případě prostředkem analytického vědeckého poznání. Užívá-li tímto způsobem slova básník, jest obsahový, předmětný a poznávající, jest analytik a *psycholog*, jako v prvním případě byl *mytholog*. Poetičnost, příčina vznětu, její motiv přenáší se tu do obsahu, do inspirující reality. Přenáší se z vlastní sugestivnosti a dojmovosti do *obsahovosti*, poesii dostává se zájmové motivace, přesně mluveno, v pracích pojmově jí cizích, pojmově s ní nesouvis-

lých: v poznání, v pochopení, ve vystižení, v objektivním a znakovém převodu logickým a racionálním — ne v pobouření a prožití citovém, v prochvění a proběhnutí horečkou citového stažení dechového a dojmové bouře, v prožití jistých citů a dojmův, napodobující klavírové hře tónové. Poesie stává se v tomto druhém případě v podstatě racionální, didaktická, moralistní a sociologická. *Obsah* sám nese v sobě klíče dojmovosti básnické. Básník bude vybírat, rovnati a upravovati zde *obsah* jako v prvním případě *výraz*. Předměty prázdné a bezobsažné podněcovaly básníka *mythologa* pravidlem k výlevům verbalistním, a to zcela přirozeně, poněvadž *samey* sebou šeré a duté propůjčovaly se nejlépe k metamorfosující *magické* hře nekonečných verbálních obměn, přestav a zvrátů. U básníka-mythologa je všecko hra citového — lehce a benevolentně buzeného zájmu — zájmu rozlitého v tvůrči a chaotické radosti po všech formách jevového světa, zájmu, který je sám sobě cílem, zájmu silného a bezprostředně vlněného a houpaného na temných vodách *chaotické*, v sebe splynulé, ze sebe nevystouplé, v sobě neodlišené noci — teplé a stíny nestvořeného, tušením budoucích forem živé a vlažné noci. Jinak básník-*psycholog*. Jeho nezajímá cit *vůbec*, jeho zajímá cit *určitý*, vybraný, cit konkrétný, řekl bych: kulturní. On *vybírá* předměty *svoji* citovostí. Jemu je poetičnost kriteriem hodnoty předmětové. *Ne* všechny předměty, *ne* všechny dojmy, *ne* všechny city budí v něm básnický vznět. Je to jeho *niterný* individuální, charakterový *zájem*, jenž jej vede a řídí v tomto výběru. Poesie přestává tu býti *vlastností* a stává se *procesem*. Příznačnost, výběr, třídění — znakovost *slovem*, sepjatost, vysledovatelnost — to, čemu se říká kriterion *objektivné* a formální — tu nastupuje. Poesie stává se tak psychologickou, rozvojovou, kulturní, sociologickou. *Hodnota* niterná, hodnota *podmětu* tvořícího, jeho výraz vnímající a tvořící přichází k *platnosti*. Poesie stává se vědomou, úmyslnou, volní — osobní a realistní *slovem*. Stává se určitou a analytickou, ale tím vychází právě z oboru *vlastní* poetičnosti a sugestivnosti a dovede se tam udržeti jen za *cenu ilusivnosti* psychologické, za cenu zvláštního zjemněného nebo *jednostranného* pojednávání, jednostranného a vypjatého profilování, *subjektisování* a *ideali-*

sování látky. Určitě ukazuje na tento fakt *Hennequin* v konečné analýse velikých psychologických autorů *Heineho* a *Baudelaira*. *Hennequin* ukazuje na kontradikci, na pojmový a organický spor, jaký je mezi poesíí a realitou, analýsmem a sugestivností, vykládá veliké básníky analytické, veliké psychology-lyriky jen zvláštní a obtížnou umělostí, křečovitým napětím lsti a maskujícího mechanismu představivého, jehož užívají. „... Lze se pak ptáti, jak je možno, aby byli velcí básníci jako *Heine*, jako také *Baudelaire*, kteří dají do svých veršů, co mohli odkrýti jen analysou duší svých a duší svých současníků, jak mohou býti velcí básníci psychologové. Je to tím, že skutečně tito básníci jsou na samé krajní mezi poetičnosti. Drží se v ní, jeden a největší¹ jen tím, že přepíná tajemné, satanické, děsné a hrůzné duševních rysů, jež objevuje, jen tím, že zdržuje se skoro jich popisu a tak je zveličuje a dává celou váhou dopadati jich chmurnému a velikolepému děsu — druhý, *Jindřich Heine*, jen tím, že zkracuje ještě více vypravování svých poloobrazných utrpení zklamání milence a že je zveličuje nárazem ironie skoro šílené, již se jim posmívá. Ale to jsou umělosti a ty nezabrání, že básníci tohoto sklonu v kusech, kde jsou zvláště psychologickými analysty, přestávají psáti poesie. Nikdo nebude váhati a nepostaví jejich verše tohoto způsobu, verše ještě *Byronovy* a *Mussetovy* poetiky, ne-li literárně — pod veliké lyrické výlevy *Shelleyho*, *Victora Huga*, *Lamartina*, *Tennysona* a jiných mistrů skutečně poesie, neosobní a ideální.“

1 - Mínen *Baudelaire*.

L. Ariosto: Zuřivý Roland

Chaotické a životem i uměním překypující epos *Ariostovo* v 46 zpěvích, epos, které do nebe vynesli již nejvýraznější vrstevníci *Ariostovi*, *Macchiavelli* a *Torquato Tasso*, leží před českým čtenářem zásluhou p. *Jaroslava Vrchlického*. Ano: 46 zpěvů, 4.654 slok, 37.234 veršů — „to není maličkost“, jak praví p. překladatel v předmluvě, kde načrtává dějiny svého překladu, „ani když, jak mně se dělo, jsem často bez škrtnutí sloku po sloce z originálu česky transkriboval“.¹ Pan překladatel vypisuje pak, jak byl po roce (r. 1882) odveden od *Ariosta* k *Torquatu Tassovi* a jak zase dokončiv a vydav „*Osvobozený Jerusaleml*“, vrátil se k této obrovské, promíchané, složité a teplé epopěji italské renesance s pevným úmyslem k *Božské komedii Dantově* a k *Tassovu Jerusalemu* připojiti třetí epopěj a předvésti tak čtenáři českému slavnou italskou trojici v úplnosti.² Dnes jest úmysl činem a hotovým skutkem. A krásným uměleckým skutkem. Myslím, že překlad *Ariostův* náleží k nejsytějším a nejcelejším uměleckým pracím p. *Vrchlického*. Pojal a objal jazykově, stylicky, formově i náladově celého *Ariosta*, roztopil a přelil jej v pecích a hutích vlastního ducha a horkou masu skul a zformoval v dílo rovnocenné, *typické a hodnotné* originálu. Pan *Vrchlický* dal českému písemnictví překlady, které hledají sobě rovných: jmenuju jen *Danta* (epika i lyrika), *Torquata Tassa*, *Leopardiho*, *Michel Angela Buonarrotiho*, *Victora Huga*, *Leconta de Lisle*, *Carducciho*. To jsou všecko práce nejpodrob-

1 - Předmluva p. překladatele I.

2 - Předmluva p. překladatele II.