Emil Hennequin[1]

je snad nejmohutnější zjev v poslední generaci francouzské, která přišla po zolovském *naturalismu* a již charakterisuje odpor k němu, k jeho statistice, trpnosti, hromadnosti. V prvních letech literární dráhy žák a stoupenec *Zoly* a *Taina* odvrátil se záhy od nich, reagoval proti nim theorií své vědecké kritiky, celým svým pojetím umění, jež je v poslední příčině zcela zřetelně *dynamické* a *idealistické*. Kolem něho seskupil se záhy kruh moderních umělců *idealistických, symbolistických, moralistních* — kruh „Revue contemporaine" složený z Eduarda Roda, Sarrazina, Morice, Remacla a j. — jimž všem je společná reakčnost proti naturalismu a jimž do značné míry je Hennequin zakladatelem, typem, vzorem.

Hennequin byl současně *duch vědecký i umělecký*, a to v prolnutí tak důvěrném a celém, že mu lze těžko najíti příkladu. Čtenář této knihy pozná, jak přesné a hotové myšlenky, jak tvrdé poznatky tryskaly z něho v celé konkretné plnosti, názorně a dojmově v kyprých a svěžích formách a obrazech. Jeho kritiky — založené na tak pevných theoretických a systematických základech — jsou formou

1 - *Emil Hennequin* narodil se v Palermě z rodičů švýcarských 1859, zemřel 13. července 1888 v Samois u Fontainebleau utopiv se; studoval v Ženevě, byl pak novinářem v Paříži (v *Agence Havas*, v *Tempsu*, v *Débats*). Díla jeho jsou: překlad *Povídek Poeových* (1886); *La Critique scientifique* (1888); *Les Ecrivains francisés* (1889); *Quelques écrivains français* (1890); *Poèmes en prose* (nevyd.) a řada jiných studií, roztroušených po časopisech jako „Revue indépendante", „Revue artistique et littéraire", „Revue contemp[oraine]", „Revue de Genève" a j. Ze studií Hennequinovi věnovaných jmenuji Ern[est] Tissotovu *(Les évolutions de la critique française*, 1890) a Ant(oine) Bunandovu (*Petits Lundis*, 1890), obě dosti povrchní.

román, román ducha, zajímavější a napjatější než romány dobrodružství vnějších a hmotných. Ale jaký pevný, tuhý plán, jaká zákonná horská struktura pod těmito kypícími vonnými oblaky lesů!

Té nádherné umělecké knize „Spisovatelů ve Francii zdomácnělých" předcházelo *methodologické* theorema, odborná „Vědecká kritika", která podala plán, základ, systém vědecký, jež s větší menší úplností a přesností realisovala kniha přítomná.

Hennequin přísně tu odlišuje starší kritiku od nové, směr *pouze soudcovský*, jenž po jistém zákoníku vkusu rozdává hanu a chválu *(literární kritiku)*, od přesně *vědeckého*, který umělcovo dílo *popisuje, demonstruje* v ústrojí, vzniku i rozvoji, v jeho početí i životě za vyšším účelem sociologického studia, „jenž na díla umělecká hledí jako na *ukazatele* duše umělcův a národů" (Věd. kritika, 3). Methodě této *vědecké kritiky*, jež v naší době pozvolna začíná se ustavovati, jejímž předchůdcem byl *Sainte-Beuve* a nejvědomějším dosud představitelem *H. Taine* a již Hennequin chce nazývati estopsychologií, věnována je právě kniha „Vědecká kritika".

Estopsychologie stará se o dílo umělecké *ne samo v sobě* (to jest věcí estetiky a kritiky literární), nýbrž pouze *jako znak, příznak* širšího jevu, jako příznak *tvůrce* jeho, *čtenářů, doby, národa*. „Nemá za předmět nazírati dílo umělecké v jeho podstatě, cíli, rozvoji, v něm samém, nýbrž jedině s hlediska *vztahů*, jež *pojí* jeho zvláštnostik určitým zvláštnostem psychologickým a společenským, *pokud odhaluje určité duše;* estopsychologie je věda o díle uměleckém jako *příznaku*." (22.) Dílo umělecké není vyňato ze sledu jevů životních, nestojí mimo řetěz příčin a účinů, je také pouhým jeho článkem. A jakož je samo podmíněno jistými jevy, stejně zase podmiňuje jiné; mezi těmi a oněmi je *souvislost, nexus, vztah, poměr;* z jedněch lze usuzovati na druhé; jedny jsou dány druhými. Běží o to, tuto *vzájemnou sepjatost*, tuto *determinaci* vysloviti logickým typem, vědecky, t. j. *poznatkem obecným, zákonem*, který by objal každý jedinečný případ, který by seřadil *postup* těchto determinačních členů, jak z daného bodu (díla uměleckého) vysledovati ty poznatky, závěry na konečný bod (společnost, národ), jež jsou v něm implicite obsaženy.

