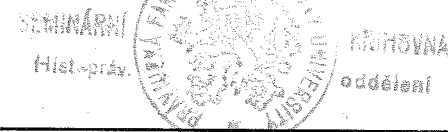
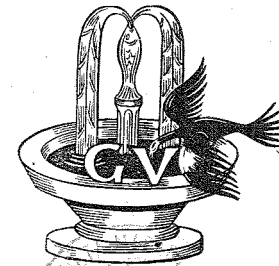


11-E-187

T. G. MASARYK

O STUDIU DĚL BÁSNICKÝCH

VYDÁNÍ DRUHÉ



OKNA

KNIHY ZKUŠENOSTÍ A ÚVAH

- | | |
|---|---|
| I
Karel Vorovka
SKEPSE A GNÓSE
1921 | VI
J. B. Kozák
ESSAY O VĚDĚ A VÍŘE
1924 |
| II
H. G. Wells
ANGLIČAN SE DÍVÁ
NA SVĚT
1922 | VII
F. V. Krejčí
ČESKÉ VZDĚLÁNÍ
Jeho podstata a budoucnost
1924 |
| III
Albert Pražák
DĚJINY
SPISOVNÉ SLOVENŠTINY
PO DOBU ŠTÚROVU
1922 | VIII
Otakar Jiráni
SLOVESNÉ UMĚNÍ
STARÉHO ŘÍMA
1925 |
| IV
H. G. Wells
MODERNÍ UTOPIE
1922 | IX
V. Mathesius
KULTURNÍ AKTIVISMUS
Anglické paralely k českému životu
1925 |
| V
František Novotný
GYMNASION
Úvahy o antické kultuře
1922 | X
T. G. Masaryk
O STUDIU DĚL BÁSNICKÝCH
1926 |

Knihtiskárna Jos. B. Zápotočný v Rokycanech.
6918

OKNA. — KNIHY ZKUŠENOSTÍ A ÚVAH. — PO-
ŘÁDÁ VILÉM MATHESIUS. — SVAZEK DESÁTÝ. —
NÁKLADEM GUSTAVA VOLESKÉHO, KNIHKUPCE
A NAKLADATELE V PRAZE NA KRÁLOVSKÝCH
VINOHRADĚCH. — 1926.

Předmluva o empirické estetice.

Mně se zdá, bylo již pověděno, že estetika nemá ceny, že jen jediný spis estetický vliv měl značnější — Aristotelova poetika na starší francouzské drama — a ten prý byl neblahý.

Je pravda, s estetikou jsou jakési obtíže. Umělci málokdy o ni stojí, a někteří dokonce ohražují se proti úsudkům estetiků, dovolávajíce se raději úsudku obecnstva: Kdybych byl estetikem odborným, řekl bych arcí neb pomyslí bych sobě aspoň: prosím, já jsem také obecnstvo — avšak umělec řekl by snad, že nejsem celé publikum, a odkázal by mne k Aristotelovi vysvětlujícímu, jak obecnstvo složené z mnoha hlav a ještě z více smyslů, tento jednu věc, druhý onu pochyť, čím pak vytryskne jakýsi soud hromadný a proto (?) i správný. Avšak: nesoudí obecnstvo dnes tak a zítra jinak? A netoužili mnozí umělci jak na estetiky právě tak a snad i více na obecnstvo?

S estetikou jsou spojeny obtíže, ale beze

vší estetiky přece se neobejdeme; a nejeden veliký umělec estetiku pěstil; na př. Dante, Shakespeare příležitostně o poesii jednali; Leonardo da Vinci o malbě a dokonce pak Lessing, Göthe, Schiller a j. mnoho o umění jednali a důkladně. Nemusíme tedy o radu choditi jen ku školským estetikům, studujme z umělců samých i díla umělecká i jejich o tom, co sami tvořili, abstraktná pojednání.

Umělci mluvívají tuze mysticky, na př. Wagner, Führich — odpovídá někdo z obecnstva, estetikové ničemu nerozumějí, nezbyvá než zdravý náš smysl. Nejen mysticky, přizvukuje vzdělaný soused dotčeného kouska obecnstva, neznají terminů technických, nikdo jim nerozumí. K námitkám takovým nesmím se arci s radou vytasiti, aby přece na vysokých školách umělci přednášeli o uměních svých speciálních a snad i o všeobecné estetice, aby takto živý styk byl zahájen mezi vědou a uměním, i nezbyvá tedy než poznámka, že ne všichni umělci neznajíce školských výrazů zahalují pomysly své mystickými a nesrozumitelnými slovy, na příklad Göthe, Grillparzer a j., že tedy s největším prospěchem jimi můžeme se vzdělávati esteticky, snad více než estetiky abstraktnými.

V estetice, jako i v některých vědách ji-

ných, jsou dvě hlavní školy, které celou svou metodou vylučují jedna druhou, postaveny jsouce proti sobě dosti příkře. Jednu můžeme nazvati metafysickou, druhou empirickou. Metafysikové vycházejí od základního pojmu krásna (resp. šeredna), vznešena a směšna, dedukujíce z principů vyšších pravidla platící pro jednotlivé zjevy; empirikové naopak jsouce přesvědčeni, že vyšší i nejvyšší zásady každé vědy jen induktivně dají se stanoviti, proto i v estetice vedou sobě metodou, kterou všechny přesné vědy se berou. Metafysická estetika velikolepěji vypadá než empirická, však za to je nejistější a na obsah prázdnější, neposkytující často než holá slova; metafysická estetika ráda buduje systémy, empirická monograficky si počíná.

Empirik nerad mluví o krásnu. Pokud ve vědách a filosofii mluvilo se mnoho o „pravdě“, pokud lámali si lidé slova o tom, co jsou ty věčné a divné a onaké pravdy, málo se skutečně pracovalo; teď o pravdě in abstracto nemluvíváme mnoho, za to úsilněji pracujeme. Podobně v estetice se má věc se krásnem a o krásnu nadšeným horováním. Empirik, aby nespouštěl se pevné půdy, vychází od citův estetických a pojmů, které pojí se se zálibou estetickou, pátrá po prvkách, z nichž složitější jevy estetické se skládají, a neusiluje, aby podstatu krásna vystihnul jednou něja-

kou formulou; spokojuje se, když nalezl některé podmínky záliby estetické. V celku tedy psychologická analýze nejvydatnějším je prostředkem estetiky empirické.

Empirik nepředpisuje umělcům. Pohlíží na díla umělecká jako vědec na jevy přírodní, srovnává dílo s dílem a indukci dostupuje všeobecných pravidel, jež nevadí vzletu geniální tvůrčivosti umělcovy, jako pravidla logiky neztěžují práci vědeckou.

Jak asi by in concreto empirická estetika sobě vedla, v následujících rozborech skrovným příspěvkem chci ukázat.

V Praze 1884.

T. G. M.

Každé dílo umělecké a speciálně básnické dvojím způsobem se dá posuzovati, jednak historicky, jak vzniklo, jaký vztah má ke kulturnému vývoji člověčenstva, jednak jako dílo samo o sobě co do obsahu a formy. Prvé stránky si zde nehledíme ke druhé toliko zřetelně majíce, a tu ne o formě, ale více o obsahu díla uměleckého budeme rozumovati, a to hlavně se stanoviska psychologického.

I.

1. Co jest charakteristikou uměleckého díla vůbec a básnického zvláště?

Dílo umělecké je samo o sobě výronem zvláštního názoru o světě. Jako vědec každý svým způsobem svět poznává, tak jej poznává způsobem svým i umělec, a sice přírodu jednak, hlavně pak člověka; a protože člověk člověku nejbližší jest a člověk člověka nejvíce zajímá, rozumí se pak, že pravým cílem všelikého poznávání i vědeckého i uměleckého člověk je, jako že ku příkladu Shakespeare psychologem jest té duše lidské.

