

F. X. ŠALDA

STUDIE O UMĚNÍ A BÁSNÍCÍCH

OBSAH

Umění a náboženství

Génius Shakespearův a jeho tvorba

Básnická osobnost Dantova

O tzv. nesmrtelnosti díla básnického

Umění a náboženství

1

Byl jsem vyzván několika mladšími přáteli, abych promluvil zde před vámi i před nimi o poměru umění a náboženství. Nečiním to bez jakéhosi ostychu a bez jakýchsi rozpaků: právě toto téma je dnes terčem demagogie politické i literární, jako bylo včera míčem ve hrách diletantů a estétů; a vůle, chápat něco z těchto otázek a myslit opravdově a čestně o nich, bývá tak malá, jako chuť a svody, vykořisťovat jich ke štvání a k lovu v kalných vodách, bývají veliké. Je-li který námět subtilní, tož ten zde; a nerozumět může zde konečně i vůle nejlepší – jak teprve vůle méně ochotná! Ale na rozpaky a váhání je již pozdě; stalo se totiž, že řekl jsem nedávno *a*, i jsem dlužen říci dnes *b a c*. A doufám, že mezi mým posluchačstvem nebo čtenářstvem je alespoň menšina, pro niž necítil a nemyslil jsem nadarmo.

Třemi velikými silami, tvořícími a budujícími život kulturní, bude se mně zde zabývat: náboženstvím, vědou a uměním – uměním myslím zde především *poezii* jako oblast, v níž snoubí se duch s látkou nejjemnější.

O náboženství je mně mluvit nejprve, a již zde narážím na nesnáz: náboženství je mně především a po výtce vášnivý život vnitřní, zvýšený život vnitřní, příboj lásky a tvorby, který vynáší duši lidskou výše než mořská vlna loď na svém hřbetě. Není mně náboženství bez vnitřních zážitků a zkušeností: jeli kde, zde právě jsou látkou tvorby. Ale není zkušenost náboženská jako nejvnitřnější statek duše cosi nesdělitelného? Nevyžívá se cele v činu nebo v postoji duše, který uniká slovu, poněvadž je již runa, znamení, typ, písmeno dějinné? A dále: máme my, moderní lidé, dosti silných zkušeností náboženských? Nehrajeme si pouze náladami náboženskými? Nebo: vybědli jsme z nich a dobrali jsme se již opravdových zážitků a opravdové tvorby náboženské?

Odpovědět konkrétně i na tyto otázky chce má úvaha; její cíl a účel je vedle jiného i v tom. Zatím na jejím prahu podotýkám jen, že jsem si vědom toho, jak můj námět, chceš-li mu být plně práv, žádá od tebe neústupně, abys tvořil ze zdrojů osobních a nejosobnějších, byť někdy i zpod masky objektivit y a historie. Zpod masky objektivit y a historie: chci vědomě využít zde tohoto dobrodiní, neocenitelného právě při látce tak subtilní jako je látka má, která volá přímo po svědcích, po měřácích, po meznících a hranicích na mapě, toužící zaznamenat některé z tažení a výbojů duše zvaných tvorbou náboženskou.

Za takového svědka, kterého často se dovolám v dnešních vývodech, za živou míru přítomnosti, jako živý praty p určitých útvarů a konstelací náboženského charakteru vybral jsem velikého génia náboženského, *Blaise Pascala*.

Pascal stojí na prahu moderní filozofie náboženské, současně typ i osobnost, řád i bolest, klasik i důvěrník našich duší; někdo, kdo pro zážitky a bolesti nejosobnější nalezl formu nejzákonnější. Jsou v Pascalovi části zastaralé, v nichž hovoří k tobě stará racionalistická dialektika teologická se všemi svými předpoklady i důsledky slepé i trpné poslušnosti věřícího, ale jsou v něm i části ryze moderní v nejkrásnějším smyslu slova, v nichž je *duchová svoboda i náboženská tvorba v ní*. Pascal také první rozešel se s racionalismem a proti Cartesiovi pochopil, že k životu a nejméně již k životu nejživějšímu a nejvroucnějšímu, to je k životu náboženskému, nestačí hrubý rozum geometrický: zde třeba je smyslu jemnějšího, nástroje subtilnějšího, *srdce*, které má své důvody, jimž neporozumí nikdy rozum. Z kritiky náboženského cítění, které proniklo až k dvojklaným kořenům lidské velkosti i lidské bídy,

vynesl Boha jako postulát životní celosti a velkodušnosti právě tragické: kdo hledá klid, tomu netřeba Boha, tomu postačí rozumářská filozofie; ale koho zažehla vášeň pravdy, nalezne odpověď jen v Bohu. U něho náboženství přestává být abstraktní spekulací, která souvisí s životem jen nepřímou, a stává se otázkou životní, otázkou po životní síle a ušlechtilosti lidské a jejím heroismu. První napověděl, že není možno rozřešit náboženskou otázku jinak než tvůrčím úsilím *celé bytosti lidské*. Od Pascala v tomto smyslu vede již rovná dráha k Rousseauovi, ke Kantovi, ke Kierkegaardovi až do filozofů nejnovějších, až k Bergsonovi a k pragmatistům: ti všichni již po stopách Pascalových překládají těžiště problému z povrchové dialektiky rozumové v nejvnitřnější středu lidské bytosti: v cit, vůli, charakter; ve zkušenost osobní a v růst osobnostní...