Šetření této methody, toho poměru a vztahu, té determinace díla uměleckého, spisovatele, společnosti a národa je právě cíl Hennequinovy „Vědecké kritiky".

I. Vychází přirozeně od *uměleckého díla*, jež je dáno a jež má býti znakem určitých duší. To je nejprve třeba analysovati. Odtud otázka: co to je dílo umělecké? A Hennequin odpovídá ve smyslu theorie Herb. Spencera, vedle níž dílo umělecké je *hrou*, umělým prostředkem fiktivné emoce: dílo literární je soubor psaných znaků, určených působiti zvláštní emoce *fiktivné*, t. j. estetické. První věda tedy, již estopsychologie předpokládá, je *estetika* a první činnost estopsychologa *analysa estetická*.

„Kritik musí míti na zřeteli tento dvojitý problém: jaké jsou *emoce*, jež dílo toho onoho autora budí a *jakými prostředky* je vyvolává; *co* vyjadřuje ten neb onen autor a *jak* to vyjadřuje?" (30.)

První úkol tedy: rozpoznati počet, přirozenost a intensivnost estetických emocí a utříditi je.

Jak toho dovésti?

Jak může kritik utříditi emoce estetické?

Psychologie obecná odděluje estetické emoce od ostatních; rozdíl mezi nimi je ten, že *estetickým* emocím schází právě ten rys vlastní emocím *životním: rozkoš a bolest*. Estetické emoce jsou neutrálné, fiktivné: podražďují pouze, jsou provázeny velmi slabě tím ukazatelem bolesti a rozkoše, jenž je obsahovým jádrem emocí ostatních. „Umění tvoří v našich srdcích mohutný život *bez činu a bez bolesti*." (40.)

„Nezbývá tedy než jmenovati emoce *podle ideje*, k níž jsou v díle přidruženy. Takto budeme nuceni mluviti o emocích velikosti, tajemství, pravdy, hrůzy, zvědavosti, námahy, soustrázně, misantropie atd." (44.)

Ještě nesnadnější je úkol *změřiti intensivnost emoce*, vymeziti ji kvantitativně (cifrou).

Přes různé pokusy poslední „bude velmi nesnadno nalézti kdy *objektivnou* míru emocí působených uměleckým dílem" (46), poněvadž emoce jsou podstatně subjektivné, mění se dle povahy osoby vní-

mající; jedno a totéž dílo působí různě na různé lidi. *Kritik sám* tedy musí odhadnouti emoční hodnotu díla a opsati ji nedokonalými přívlastky. Hennequin doporučuje, aby „širokou měnnou četbou, jež by objala co nejvíce velikých literatur, opatřil si *průměrný typ* genru, jejž zkoumá" (30) a tímto průměrným abstraktním typem aby měřil dané dílo.

Z řečeného může se zdáti, že touto subjektivitou v základě je ohrožena *opravdu vědecká* kritika. Hennequin vyvrací tuto výtku. Neběží předně v estopsychologii o odhad kvantitativný, nýbrž *pouze kvalitativný*, neběží o to, oceniti intensitu emoce, nýbrž ji rozpoznati, označiti její druh (59) a zde se docílí snadno shody. Je pravda, že v estetice, z níž estopsychologie vychází, není možno měření cifrové, ale estopsychologii to nevadí, neboť „je-li nucena vycházeti z určitých úvah estetických, jsou to pouze předběžné předpoklady, jako ryzí fysika užívá zákonů mechaniky" (22). „A uvažte nadto, že všechny vědy jsou podrobeny porušnému vlivu osobního odhadu. Tento vliv nebude osudnější vědecké kritice, jakož nezabránil rozvoji fysiologie, jakož filosofie Kantova dokazujíc, že je nemožno poznati věci o sobě, nezarazila rozkvět věd přírodních" (61).