Umělec, pravíme, zvláštním způsobem poznává svět, a proto, kdo vystihnouti chce pravou podstatu umění, nejvíce to poznávání umělcovo studovati musí. Proto i my vyšetříme, jak liší se poznání umělecké od vědeckého. Nemáme pak v té věci jiné metody, než srovnáváti ustavičně, co básník vytváří a poznává, s tím, co činí se ve vědě; výpovědi uznaných umělců milým k tomu budou dotvrzením. Že pak básníka více než umělce jiné předmětem sobě činíme svého badání, toho příčina ta je, že dílo básnické nejprístupnější jest abstraktné analýsě vědecké.

2. Poznání vědecké jest, abych slovem pověděl, všeobecné, t. j. ve vědě zevšeobecnujeme, generalisujeme, zákony nalézáme, zákony (induktivními) svět vykládáme atd., tedy ne o věcech samých je poznání naše, nýbrž, abych tak řekl, máme spoustu více méně subjektivních poznatků, pomyslů, forem jakýchsi, do kterých celý ten svět logicky vtěšňáváme. Newton na př. stanovil zákon o gravitaci; ale zákona toho ve přírodě není, je to formulace, která v nás je a ne v tom světě. V tom tedy smyslu jsou vědy všeobecné, abstraktné, analytické: rozbíráme svět, v části jej rozkládáme, tyto srovnáváme a opět pak sestavujeme.

Lišíme vědy theoretické — o praktických tu zmínka nepotřebna — na abstraktné

a konkrétné. Abstraktné jsou na příklad matematika, fysika, chemie a j.; konkrétné jsou na př. mineralogie, zoologie a tak zvané popisné vědy — (přírodopis, duchopis) — vůbec. Abstraktné vědy analyticky si vedou, konkrétné syntheticky, a logický poměr obou těchto tříd věd ten je, že konkrétné předpokládají abstraktné. Mineralog na př. buduje svou vědu na dotyčných základech abstraktných, tedy na chemii, fysice, matematice. A je tedy ten vývoj ducha lidského, že sobě napřed svět rozkládáme v částice (vědami abstraktnými) a potom částice ty sestavujeme v celek (vědami konkrétnými).

3. Jiné jest poznání umělecké. Umělec světa nepoznává abstrakcemi, nýbrž bezprostředně všecko vnímá, jednotliviny, bytosti, věci, které jsou v přírodě, postřehuje přímo; a to nijak mystickým poznáváním, jak často arci velmi poeticky, ale psychologicky nejasně o věci se mluvívá, nýbrž oním vnímáním, které Göthe nazval exaktnou, smyslounou fantasií. Je to postřehování bezprostředné, pro něž jiného názvu nemáme.

Co tedy značí to bezprostředné postřehování jednotlivin, konkrétnin? Nic jiného, než že umělec, jak jsme řekli, neabstrahuje, nýbrž každou věc, jak je sama o sobě celá, celistvá, jednotná, poznává a nám pak ukazuje svým dílem, jak svět tímto bezprostředným vnímá-

ním poznává. Konkretné poznatky vědecké — (na př. dotčeně mineralogické) — liší se velmi od tohoto poznání uměleckého, kterému taktéž dostává se jména konkrétného. Konkrétný vědec skládá sobě svůj svět ze prvků skýtaných vědami abstraktními, poznání jeho je tedy indirektně abstraktné; umělec k poznání svému berly abstrakční nepotřebuje: co zoveme nazíravostí plastikou, to jest poznávání umělecké. Obyčejný člověk, nebásník, neumělec, má poznávání to jen v míře malé, ale má je každý člověk, neboť jinak, kdyby nepřístupno bylo nám druhým, nerozuměli bychom vůbec básníkům, neměli bychom měřítko náležitého, nebylo by srozumu pro jejich díla.

Máme všichni paměť, a řekl bych skoro: s uměleckého stanoviska je to neštěstím, že máme paměť; v ní zajisté všechny dojmy a pojmy nakupeny máme, pořád srovnáváme a mnohem více vidíme z paměti, než očima. Těch lidí, kteří by věci skutečně postřehovali, bezprostředně vnímali a poznávali — těch je velmi málo, a jsou to právě ti umělci, geniové, Bohem nám daní, kteří skutečně věci postřehují, kteří nepoznávají pamětí svou, nýbrž nazíravostí smyslnou.

Zvláštní pak vlastnost této nazíravosti geniální zdá se býti, že stejnou láskou zadívá se umělec do věcí všech, s jakou něžností

nevýslovnou obírá se básník vedle velikých předmětů, které nám zdají se býti nejcennějšími a nejdražšími, s těmi malými, nepatrnými věcmi! Jak mistrovsky Shakespeare líčí nejen srdce lidské, ale jak pozor dává i na život zvířecí, a jak kochá se krásami přírody! Kdo pocítiti může někdy radost, kterou má básník popisuje nám nějaký ten květ, oblak a pod., obzvláště když předměty ty obyčejně nás nezajímají, snad nejlépe vystihne to smyslné zadívání se umělcovo.

Je tedy dílo umělecké výronem zvláštního poznávání světa, i pravím dále, že je poznávání to právě tak samostatné a oprávněné jako poznání vědecké. To poznávání, nazírání umělecké, geniální, je samo sobě právě tak účelem, jako každé poznávání vědecké. A je poznávání to velmi přesné, exaktné, ano nejexaktnější; pravý umělec nejlépe postřehuje svět, a proto, jak uslyšíme, tak mocně působí na každého z nás, a odtud ten veliký úkol, který geniové mají jakožto praví vychovatelé člověčenstva.

4. Poznání světa umělecké teprve stvořením díla uměleckého cele se uskutečňuje. Co tvořivost umělcova je, nedá se vymeziti, jako vůbec žádné poslední faktum psychologické definice nepřipouští, nanejvýše více méně nedostatečného popisu. Nemáme slov proto: „ono mu to nedá“, říkáme, když po-

střehnuv něco tvoří. Obyčejný člověk, když poznal kousek světa, zahrabe to do sebe, v paměti uschová, do knihy zapíše, učí tomu, ale umělec, co pozná, skutečně tvoří, on to dělá, on to umí dělati, a odtud „umění“. Je to ta tvůrčí síla, které nikterak nemůžeme psychologicky vystihnouti, je to poslední faktum, které genia staví nad obyčejného smrtelníka. Pravím genia, ne umělce: zdá se býti všeplatným zákonem psychologickým, že každý člověk vniterný svůj život zevně chce vypořádati sobě samému a teprve v míře podřízené jiným; geniovi této tvůrčí síly dostává se v míře svrchovanější než lidem obyčejnějším. Umělec pak je geniem tvořícím krásně.

5. Abychom, co řekli jsme o poznání uměleckém, vystihli co možná nejlépe, budiž k tomu ukázáno, že není umění, jak se často říká, napodobením přírody. Umělec svět poznává, ale nenapodobuje ho: je-li geniálnost zvláštním druhem poznání, jako že je, pak arci samo sebou se rozumí, že jako ve filosofii i v estetice záhada empirismu a racionalismu musí býti rozřešována, a pokud mne se týká, přidávám se k mírnému a strážlivému racionalismu. Není duše umělcova nějakou plochou přístroje fotografického, aby snad P. T. publikum viděti mohlo, co se na ní samo od sebe odráží. Geniálnost nevyklučuje veliké námahy mozkové, ba naopak, sama sebou značí

nejpernější práci duševní! Kdyby umělec nebyl než reflektorem, neměl by té veliké ceny, kterou mu právem připisujeme. Práce jeho, jsouc zvláštním poznáváním světa, zajisté je prací jako každá práce jiná, samostatná a přírody ani méně ani více nenapodobující než práce vědecká.