A druhý úkol: jest třeba determinovati *prostředky*, jimiž je dosaženo účinů (emocí); to je analysa *vnější formy* (slovníku, rytmu, skladby, techniky, stylu, obrazů) i *obsahu* (idejí, námětů, osob, míst, themat). A zde vědecká přesnost je možná; obecná psychologie a estetika poskytují k tomu dosti kladných základních poznatků.

II. Od díla uměleckého lze vzestoupiti k *duši tvůrce jeho*, mezi oběma je přímý vztah účinu a příčiny. Znám-li dokonale estetické zvláštnosti díla, mohu z nich usuzovati na zvláštnosti duševní organisace původcovy. To je účelem druhého stupně analysy, *analysy psychologické*, jejíž problém je tedy: definovati v *termínech vědeckých, totiž přesných*, duševní organisaci autora (66).

Tato psycholog[ická] analysa obmezí se podle Hennequina *na pouhé dílo umělce*, nebude (jak činil Taine) vykládati umělce *neurčitými hypothesami* ethnologie, dědičnosti, vlivu prostředí; analysa ta musí býti *individuálná*, právě *vědecky exaktná*. A analysa taková je

možna *z díla samého*, neboť dílo to je buď znakem schopností autorových (u umělců neuvědomělých) nebo výrazem ideálu jeho (u umělců uvědomělých, rozumujících, kteří takto jisté své schopnosti nazírají) nebo konečně přímo částí jejich duševního života.

Tato psycholog[ická] analysa musí vésti k poznatkům *určitým, vědeckým*, musí se vyhýbati zběžné charakteristice *pouze literární*, jak ji podali Taine a Bourget (84). Tak lze vystihnouti průměrné lidi, ale ne *individuum, výjimku, genia*, který se *zvláštními, jedinečnými změnami* odlišuje od obecného mechanismu. A právě o ně běží estopsychologii; „musí označiti *určitou* zvláštnost psychologickou, jež zase může býti vyjádřena jako *určitá změna* obecného mechanismu rozumového."

Analysa taková přispěje znamenitě i k rozvoji psychologie *obecné*, neboť „obdařuje vědu o duši novým postupem, jak ověřovati a vysledovati jevy duševní, tím že umožňuje studium hry zákonů psychologických u celé třídy bytostí nejvýše zajímavých, totiž geniů" (91).

III. Dílo umělecké není však pouze příznakem spisovatele, ono je také *znakem společnosti*, v níž tento spisovatel žil a jako lze od díla vzestoupiti ke spisovateli, tak zase od spisovatele lze vzestoupiti k *společnosti a národu*, jenž jej produkoval. Odtud třetí část analysy estopsychologické, *analysa sociologická*.

Taine snažil se první vysloviti vztah tento jako zákon, že v každém díle odráží se národní společnost soudobá, že dílo umělecké je vlastně *jejím* plodem, poněvadž *připodobuje* si autora hlavně z těchto tří příčin:

a) *dědičností*, tím, že je *téže rasy* se svými vrstevníky;

b) *přirozeným výběrem*, který nastupuje mezi umělci a schopnostmi umělce tím, že žije v určitém *prostředí společenském*, že sdílí jistý historický i sociální stav, je prolínán duchem časovým, ohýbá se podle rad a odměn okolí;

c) přímým vlivem *bydliště, krajiny* jej obklopující, jež formuje určitě buď ducha jeho nebo jeho rodiny nebo plemene.

Hennequin nepopírá působení těchto tří vlivů, jsou mu pravděpodobny; ale jsou to *pouhé hypothesy*, nedají se ověřiti a změřiti, nemohou býti methodou sociálního bádání.

Ad a) *Dědičnost* jistě působí, *ale ras čistých, stejnorodých není*, jsou odedávna smíseny, není žádných národních typů anthropologických a důsledně ne ani mravních. „Dopouští se hrubé chyby historické a politické, kdo věří v existenci *stálých a obecných* typů rozumových v národech, kteří vždycky byli složití a měnní" (102). Literatura národní je „literatura idiomatu a ne plemene" (102). Nelze mluviti o trvalosti charakterů plemenných v individuu, když není ani mravní podobnosti mezi rodiči a dětmi (104).