Kdyby někdo řekl, že malíř nebo jiný umělec modeluje a že tedy skutečně napodobí, snadno bychom odpověděli, že není o to modelování, nýbrž že jde napřed o tu tvůrčí ideu, a že teprve pak umělec modelu potřebuje, aby si ideu tu smyslně utkal. To jest částečně věcí nedokonalosti lidské smyslnosti a představitosti, a částečně i techniky, ale z modelu ideje nepostřeheje, a kdo tak činí, poslední jest z umělců. Schopenhauer jednou velmi krásně poznamenal, že voskové figurky nejlépe napodobují, že však nikdy esteticky nepůsobí. Konečně můžeme namítati, že ne všichni umělci modelův užívají.

Není-li umění napodobováním přírody, není podstatou jeho realism. Dnes arci mnozí hlásají, že realism je ta pravá esence umění, avšak neménším právem může se hlásati, že idealism podstatou jest umění. Nám z toho, co jsme pověděli, asi takto věc se jeví: Je-li umělecké poznání skutečně poznáváním světa, je-li postřehování bezprostředné nazírání, tvoření, pak jest nerealistické právě tak, jako

věda je nerealistická. Že věci nejsou tak v přírodě, jak je umělec dělá, ví každý. Tak zajisté již Leonardo da Vinci nás poučuje, že obraz sebe lépe malovaný nevytluzuje v nás té představy tělesnosti, kterou příroda nám poskytuje; a věděl Leonardo, že toho subjektivně jsou podmínky — (totiž hledění dvěma očima) — a my teď stereoskopem dovedeme odpomoci nedokonalosti umělecké. Co umělec dělá, jest takovým, jakým se to jemu jeví, jak on to poznal a postřehl; a chceme-li to zvát realismem, nebude zajisté v tom slově více tkvít, než že to má býti, jak uslyšíme, pravdivé, jasné a p. Tak na př. pochybuje malíř velice, namaloval-li Herodias nesoucí hlavu Jana Křtitele tak, jakoby nebyla těžká pro ženu (obzvláště když ji nese mladičká dcera Herodie); hlava lidská váží aspoň 10 liber a je-li, jak obyčejně se maluje, položena na kovový talíř, musí námaha při nesení vyčena býti držením celého těla a hlavně arci patričnou modelací svalstva ručního. Proti takovým požadavkům pravý umělec málo kdy se prohřeší, avšak tím ještě není řečeno, že je realism uměním, a dokonce jím není, rozumí-li se slovem tím ta jistá sprostota, která v nové době často se vyskytuje; hnus, i když je líčen, jaký jest, není ještě uměleckým předmětem a dokonce nebývá předmětem božských geniův.

Nebyla by věc rovněž objasněna, kdyby kdo řekl, že v umění jeví se jaksi „příroda“, jak se často slýchá, a speciálně není naturalistická metoda tvůrčí totožná s uměním vůbec. Dosti povrchné gynaekologické vědomosti, které Zola na př. formou románovou halí — (v nejnovějším opus „La Joie de vie“ popisuje porod) — nikterak nezadí se mí býti pravým uměleckým poznáním světa. Ať dívá se básník do přírody, ať neučí se z knih, jen z plného života, ale ať poznává ten svět veliký a vznešený; zajisté mohou i malichernosti, titěrnosti i ošklivosti poznávány býti vědecky i umělecky — ale není rozdílu v látce objemem a obsahem a v poznání hloubkou a vznešeností? Které jsou to ty věčné ideje, o kterých Plato mluví a po kterých každá šlechtnější duše baží?

Umělec liší se od vědce abstraktného tím, že pojímá svět svým způsobem samostatným, že postřehuje a vytváří, jak jsme řekli, bezprostředně, smyslně. Umělec tvoří; nenapodobuje, ale samostatně skládá sobě svůj svět ze svých prvkův; ale nikoliv tou metodou, kterou vědec konkrétný poznává věci skutečné, nýbrž způsobem docela jiným. Obrazotvorností, říkávame, sceluje umělec jednotlivé prvky v dílo umělecké. O obrazotvornosti té nechceme zatím jednat širě; jen tolik vytkneme, že, díváme-li se na díla velí-

kých umělců se stránky věčné, jeví se nám v nich zvláštní jasnost, jednotnost a souladnost. Umělec, který nejasně vidí, který co možná nepostřehuje věci, jak jsou, který neztělesňuje své ideje a poznatky v jednotný obraz, není tím pravým umělcem. I veliký vědec může v jisté míře býti nejasný sobě i jiným, veliký umělec nejasný býti nemůže. Vědecké poznání proto pokračuje, geniálně nepokračuje: Homer, Sofokles, Dante, Shakespeare, Göthe a všichni ti velikáni, co poznali, to naprosto ustanovili pro všechny doby. Göthe viděl svět s jiného stanoviska, viděl ve věcech jiné stránky — ale co geniálně poznal, poznal naprosto správně.

Proto tak nesnadno je neumělci posuzovati dílo umělecké. Trochu toho porozumění máme všichni, každý by snad svedl nějakou básničku, a každý někdy je v náladě skutečně umělecké. Ale náležitě nikdo jiný nevystihne, co umělec v jistou dobu stvořil. Dílo vědecké poněkud té vlastnosti též účastno jest, ale v míře mnohem menší. Vědec poznatky své přimknouti může logicky ku práci jiného, a skutečně tak tvoří se ten nepřetržitý řetěz, který zoveme pokrokem — pravé dílo umělecké jako veliký milník samo o sobě a pro sebe stojí na té dlouhé křížové cestě lidského lopocení. Kdo tedy s prospěchem studovati chce dílo geniálně, vyšínouti musí se na sta-

novisko umělcovo a s toho na ně hleděti, nikoli se svého.

Next to being a great poet is the power of understanding one.
Longfellow.

7. Poznávání umělecké nejvyšší je poznání lidské. Pravím to jakožto člověk, který abstraktnou vědou se zabývá, docela upřímně, jako že zajisté každý člověk největšího povznesení a snad i největšího poučení v díle uměleckém nabývá. Poznání pravého, velikého umělce proto, že k věcem samým se vztahuje, jest tím nejlepším vystihnutím světa. —

Tím pověděl jsem, co po mínění mém nejvíce charakterisuje poznávání umělecké, a kladu důraz na to poznávání umělecké, abychom sobě zvykli viděti v umělecké tvorbě ne hru jakousi, než skutečně velikou, největší a nejvzácnější práci lidskou.

8. Umělecké dílo musí býti všelidské. Göthe pověděl, že není vlasteneckého umění ani vlastenecké vědy, a má pravdu, totiž v tom smyslu, že je-li práce umělecká poznáváním, poznání nemůže míti mezí v nahodilejších útvarech církevních, národnostních, státních, stavových atd. Že pak přes to musí býti umělec utkvělý ve svém okolí, a s tím, co ho obklopuje nejbliže, s lidem svým, takorůzka srostlý, rozumí se ze dřívějšího vývodu samo sebou. Konkrétné tvoření, vyplývající

bezprostředně ze smyslného nazírání geniálního, nutně těch prostředkův užívá, které nanesnadě jsou nejvíce, tedy citů, tužeb, názorův a mluvy všeobecných. Velikých výkladů k dílu uměleckému neradi máme a dokonce umělec jich nerad přičiňuje k dílům svým. V době, kdy náboženství křesťanské všeobecně bylo uznáno a znáno, malíř snadno nalézal předměty, jimž rozuměli všichni; teď nemáme dosti společných ideí a citů, proto malíř s dílem svým často je osamocen a nepůsobí tak, jak působili malíři dříve. A totéž platí o uměních ostatních. Jak vysvětliti sobě na př., proč u Řeků sochařství obsahem svým mocněji působilo v národ, než teď? Protože, jak krásně pověděno bylo, sochaři Řekům byli dogmatiky. Pokud latina byla spisovným jazykem, pravá poesie zpravidla v mateřštině se pěstila, jednoduše proto, že básník při tom bezprostředním tvoření kdyby znal cizí řeč sebe lépe, přece v ní dobře a rád básniti nedovede. Básník zajisté jen v té řeči, v té náladě přirozeně tvoří, která jest mu přístupna, a tou zajisté býti může jen řeč mateřská. Budiž umělec národní, miluj vlast svou, ale vyhýbej se co nejvíce bojům politickým; za to dávej nám veliké ideje, podněcuj v nás mohutné city a tužby: tak prospěje vlasti nejvíce — ale nechtěj prospívati, jen velikým umělcem chtěj býti a to ostatní pak dáš nám přídavkem!