Ad b) Stejně je tomu s *vlivem společenského ústředí:* existuje, ale nelze ho vystihnouti. Je mnoho umělců — a právě největších — kteří bojovali proti okolí. Vliv prostředí, silný a nerozborný skoro v literaturách a společnostech *starých*, slábne, jak se společnosti rozvíjejí, rozrůzňují a tím uvolňují; individuálnost, originalita roste, jak se rozvíjí společnost a stejně tak hynou školy a tradice, *umělecká díla ztrácejí národní ráz.* Souhlas mezi dílem a společností se *menší*, jak společnost *roste.* Společnost rozkládá se v prostředí mnoho a různorodých (156).

Ad c) Ještě spornější je vztah odvislosti mezi umělcem a *bydlištěm jeho;* za dnešního stavu ethnografie nelze nic přesného v té příčině vysledovati.

Sociologie literární a umělecká musí se tedy zcela jinak ustrojiti. „Je třeba obrátiti se ne k umělci, ale k jeho *plodu*, vyšetřovati ne jeho *okolí*, ale *obdivovatele jeho děl*" (128); přímá čára, pevný vztah vede od umělce k jeho *obecenstvu*, které musí — má-li býti nadšeno jeho dílem — *míti duši, analogickou duši svého autora.* „Psychologii člověka, skupiny lidí, národa lze definovati *zvláštními rysy jich vkusu*, které souvisí s celou jich bytostí, s tím, čím jsou charakterem, myšlením, smysly" (129). Autor je *intelektuelný typ*, obdivovatelé, obecenstvo jeho jsou jeho *podobenci;* autor má schopnosti *tvůrčí*, obdivovatel *receptivné;* ale organisace duševní obou je v základních rysech stejná, ovšem *vyšší* u tvůrce a *nižší*, slabší u obdivovatele.

Jen tímto principem lze vyložiti *celé* literární dějiny, v základě i detailech, zejména všecko to, co nedovedla vyložiti Tainova theorie dědičnosti a prostředí. Shodou mezi obecenstvem a autory vykládají se rozmary úspěchu, vykládá se, proč někteří autoři, kteří předešli dobu, *musili čekati kolik století* na své obecenstvo, proč někteří byli pochopeni v *cizině, mimo své prostředí* a společnost; vykládá se i *vliv cizích* literatur, napodobení jich literaturami národů politicky a společensky neporušených; vykládá se i úspěch *nejrůznorodějších* knih v *téže* společnosti a době.

Z toho všeho plyne, že ne prostředí tvoří umělce, nýbrž naopak umělec prostředí, jak právě tvoří díla (156). Kolem umělce shluknou se obdivovatelé; „tento dav jej obklopuje, poněvadž jej vyjadřuje; střed síly je v umělci a ne v davu, či spíše střed síly je v abstraktním rázu podobnosti, jež může býti mezi umělcem a vrstevníky." *Literatura je výrazem společnosti a lze determinovati národ literaturou*, ale jinak, než jak rozuměl Taine: *„jest nutno připjati ne genie k národům, nýbrž podrobiti tyto oněm, nazírati národy v jich umělcích, obecenstvo v jeho idolech, hromadu v jejích vůdcích."* (161). „Řada děl oblíbených v nějaké dané skupině píše duchové dějiny této skupiny, *literatura vyjadřuje národ, ne že národ ji produkoval, nýbrž že ji přijal a jí se obdivoval, zalíbil si v ní a poznal se v ní.*"(162).

Proto dříve než lze souditi z díla na společnost, musíme určiti *skupinu*, v které je milováno a již tedy vyjadřuje, to *prostředí*, jež si stvořilo a *dobu*, po kterou tuto skupinu vyjadřuje; je třeba sledovati dílo v celém jeho životě, jak se narodilo v autorovi, jak odpoutáno od něho žilo pak v hromadě, jakou skupinu obecenstva k sobě přilákalo, jak stoupalo a klesalo v oblibě, jak se šířila nebo úžila skupina jeho obdivovatelů, jak žilo a zemřelo.

Jedině takovým způsobem napíší se přesné vědecké dějiny *vnitřní* vedle politických, společenských, hospodářských (163). Jen tak stvoří se skutečná *psychologie národů.* Hromady poznáme jen *skrze jich typy a v nich*, seskupíme-li je kolem nich, kolem jich velikých vůdců v říši činu nebo snu, vůdců válečných a politických nebo umělců. Jimi jsou vyjádřeny.