Jednomu z našich největších básníků často se vytýká, že neváží v dílech svých látky z domácích dějin, z domácího života; snad toho je litovati, ale je ten národním básníkem, který látku domácí sobě obírá předmětem svého tvoření? Není — sic by němečtí básníci, kteří zpracovali české předměty, byli básníky národními. Ale ten je pravým básníkem národním, který látku svou kteroukoli, jen ať velikou, pojímá tím duchem, kterým národ náš žije, který věrně tlumočí tužby naše, ideje naše, který vypodobňuje obrazem, co ukryto jest v hloubi duší našich, mluvou, kterou my mluvíme, ne ten, který z knih pracně vyvážil látku, která nežije, a vtěsnal jí ve formu slovesnou, o jejíž správnost hašteří se posud slovíčkáři — — —

„Ein garstig Lied! Pfu! ein politisch Lied! Ein leidig Lied.“
Göthe.

„All that is best in the great poets of all countries is not what is national in them, but what is universal.“
Longfellow.

9. Umění nikterak nemá účelu baviti, jak často se hlásá od lidí, kteří v umělci vidí jen prostředek svého vyrazení; tak souditi mohou peněžníci, kteří suchopar svého počtářství paralysojí návštěvou divadla, ale nesoudí tak, kdo poznal svět hlouběji: dílo umělecké způsobuje zálibu, které nikterak nedosahuje.

Ani sebe ani jiné umělec tvořením svým nechce bavit, jako pravý vědec svou prací na prvním místě nechce poučovat: skrání jejich dotknul se anděl podivení, do duše jejich vedrala se záhada světová — a v dílech jejich dostává se nám pak řešení světové a životní hádanky. K té prapříčině všelikého pravého tvoření i uměleckého i vědeckého přistupují snad při každém člověku vedlejší příčinky — ctižádost, nepřízeň, mamon atd. — ale jen malé duše neznají té příčiny, neseny jsouce těmi příčinkami a jen těmi příčinkami.

Kdo zdání mají o tom, že je umělec-genius schránkou posvátnou, v díle uměleckém ne zábavy, ale povznesení hledají, ti vědí, proč Platon nebeského Erosa přísně různil od Erosa poběhlíka! Že krásno něžnou svou lahodou mile nás dojíhá, je pravda a nepřejeme sobě na místě krásna pošmourná; ale nikterak v té lahodě nepoznáváme, co svět zove vyražením.

Ve středověku umění správněji než dnes bylo oceněno proto, že jak se obyčejně říká, všeliké uměny ve službě byly církve a náboženství. Avšak to není dosti případný výraz: umění tehdy mělo v sociální organizaci vytknuté místo jako věda a všeliká práce, kdežto v rozkladu moderném, kdy všecko stává se přirozeným vývojem světským, jako všecko ostatní posud marně hledá svého místa a potuluje se proto genius umění nevěda, kde

a s kým stálé bydlo by sobě vyvolil. Proto vidíš ho teď často v krčmách, kde dříve jen nevlastní jeho bratr si liboval, v sále koncertním ho slyšíš plakati, když zmařilé obecnstvo Beethovenovu symfonii požívá, v divadle zoufá, vida herce hráti sobě s obecnstvem, nocuje chudák ve sbírkách...

Wagnerův největší snad je čin, že ukazoval pravou podstatu těch rejdů, kterým a parte debiliore říká se umění, a že vdechnouti usiloval zhýralé prostopášnosti opravdovost uměleckou — snad ujme se sítě jeho a neudusí se ani časovými předsudky maličernými ani tím, v čem Wagner, člověk i umělec, je slabý a nedostatečný.

II.

10. Je-li umění všeliké a speciálně básnické poznávání, s jistotou můžeme dovoditi, že umělec pravý, čím větší je, tím úsilněji zjednáva sobě důkladného vzdělání. A zajisté vidíme, že všichni velicí umělcové velmi namáhavě a pílňě studovali, nejen pro formu svou zvláštní, ale i pro obsah. Pohlédněme na Danteho, jakých jest nyní komentářů potřebí, abychom vystihli, co stojí na výši své doby slovům svým vdechnul; pohlédněme na Shakespeara, o němž často se myslívalo, že je genius, který všechno s nebe



má, a o němž nyní každý ví, jak doba jeho na něho působila, co věděl a znal vedle toho, že byl právě geniem a pravým umělcem. Jak pracovali Lessing, Göthe, Schiller! Právě z těchto básníků každému zřejmým býti může, že kdyby nebyli tolik pracovali, nebyli by se stali, čím světu jsou; co medle má umělec povědět, když ničeho nepoznal, nezkusil, nezažil, když ničeho neví? Několik pěkných veršů, figur nebo sherných dramát není to, čeho potřebujeme, chcemeť po umělci ať již v tom neb onom skutečné vystihnutí světa, chceme v pracích jeho vidět a slyšet o něco více, než co každý z nás z toho světažiti vyvidět může sám.

Víme zajisté, jak Leonardo da Vinci vědecky v mechanice pracoval a jak vedle toho svá veliká díla umělecká tvořil; známo rovněž, že Michel Angelo, jeden z nejgeniálnějších umělcův, o němž vykládají, že když sochu vytvořoval, nepotřeboval obvyklého u sochařů rozměrování, kladivem a dlátkem dokonalou figuru z kamene tesává smele a bez měřidla — známo, že hluboká a dalekosáhlá konal studia vědecká! Jak studoval Dürer anatomii — zkrátka smele můžeme říci, že velikán umělec každý rozumem svým a věděním na výši stojí své doby, ať že v těch oborech, které bezprostředněji vztahují se k jeho umění.

A nejen věcně, nýbrž i co do formy a techniky umělec pravý mnoho studuje. Pěkným toho dokladem je Danteův velezajímavý spis „Vita nuova“, ve kterém ukazuje, jak perně o formě pracoval, že to nikterak lehce nešlo, a jak velikého přemítání potřebí jest někdy pro slovíčko, pro maličkost, která obyčejnému člověku ani nenapadá. Slyšme, co o věci nám praví Göthe aneb Balzac, o němž víme, že přese všecku svou geniálnost formálně skutečně v potu tváře pracoval. To všechno srovnává se s tím základním pojmem o umění, že to není nic s nebe spadlého, nýbrž že je to poznávání takové, ve kterém velikého napětí sil jest potřeba.

Jen toho bych ať tvrditi nechtěl, že jen obyčejným studiem školským genius nabýváti může svého vzdělání; nemluvím o tom, kde a jak studovati, kolik knih přečísti má... Dokonce pak nehlasám, že veliké vědění ho umělcem činí; zajišťuju jen tu empirickou pravdu, že veliký genius důkladného vzdělání sobě hledí, a zatím ani nepovídám obšírně, jak ten přechod vědění abstraktného v konkrétnou názornost uměleckou sobě máme vysvětliti psychologicky.

„Glücklich der Künstler, der Bildung hat!
Mit einer Klausel indessen:
Wenn es kommt zur schaffenden Tat,
Muss er auf seine Bildung vergessen.“
Grillparzer.

III.

11. Posud mluvili jsme o rozumové stránce umělcově, i je tedy na čase, podívat se na jeho vniterný život citový, na jeho pudy, tužby a chtění.

V člověku každém, a tím tedy umělec neliší se od neumělců, cit a vůle, ta trpná a činná stránka citová, pravou jest podstatou charakteru, cit a vůle ve všech různých odstínech nesčíslných tou silou jsou, která žene člověka ku všeliké práci, tedy i ku práci rozumové. Rozum podržzen je citům a vůlím: kdybychom neměli slepých pudův a chtíčů, jasnějších snah a chtění, kdybychom nemilovali a nenáviděli, nežili bychom; neboť rozum náš nikterak neprovedl by nás životem. Bez lásky a nenávisťi bychom nemyslili, nepoznávali, netvořili.

Umělec od lidí obyčejných liší se i s této stránky jen větší silou, mohutností a jistou ohromností citův a vůlí. Zápalem a zanícením svým umělec vyniká nad námi; a zdá se mi, že ta prastará theorie, že je umělec, najmě básník, zachvácen božskou maníí, ne jeho rozumové činnosti, ale více jeho úchvatným citům a všemocným tužbám svědčí. Bez velikých citů, bez vášnivosti není velikého umělce; bez velikého citu nepohříží se člověk ve předmět svůj. Nemýlím-li se, my Slované od

přírody hloubku, ba prohlubeň citů pojíme s konkrétnější názorností, než mají národové jiní: proto snad i my Čechové máme poměrně více básníkův a umělců vůbec než vědců?

Cit umělcův přese všecku svou sílu zdravý bývá, čistý a „pravdivý“, pokud totiž při citu mluví se dá o pravdivosti, a rozumí se snad sebou samo, že slova toho jen analogicky užíváme. Cit umělce pravého jest i ušlechtilý:

„Begeisterung allein ist für den Dichter nicht genug; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes.“

Schiller.

Co povšechné nálady citové se týká, které umělcům-geniům se dostává, tož nelze nedoznaťi, že mnohdy city jejich nádech mívají jakési zasmušilosti, a bylo již několikráte řečeno, že melancholie je pravou náladou geniálnou. Proto i k podobnosti geniálnosti a psychosy často odkazovali. Avšak na druhé straně mohli bychom vzpomenouti sobě, že právě někteří největší umělci melancholie trvalé neměli, jako Dante, Shakespeare, Goethe, a proto empirická estetika v té příčině napřed induktivný materiál by musila sesbírat, než bychom spustiti se mohli ve výklady. Jen tolik možno naznačiti již teď, že kdo by o rozbor těch záhad se pokoušel, náležitě by lišiti musil příčiny dotčeného zjevu, jestli totiž geniálnost, najmě umělecká, skutečně v melancholii psychologicky a fysio-

logicky se jeví, v jaké a proč, a nejsou-li snad vnější historické a osobní příčiny, které věc vysvětlují částečně anebo snad docela. Kdo na př. s této stránky analyzuje život básníků ruských, díví se arci, že tolik jich bylo nešťastných: Puškin, Lermontov, Gribojedov byli zabiti; Bestužev, Rylějev oběšeni. Radiščev zastřelil se, Baťuškov se zbláznil; Gogol a Žukovskij v mysticismus a pošílenost upadli, a Lomonosov, Milonov, Kostrov, Sumarokov, Sokolovskij, Guber, Jazykov, Poležajev, Grigorjev (Ap.), Mej, Ševčenko, Pomjalovskij a j. — kořalkovali. Že v případě tomto rozhodně historické a sociální příčiny děsný tento zjev vysvětlují, není pochybnosti.

Určitě tvrditi můžeme, že vyznamenávají se umělci geniální jakousi opravdovostí, a ta, jak svět je, metafysicky je odůvodněna; neboť poznání umělecké, vztahující se na konkrétné jednotliviny vesměrné, nazírání toho skutečného dramatu světového a vědomí lidské nedostatečnosti, ne-li smutně, tož zajisté velmi opravdově nalazují.

Tomu nikterak neodporuje rčení Schillerovo: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“; tvořením svým umělec-genius jako každý, kdo o světě metafysicky rozmýšlel a opravdově, z toho slzavého údolí povznáší

se na perutích obrazivosti v nadsvětelné končiny svých vytvoření. O vědě z téže příčiny snad týž výrok by byl oprávněný. Dobře výrok Platonův snad věc naznačuje, že prý jeden a týž básník tragikem i komikem býti má; nerozřešili bychom záhadu tu zevrubnou psychologickou analýsí Shakespearovy tvorby, který spojuje v jedné osobě tragika s komikem?

Žeť pak láska a něžné city vůbec — dle Shelleyho básníci nejvíce zaníceni jsou pro ctnost, lásku, vlast a přátelství — vodící bývají hvězdou umělci, s dostatek víme; snad našly by se toho důvody, proč právě umělci-geniové, a nejvíce básníci, úkoje hledají v duších milujících.

IV.

12. Pojednavše o uměleckém poznávání vůbec, snadno dohodneme se teď o poesii, obzvláště když, co pověděli jsme, nejvíce se zřením k umění této jsme ustanovili.

Nejde nám tu o zevrubnou a úplnou poetiku, jen něco málo rozjímati chceme o obsahu poesie věcném a o materiálu, ze kterého básník vytváří svá díla, totiž o řeči, formy jen mimochodem se dotýkajíce.

Především zajímá nás poměr poetického poznání k vědeckému. Vidouce na

př. Göthova „Fausta“, Danteovu commedii, Platonické dialogy, moderní román, že věda a poesie úzce souvisí, nemůžeme nepoznati.

Dílo poetické, po dřívějším výměru našem, od vědeckého lišiti se musí svou konkrétnou názorností a krásnou formou, jiného rozdílu podstatného není. Nelišit se básník na př. od historika — (historie je konkrétná věda!) — řečí vázanou neb nevázanou, jak už Aristoteles učil, ale tím, že historik vypravuje, co skutečně se událo, básník, co by se státi mohlo; proto prý poesie filosofičtější jest a opravdovější než historie, poesie více všeobecného, historie jednotlivého ukazuje. Tuto výpověď Aristotelovu vyložiti musíme ve smyslu našem takto. Umělec-básník svým způsobem poznáváje svět neposkytuje nám věrný obraz skutečného světa objektivního, ale poznatky jeho, jsouce zbarveny subjektivností jeho, jsou ten materiál, ze kterého skládá svět svůj. Protože však nespokojuje se skořápkou, ale k jádru věcí doniká, i tehdy, kdyby představoval nám báseň nebo drama historické, jednotlivin historických upotřebil by k utkání dějstva všelidského. Skutečnin užívá veliký básník k označování velikého svého světa, básníček jich užívá k zastření své prázdnoty. Protože básník a filosof týž mají veliký předmět poznání svému — celý svět, a protože oba téhož výraziva užívají —

řeči, a protože konečně oba odpověděti chtějí k týmž záhadám světovým, díla jejich velikou mají podobnost co do obsahu; ale básník liší se typickostí svých ideí a formou slovesnou. Jest veliká příbuznost abstraktných, všeobecných pojmů filosofických a typů poetických, uměleckých: Platonovy ideje i logickými i uměleckými jsou pojmy; a mnohá básnická díla chovají v sobě mnoho prosy vědecké — (mnohé romány, i Götheův „Faust“, historická dramata atd.) — čímž přesné rozlišování poesie a prosy stává se velmi neshodným.

Více o poměru poesie k vědám a filosofii říci nemohu, protože bych nutně napřed vykládati musil rozumy své o poměru věd k filosofii; jen tolik budiž poznámeno vysvětlivkou, že filosofii zde vyrozumívám metafysiku. A to již často řečeno bylo, že metafysikové obrazotvornější jako poetové, vždyť prý filosofie není než románem myslitelův; ale však není všecko, co smyšleno je obrazotvorností, krásným dílem poetickým.