IV. To všecko vede k *nové theorii dějin*, kterou konstruuje Hennequin v kapitole „Kritika a dějiny." Hennequin obrací se proti theorii, jež podléhajíc demokratickým tendencím doby kladla těžiště dě-

jinného procesu *do hromad* a veliké individuum, reka, krále, vůdce, umělce pokládala jen za *pasivný výraz a prostředek* těchto hromad — theorie to po výtce statistická, která došla i v umění výrazu v *románu naturalistickém*, který vylučoval veliké lidi a mohutné duše, rozum, vůli, všecky aristokratické prvky života ve prospěch lidí malých, průměrných, nemocných, který povýšil hromady na reky. To je úplně zvrhlé a falešné podle Hennequina.

Každý historický děj je složen ze *dvou* prvků: *vůdce* a *masy;* první pojímá, tvoří, druhá vykonává, množí. Každé dílo (umělecké i politické) obsahuje tento *souhlas* duše vyšší a nižších podobenců; on je sama jeho podstata. Ze dvou prvků je složeno všecko dění společenské: *z individuace*, kterou se náhle ze tmy vztyčí jedinec, genius, rek, tvůrce nového života, a *z napodobení*, jímž se přidruží k tomuto ideálnému typu jeho nižší podobenci (hromada), kteří realisují sen a pojetí tvůrce jedince (193).

Theorie Hennequinova stýká se tu s theorií *Gabriela Tarda (Les Lois de l'imitation; La logique sociale)*, jenž vedle *činného* principu *objevů* klade *trpný*, statistický, *napodobení* a souhlasně s ním pojímá také typ každého rozvoje jako *vibraci a konsonanci*, z nichž první tvoří, druhá množí.

Nelze rozlišovati reka a hromadu; přímé pouto vede od prvního k druhé; vztah jejich je jako *formy a substance* u Aristotela; individuum hněte, připodobuje si látku, šíří se jí, sděluje se jí, roste jí.

„Každý vztah lidský, hlavně každá činnost je tedy sugesce" (198). Hrdina pronikne svou duší, vůlí do duší lidí jiných, podrobí si je, užije jich jako prostředků k jistému cíli. Dějiny národa jsou právě dějinami sugescí, popisem životných vln, které tryskají z jistých středů, reků, individuí, geniů a zaplavují, podrobují si hromady.

To platí o dějinách obecných (politických) i uměleckých. Obojí jsou dějiny přilnutí hromad k rekům; v prvním případě k mužům činů (přilnutí, obdiv činný), v druhém k mužům snů (obdiv trpný).

Obě tato přilnutí (činné a trpné) se však *vylučují*. Emoce estetická, trpná, fiktivná ochromuje člověka, zněžňuje a zeslabuje jej; spokojuje se rozkošnickou fiktivnou hrou stínů, odvyká tvrdé *realitě, činům, napětím vůle* (201, 204): sen zabíjí čin.

Státy, v nichž rozvinulo se krajně umění, státy literátů a diletantů, klesají politicky; umění je *příčinou dekadence útvarů hromadných, států, národů*. Zároveň však a stejně příčinou *zjemnění mravů, soucitu a blahovolnosti společenské*. Člověk, který dovede chvěti se fiktivnou bolestí, který v uměleckém díle cítí se svým bližním, nebude krutý v životě reálném. „Tímto způsobem umění zjemňuje mravy a zároveň zeslabuje vlastenectví, pouto národnostní" (206), podporuje širší lidskou solidárnost přes hranice a pouta přírody a krve.

Tím spadá umění pod *morálku společenskou;* vedle odhadu estetického je i předmětem *hygieny společenské* (209). Estopsychologie prochází celou cestou, od stanice první (estetiky) k poslední (ethice národní). Estopsychologie je *tak synthesou věd o životě*, stojí na *vrcholu anthropologie* (211). V ní stýká se a kříží studium *individua i bytosti společenské;* v povýšených jedincích, množitelích života a zakladatelích hromad, studuje hromady společenské; obrazy geniů a jich skupin „mohou se pokládati za nejvyšší a nejstručnější zhuštění poznatků anthropologických, jež lze dnes provésti." (213).