13. Básník, srovnáváme-li ho s umělci jinými, nejširší obor má svému poznávání, a v tom s vědcem-filosofem na rovni je. Proto právě u básníků velikých shledáváme, že pilně obírali se studiem vědeckými a filosofickými: Dante, Shakespeare, Lessing, Göthe, Schiller, Leopardi! Co musil

Balzac pracovati a zažiti pro svou Comédie Humaine!

Že pak obyčejně srdce lidské nejdražším je předmětem básníkovi, už vyložili jsme; i vědě a filosofii pravý cíl všelikého badání je člověk.

Se stránky subjektivné právě básník, maje tak veliké pole pro poznání své, obrazotvorní nejvíce, a jak Řekové jej krásně pojmenovali, tím pravým zjevuje se býti tvůrcem, ποιητής.

Básníkův materiál, ve kterém ztělesňuje své vidiny, nade všechny ostatní prostředky výrazové svou bohatostí vyniká; básník slovy svými vnikati může nejhloběji i do přírody i do duše lidské, a co umělec jiný jen indirektně naznačuje, on výslovně nám může odhaliti. Pěkně v té příčině Macaulay řekl:

„The heart of man is the province of poetry, and of poetry alone. The painter, the sculptor, and the actor can exhibit no more of human passion and character than that small portion which overflows into the gesture and the face, always an imperfect, often a deceitful, sign of that which is within. The deeper and more complex parts of human nature can be exhibited by means of words alone.“

Proto poesie jest nejsrozumitelnějším uměním a zároveň nejpopulárnějším a působení její na vývoj člověčenstva nejmocnější.

V které pak míře má básník slov užívati, co říci smí a co jen naznačiti, jak mluvití má, aby vyhnul se analýsi vědecké, retorické mnohomluvnosti, jakých slov všedních nemá

upotřebovati atd. — ke všem těmto a mnohým jiným otázkám poetika ať odpoví.

Řeč básníkovi je tím, čím malířovi barvy a figury; a báseň liší se od prosy způsobem, jakým slov užito k vyjádření poetických myšlenek; jak tyto liší se od obyčejného a vědeckého myšlení, tak i mluva básníková liší se od mluvy obyčejné. Jeť poesie, v pravém toho slova smyslu, uměním výtvarným.

V.

14. Chci nyní některými příklady, co in abstracto pověděno, znázorniti konkrétně.

Co především obsahu se týká, tož nemožno stanoviti pravidla pro bohatost a vznešenost ideí. Jak na př. má býti geniálně vystižena slavná doba našich dějin, ku které maní všichni umělcové se uchylují? O tom jedině čin geniální nás poučí. Empirická estetika jen skrovné má prostředky měřiti hloubku ducha uměleckého: čítala se slova jednotlivých básníkův a bohatost jejich srovnávala; Shakespeare prý 15.000 má slov, tolikéž asi Gothe, Milton jen 7000, Carlyle v jediném „Sartor Resartus“ jich má 7500. Jaký tu rozdíl mezi těmi velikány a venkovánem, který události celého života s to je projádríti snad 500 slovy! Avšak nejen slova,

i pojmy měly by se čítati a poměr slov a pojmů vypátrati, jak na př. pojmy nové a docela osobní opisují se starými slovy a p.

Požadovali jsme na umělci plastičnost, názornost, jasnost, pravdivost — co Horatius vyznačil slovy:

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

Vzpomeňme příkladem známé naší „Kytice“. Dívka, padnuvši do vody, začíná rozvažovati o kytici: je možno a přirozeno, aby někdo, když do vody padl, o kytici, odkud přišla a p., rozumoval? Zajisté ne; dívka dříve, než spadla do vody, rozjímal. Stala se tedy nějaká chyba v opisování. Göthe při překladu věci hned porozuměl a sloky přestavil: dívka napřed rozumuje, a teprve pak padá do vody.

Druhý příklad. Ve Schillerově básni „Die Bürgschaft“, která velmi ráda se čte a deklamuje, jak se mi zdá, veliké je nedorozumění a veliká nejasnost. Jaká je situace, ze prvé sloky se dovidáme: Damon prodral se zástupem žoldněrů k tyranovi, zavraždí ho, je chycen a ke smrti odsouzen. Tu prosí tyrana, aby poskytnul mu tři dny času, než provdá sestru. Kdo zná dvůr tyranský, kdo ví, jak tyran Dionysios, tato známá typická osoba, je střežen, ví taky, že ohražen je žoldněři tak, že prodrati se k němu eo ipso je nemožno. Kdo pak k takovému skutku se od-

vází, zajisté o sestru dříve se postará a nebude chtít, aby od toho, kterého zavraždit chtěl, kterého z té duše nenávidí, čas mu byl dán k tomu, co před smrtí mohl učiniti bez milosti.

Schiller vzal látku k básni z řeckého spisovatele římské doby Hygína, který věc jednoduchým způsobem asi takto vypravuje: Damon aneb, jak se tuším zove, Phintias chtěl zavraždit tyrana (nebyl to Dionysios); žoldněři jej polapili, předvedli před tyrana, ten jej dal spoutati, a zajatý pak vyžaduje po něm tři dnů času atd. Čteme-li Hygína, zajisté si nic jiného při té stručnosti nepomyslíme, nežli že Damon, odpovědný odpůrce tyranův, použil nahodilé příležitosti k jeho zavraždění; byv přiveden před tyrana žádá milost ne pro sebe, ale pro sestru, protože neočekávaná mu hrozí smrt.

Jiný příklad studovati můžeme, srovnávaně téhož Schillera „Hector's Abschied“ s tím, jak o téže věci Homér a Shakespeare mluví.

Jest lýtý, rozzuřený boj, Hektor, chtěje se ho zúčastniti, loučí se s Andromachou, která jej od bitvy zdržuje. U Schillera: Hektor horoucími slovy manželku svou zapřísahá, že padne-li v bitvě, láska jeho v Lethe nikterak neumře. Považme, že loučí se zde na život a na smrt rozvážný muž a žena (s dítětem),

nikoliv mladiství milenci: může rek tak chvá-
stavě mluvíti v tak vážném okamžiku?

Srovnejme líčení Homérovo. Homér, ze kterého Schiller i Shakespeare čerpali, líčí věc docela jinak. U něho (v 6. zp. Iliady) loučí se Hektor napřed s Helenou, že půjde do bitvy a že by se rád ještě s manželkou a s celou rodinou rozloučil; kvapí do paláce, nenalézá však ženy, která mezi tím s dítětem a chůvou hledat ho odešla. Spěchá tedy za nimi, u brány se potkají. Stopujme nyní pochod věcí. Otec, zahlédnuv svou rodinu, usmívá se na dítě, Andromacha arcí pláče a nařiká a ten moment hlavně vytýká, že bude vdovou, že nikoho nebude mítí záštitou, ježto jí všichni ve válce zabiti byli, dítě že osíří. Hektor, ačkoliv to všechno dobře uvážil, ví, že jako muž nesmí váhati, i kdyby jisté smrti šel vstříc. A nyní — (toť moment zajisté velmi pěkný) — sám vyličuje, co se s Andromachou, bude-li vdovou, stane; on sám přemýšlel o tom, co se stane, ví dobře, že bude Andromacha od Řeků chycena a s dítětem do otroctví zavlčena. Neříká mu toho jen Andromacha, jak u Schillera, on sám to praví, a to zajisté zcela přirozeně, nebo každý muž v takové situaci přemýšlel o tom, co se stane s těmi, o které nejvíce má se starati. Ale ani to otroctví, jež přece pro reka, pro syna královského nejhorší je věcí, nikte-

rak od bitvy ho neodlučuje. Chce tedy jíti. Napřed, aby se rozžehnal, chce pocelovati malého svého hochu, ten však bojí se ho pro veliký chochol na přilbici, otec usměje se i matka, sejme s hlavy přilbici, položí ji na zemi a dítě v náruči poceluje. Trímaje pak dítě své v rukou modlí se k bohům, aby zachránili dítě, by slavnějším rekem učinili je, než otec byl, k radostí matčině, a pak — (jak něžný opět moment!) — nevrací dítě chůvě, která je posud nesla, nýbrž matce je odevzdává, ta pak jediný poklad svůj k hrudi tiskne a usměje se v oku majíc slzy. Hektor v něžném bolu rukou svou hladí skráně ženy své, těší ji, aby nevzpírala se proti nutnosti osudu; Andromacha poslechne, odchází a plačíc často se ohlídá za manželem.