Estopsychologií bude řešena celá řada hypothes psychologických a sociologických (dědičnosti, vlivu prostředí atd.); posune rozvoj estetiky a psychologie, které poskytne poznání lidí geniálních a výjimečných, a hlavně založí vědu, „jež až dotud existovala jen jménem: *psychologii národů*" (220). Jí řešena bude definitivně otázka vztahů mezi uměním a mravností; ona nejlépe může vytknouti zákony platné pro člověka společenského (223).

V. Po analyse, jejíž tři stupně: estetický, psychologický a sociologický jsem právě nastínil (I—III), přejde kritik k *synthese*, která má za účel „restaurovati dílo a lidi v jejich *celkové jednotě*, ve hře přírodních a společenských sil, jež je tvoří, jimi hýbají a je zarážejí" (166). Je to činnost *podstatně umělecká*. Kritik, který dílo rozložil v jeho prvky, musí je složiti a oživiti před čtenářem, aby ten *zcela konkretně a citově, uměleckou ilusí* mohl procítiti jeho život. Kritik musí podati ilusi jeho života, odhaliti dílo umělecké působící v duši lidskou a stříkající ty teplé vonné vlny emocí (167), šířící ten magnetický porobný proud. To je úkol *hodnotné umělecké deskripce*, to je úkol *estetické syntese*.

Po ní *synthesa psychologická* vztyčí zase stejně konkretně a hmatavě před čtenářem umělce živého a dýchajícího, bojujícího a trpícího — podá celou *životopisnou* jeho *synthesu*, uměleckou, teplou, šťavnatou podobu životní od mládí po smrt, galerii podobizen, jak činili již Sainte-Beuve a Taine (177).

Téhož oživení musí se dostati *skupině podobenců, přívrženců* autora, hromadě jeho. To je cílem *synthesy sociologické*, která musí úplně vyvolati a vzkřísiti zašlé generace, oživiti jejich hromady širokým dechem, zapálit jejich hruď, rozsvítiti oči, zachytiti tekutými barvami v širých freskách celý jejich byt sociální, jak se o to již pokusil *Taine* nebo *Flaubert* (181, 182).

Taková je methoda a theorie vědecké kritiky Hennequinovy, takový plán, taková kostra těch vonných, sytých, vysoce vědeckých i uměleckých essayí, jež tvoří tuto knihu.

Studie ty jsou ve všem všudy *deterministické, příznačné, formové.* Umění determinuje tu vědu, věda umění. Umění, jak nesmírně mnoho umění je v této knize, o kolik více než v celém díle i dobrých umělců a básníků z profese. Hennequin srovnával kdysi ve „Vědecké kritice" figury, jež má vztýčiti estopsycholog, *s figurami románovými.* „Kdož nepochopí, že lidské figury takto odhalené budou vyšší než nejlepší kresby fiktivných osob v románech a dramatech?" (214).

Příznačná, deterministická do posledního bodu je tato kniha Hennequinovi, svému tvůrci a básníku. Stylem *skutečným*, svým a hotovým, naprosto nic *rétorickým*, ale zcela plastickým, příznačným, který nevypráví jen o předmětech, ale typisuje a symbolisuje je *zcela sugestivně a konkretně*, stylem novým, násilným, širým a vítězným — který i modernějším Francouzům jako Tissotovi je „fantastický a skoro šílený" (Les évolutions de la critique française 344), bizarnější a umělejší než Goncourtův a Verlainův, plný neologismů, archaismů všech věků, technických termínů všech věd, plný „poklesků" proti francouzské gramatice a skladbě, visionářský a „nenárodní" — podal tento duch širou a majestátní ideu své hudební světové stavby, svého královského paláce snu, matematického, symbolického, zákonného v poměrech a hudebního v znásobněných nápovědech, odrazech a tuchách, křišťálového, chladného, přísného a ve zpívané, sněžné architektuře nejbližšího lhostejné a slavné přírodě.

Přeložiti, zachytiti, vystihnouti *právě tak příznačně* tento styl, přeložiti Hennequina právě tak *stylově* bylo by bývalo mojí žádostí, kdyby nebylo vnějšího tlaku, který — zvláště v první půli překladu — vymohl si nejednu koncesi.

Hennequin je, myslím, z duchů, k nimž se generace vracejí. Příští bude v tom snad šťastnější.

Praha, v únoru 1896