Shakespeare zpracoval v „Troilu a Kressidě“ v pátém jednání ve třetí scéně tentýž výjev. I tam loučí se Hektor s Andromachou a zase jinak je věc pojata. Andromacha arcí ho zdržuje, ale neplýtvá slovy, nýbrž praví, že zlý měla sen, jenž neštěstí věští, aby tedy doma zůstal. Hektor odpírá, ona pak, znajíc zajisté velmi dobře svého muže, posílá Kassandru, sestru Hektorovu, pro otce manželova Priama, aby na něho působil. Každý z těchto lidí a především Andromacha ví zajisté, že Hektor do boje jíti musí, že není zbytlí, že to jinak býti nemůže, ale ten je v tom psy-

chologicky zajímavý moment, že přece každý o zdržení jeho usiluje a „zůstaň doma“ prosí; Andromacha i Priamos i Kassandra styděli by se snad, kdyby zůstal. Všichni mu domlouvají, napřed, jak už řečeno, Andromacha, pak Kassandra jakožto věštkyňe; přichází Troilus, mladší bratr Hektorův, a tomu Hektor sám domlouvá, aby nechodil do boje tak nebezpečného, přichází konečně i staříčkový otec s toužou prosbou. Ale Hektor přece do bitvy jde. Andromacha v celé scéně jen jednou ho prosí, aby nešel. Hektor však rozhorleně praví: „Jdi domů!“ načež ona klidně odchází. Tím celé rozloučení je dokončeno.

Srovnáváním tím nechtěl jsem říci, než že Schiller, jak se mi zdá, theatrálně si počíná. Uvedená báseň jeho je dělána pro první drama „Die Räuber“, a Schiller sám považoval ji za jednu z nejlepších svých prvotin, ale má do sebe tu velikou vadu, že nevytáhla ten pravý a přirozený moment v loučení milujícího manžela-otce. Tak, jak Schiller pojal věc, loučil by se od své lásky sentimentální mladík, ne mužný rek.

15. Jasnost poetická spojená býti musí s dokonalou jednotností celého obrazu. Ukážu příkladem, co myslím. Vzpomeňme si na básničku Göttheovu „Ein Gleiches“:

„Über allen Gipfeln
ist Ruh,

in allen Wipfeln
spürest du
kaum einem Hauch;
die (Vögel? Vögelein?) schweigen im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch.“

V některých vydáních totiž stojí: „die Vögelein“, v jiných: „die Vögel schweigen im Walde“. Bylo by rozhodnouti, co jest přípustnější v této situaci, co jest přiměřenější celé náladě. Netřeba dlouhých výkladů k tomu, že naznačen tu velkolepý klid, který Göthe v přírodě pocítuje, kdy na celý život a na smrt myslí; velmi vážná tedy to situace a v málo slovech všechno řečeno, co v té věci vůbec říci se dá a má. A při tom arci není lhostejno, stojí-li „die Vögelein“ aneb „die Vögel“. Neznám komentárů k místu tomu, ale příležitostně podíval jsem se sám na rukopis, vystavený na Gickelhaně, ve kterém, jak jsem očekával, stojí „Vögel“. I nevím, zda Göthe sám ve vydáních pozdějších text měnil; zajisté docela jiný obraz máme, řekneme-li deminutivum „ptáčata“ aneb „ptactvo“. Vzhledem k velkolepému, grandiosnímu klidu, který z básně vycítuju, řekl bych raději „die Vögel“. Mně se zdá, že slovo „ptáčata“ nehodí se tak dobře k celkovému obrazu; zdá se mi, že slůvkem „ptáčata“ (vlastně „ptačátka“) ruší se jednotnost obrazu.

Veliký básník, kdyby fantasií svou sebe

více vynalézal, při tvorbě své celkové jednotnosti se nechybuje. Tak slaví se Moore pro svou geniálnost, kterou vymyslel se ve světě asijský; básník, který neznal než zeleň Eri- nu, jak dosvědčují znalci východu, vykouzil v „Lalla Rookh“ všecku krásu a omamující jas poesie Hafisa a Džamiho.

Konečně sem patří poznámka, že v básních, najmě v románech, osoby z nižších tříd společenských užívají nářečí, ne řečí spisovné; rozumí se pak, že řeč lidí takových souhlasití musí se vším jednáním a názorem o světě vůbec.

16. Poesie, řekli jsme, výtvarným jest uměním, neméně než malířství, a proto pravý básník v užívání slov ukazuje své mistrovství: slova vždycky přiměřená bytí musí k věci. Srovnejme v té příčině Schillera s Göthem a to dotčenou již báseň „Die Bürgerschaft“ s básní „Der Sänger“.

„Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich
Damon, den Dolch im Gewande;
ihn schlugen die Häscher in Bande.
„Was wolltest du mit dem Dolche, sprich!“
Entgegnet ihm finster der Wüterich:
„Die Stadt vom Tyrannen befreien!“
„Das sollst du am Kreuze bereuen.“

Pravím, že není zde viděti mistrnosti slovesné. Představme si situaci: Tyran na svém trůně obstoupený žoldněrstvem, vrah prodírá se ku předu, způsobuje veliký hluk, přirozeným způsobem hned je chycen, dvůr pak celý,

jak si můžeme mysliti, tím pobouřen. Žádali bychom tedy po básníku, aby ten ruch ukázal i ve slovech; musí on tak mistrovati řeč, aby v ní samé bylo vidno, co se děje. Ale Schiller užívá takových slov, jež nikterak živosti této scény neukazují.

Pohlédněme za to na Götheho, který v té příčině je nedostižný. V básničce jeho „Der Sänger“ poněkud podobná je situace.

„Was hör' ich draußen vor dem Tor,
was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserem Ohr
im Saale wiederhallen.
Der König sprach's, der Page lief;
der Page kam, der König rief:
Laß mir herein den Alten.“

Jaká tu onomatopoesie v celém slohu, jaká živost; vidíme — slyšíme, jak ani zpěváku není snadno dojítí ku králi; jak teprve zázorněno bytí musí vhodnými slovy, že prodírá se k tyranovi obklopenému žoldněrstvem úkladník!

O této zvláštní onomatopoesii (ve smyslu slova nejširším) dalo by se mnoho zajímavého povídati; zvláště mnoho dalo by se říci o básnických obrazích. Dante v té příčině, jak i Vrchlický upozorňuje, je mistr, pravou orgií slov u něho nalézáme, obrazy zvláštní, jako když dí: „světlo mlčí“, „směje se slovem na mne“, „sladký zrak“, „úsměv všehomíra“ a p. Kdo nevtipkoval o Götheově: ewig grün des Lebens goldner Baum? Nemohu posou-

dití, jsou-li všechny obrazy ty dobré nebo ne, toť věc jiných; ale vidno, jak pozornost tím utkví, když básník něco tak smělého, jako na př. že světlo mlčí, propoví. Jsou to prostředky, jimiž básník nejvíce působívá.

Jak velikolepě smyslná je řeč Shakespeara, jak působivé jeho antithese (Láska na př. je mu nebem, vedoucím k peklu atd.), hry ve slovech („Love's reason without reason“), jak grandiosné jeho obrazy atd.! Kdo by nežasnul nad popisem lásky v jeho „As you like it“?

P h e b e:

Good shepherd, tell this youth what 'tis to love.

S y l v i u s:

It is to be all made of sighs and tears; —
It is to be all made of faith and service; —
It is to be all made of fantasy,
all made of passion, and all made of wishes;
all adoration, duty, and observance,
all humbleness, all patience, and impatience,
all purity, all trial, all observance.

Jak učití se můžeme z téhož Shakespeara užívání mocných výrazův, a jak slabě naproti tomu působí Schiller ve svých mladších dramatech, anebo dokonce Grabbe svým třestěním a tak zvaní geniálníci svou titěrnou nehorázností!

Jakých bychom asi skutečným studiem děl básnických dosahovali poučení, co zvláštního užívání slov se týká, ještě aspoň jedním zajímavým příkladem naznačím.

Miklosich ukazuje, že bezpodmětá rčení větší mají smyslnou sílu než podmětá, a že tedy básník s velikým prospěchem užije vět takových. Tak Schiller ve svém „Taucher“ upotřebil věci takto:

1. Und es wasset und siedet und brauset und zischt.
2. Und schwarz aus dem weissen Schaum
klafft hinunter ein gähnender Spalt,
grundlos, als ging's in den Höllenraum.
3. Und stille wird's über dem Wasserschlund,
in der Tiefe nur brauset es hohl.
4. Mich gelüstete nicht nach dem teuren Lohn.
5. Und sieh! aus dem Finster flutenden Schoß,
da hebet sich's schwanenweiß.
6. Es riß mich hinunter blitzesschnell.
7. Und wie einen Kreisel, mit schwindelndem Drehen
trieb mich's um, ich konnte nicht widerstehen.
8. Denn unter mir lag's noch bergetief
in purpurner Finsternis da,
und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief,
das Auge mit Schaudern hinunter sah,
wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
sich's regt in dem furchtbaren Höllenrachen.
9. Und schaudend dacht' ich's, da kroch's heran.
10. Da ergreift's ihn mit Himmelsgewalt,
und es blitzt aus den Augen ihm kühn.
11. Da treibt's ihn den köstlichen Preis zu erwerben.
12. Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick.

V českém překladě (V. A. Svoboda, Výbor básní Schillera) jen v č. 8. přeloženo je bezpodmětá, polsky (Pienie lyriczne Fr. Szyllera A. Bielowského) jen v č. 1. a 10., ačkoliv právě slovanské jazyky bohaty jsou na rčení bezpodmětá; francouzsky (A. Regnier, Poésie de Sch.) všechny věty podány jsou podmětá.

Čeho dosáhnul básník užíváním těch mno-

hých bezpodmětných vět? Zdá se mi toto: v básni líčiti se má jednak prohlubeň mořská s neznámým nám životem a jednak popisují se představy a city člověka, jenž puzen okamžitou ctižádostí a smělostí vrhá se v tůni divě rozživotněnou, aby přinesl pohár z útrob mořských. Představme si myšlenky a představy takového člověka: celý výkon je mechanickým pochodem vyluzeným vodící představou, o jasném a chladném představování a myšlení řeči býti nemůže; a tento stav duševní, ve kterém se nic nebo málo určitého postřehuje a představuje, kde více obrazivost než chladné zírání jest činno, Schiller geniálně znázornil těmi bezpodmětými větami. Neboť právě že to jsou rčení bezpodmětá, hrůzyplná nejasnost a nehorázná neurčitost toho x, co na duši působí, velmi dobře se postihuje. Dante, kde tajemné hrůzy pekelné popisuje, vynalézá nestvůry svou obrazivostí a určitě popisuje, protože předvádí peklo navštěvovateli klidně pozorujícímu — (o historických časových důvodech takového popisování nemluvíc); — Schiller v krátké baladě vystihuje pocity a představy, které tajemné peklo mořské vnucuje. V jednotlivostech pak dalo by se o způsobu toho popisování mnoho vyanalyzovati, proč na př. ku konci ještě řečeno je bezpodmětne: Und da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick —

totiž dcera královská (česky: „tu kloní se mílostný k hlubině hled“) a t. p.

Shakespeare podobně v „Macbethu“ ptá se čarodějnice: What are you? označuje takto středním rodem neurčitost své představy. Český překladatel položiv: Kdo jste — obvyklý pojem strašidla, jehož Shakespeare právem se přidržel, valně pozměnil.

Jak bohatá je mluva prostonárodní na obrazy velepůsobivé a mocné, byť snad ne vždy dosti estetické! Jak na př. opisuje lid náš slůvko „nic“ různými pozitivními obrazy! Vody ani kapka, mléka ani trochet, smetany ani lžící, vína ani oblíznutí, soli ani štipec, mouky ani prášku neb omeliny atd.; jak pěkně dalo by se ukázati, že ve všech těch úslovích šetřeno je přirozenosti věci! Jak nevýslovně jemně počíná si lid slovanský svými deminutivy! Ruský básník 23 deminutiv může učiniti ze slova: milá — dá se tu ještě říci, jaký logický důvod a jasný cit při volbě toho neb onoho tu rozhoduje?

17. Konečně chceme ještě upozorniti, že básník neplýtvá rád mnoho slovy, vystihne jeden moment hlavní, charakteristikon, a ostatní ponechává naší fantasi. Co a kolik bychom na př. ve vědeckém rozjímání říci musili, než bychom pověděli všecko to, co v té básničce Götheově „Ein Gleiches“ je pověděno-naznačeno! Vědec pro

metodičnost a logičnost píše paragraf za paragrafem, vše, co se dovoliti má, do podrobná vykládá; básník naproti tomu naznačí věc a ponechává obrazivost naší, abychom docelili, co vynechal. V té příčině je známo, jak zachází Homér s epithetis ornantibus; osob jednotlivých mnoho nevyličuje, nýbrž jedním slovem toliko označuje. Moderný romanopisec velmi dlouho by vypisoval a líčil krásu Heleninu, Homér jedním slovem věc odbaví názvem, kterým se vždy opakuje, tak že vždy týž typus, táž figura beze všelikého vypisování před námi vyvstane. Podobně malíř krajinu charakterisovati může způsobem Mařákovým neb Havránkovým. I rozumí se samo sebou, že co sluší epice staré, nehodí se docela tak lyrikovi a j.; přece však říci můžeme, že pochybují mnozí realisté, když na př. jako Zola myslí, že musí všechno vypsati, i ty nepěknosti, které si v představě docelí každý sám — ač stojí-li o to. Dílo umělecké obrazivosti jsouc tvořeno, obrazivost zároveň podněcujíc v pozorovateli nejvíce působí.

Takového úsečného vystihování charakteru vidíme u velikých básníků mnoho. Tak na př. Lermontov, aby Pečorina charakterisoval, praví o něm, že při chůzi neklátí rukama a pěsti že má zařaty. — Lichtenberg, tuším, poznamenal, že lidé, kteří mají

něco v hlavě, klobouky nosívají vtisknuty do tváří. — Werther ve své sentimentálnosti se těší, že při hře dostal od Charlotty silnější políček než jiní. — Ofelie zaspěvuje necudnou poněkud píseň: pěkně bylo pověděno, že zračí se v tom její psychosa; neboť na dvoře takovém, při kterém žila, písní takových zajisté slýchala chtíc nechtíc, a když tedy duch její zeslábnul a vůle neřídila reje představ, potrhaná paměť nebránila mechanické výbavě představ. — Druhdy charakterisuje umělec osobu nějakým úslovím, které vhodně opakuje, jako na př. Kraszewski svého Jermolu a p.