2

Ve vědě účtuje si člověk svět a život způsobem neosobním. *Zjednodušuje* přírodu: podává jasný, souvislý, jednotný a přehledný obraz čehosi, co je nesmírně temné, přeryté, různorodé, rozptýlené a náhodné; *předpokládá* rozumovým a srozumitelným něco, co rozumovým a srozumitelným naveskrze není; *zpracovává* fakta přírodní a životní určitým objektivním způsobem, jemuž jde o to, potlačit na jevech co nejvíce jedinečnosti a získat z nich co nejvíce všeobecnin, zákonů; a nejvyšší touhou vědy bylo by, dobýt z nich jediný nejvšeobecnější zákon, který by objal všecko dění a svedl v jedinou formuli všecku jeho různorodost a různorodost. Věda svádí věci v sebe, zjednodušuje, sjednocuje – její poslední princip je úspornost, hospodárnost, ekonomika. Je charakteristické, že jsou kulturní filozofové, kteří vidí hodnotu vědy v tom, že člověku uspořuje zkušeností.

Proti ní stojí náboženství a poezie nebo umění jako výklady světa osobní a osobnostní; i ony touží po tom, pojmout a obejmout svět a život a zúčtovat si je, ale se stanoviska jednotlivce: jednatel o sobě je jim cílem, jednotlivci a jednotlivinám přikládají jedinou opravdovou skutečnost a jedinou opravdovou hodnotu. Chtějí být právy životu v celé jeho šíři, v celém jeho kypivém individuálním varu a bohatství. Dobrému básníku není ani poslední a nejmenší osoba jeho méně důležitá než osoba největší; i osoba nejmenší musí mít v dobrém dramatu nebo románě něco *ryze svého*, co není možno vyvodit z osoby jiné nebo svést v ni, čeho nemá osoba hlavní, a právě tímto něčím ryze svým zasluhuje si pozornosti naší i péče básníkovy na místě svém jako osoby ostatní na místech svých. V tvorbě básnické nezajímá mne člověk vůbec, nýbrž člověk zcela jedinečný, jen jednou se vyskytující ve svých zvláštnostech, člověk osobnostní, ať je to již Evžen Oněgin, ať Andrej Bolkonský, ať otec

Goriot, ať Petr Verchovenskiij, ať paní Arnoux; vesměs lidé zcela vymezení a určití se svými jedinečnými vášněmi, povahami, chtěním, rozmarem, cítěním, osudem. A v náboženství rovněž tak bojuje se o spásu *moji* nebo *tvoji*, o spásu individua zcela určitého; hraje se o celý život jedinečný a nenávratný a rozhoduje se o něm pro věčnost. Možno myslit si situace dramatictější a tragičtější? Bojuješ boj jedinečného dosahu a bojuješ jej ve vlastní osobě, za sebe, a není nikoho kromě Boha tvého, kdo může ti v něm pomoci; avšak ani Bůh tvůj nemůže toho bez tvého přičinění a bez tvé spolupráce. Nemáš možnosti, dojít sám o sobě spasení, ale ovšem máš možnost, zvolit si zatracení a jít k němu. Není život křesťanův, takto pojatý, cosi velmi blízkého dílu básnickému, drama jedinečné hrůzy a krásy? A byť církve chtěla obejmout a sjednotit celé lidství, musí přesto všechny jednotlivce pokládat za cíle sobě samým; je tu stále soubor jednotlivců, kteří mohou být spaseni jen ve své osobnosti.

Jedinečná krása křesťanství je pro mne právě v tom, jak pojalo a vyslovilo nekonečnou cenu každé lidské duše a nenahraditelnost ztráty její; neznám ideje větší a naléhavější básnicky, ani ideje tragičtější.

Náboženství a umění shodují se v tom, že zažehují a udržují víru ve skutečnost jednotlivcovu a v jeho nekonečnou hodnotu. Věda dovede rozebrat mne celého a rozložit v prvky a složky obecné; věda dá mně vplynout ve všeobecnost a dovede mne popřípadě na chvíli přesvědčit, že není na mně a ve mně nic opravdu a doslova *mého*, individuálního, nedělitelného a nesdíleného; věda dokáže mně popřípadě, že co chci, dovedou záhy po mně nebo zároveň se mnou jiní stejně jako já a po případě lépe a že typ můj bude se opakovat po mé smrti, jako vyskytl se na jiném místě před mým zrozením; slovem, že objektivně jsem jev jako sta jiných. A přece brání se všechno ve mně, přisvědčit trvale k jejím argumentům; a přece vím posledním nejhlubším vnitřním uvědoměním, že mám zde úkol a cíl zcela jedinečný, v němž nemůže mne nikdo nahradit, nikdo zastoupit; že čekají kdesi situace, jež jen já mohu rozuzlit, že jsou osudově jedinečná slova, obtížená smyslem, která jen já dovedu pronést neb vykřiknout, že jsou bytosti, jimž jen já mohu být něčím. Víím to a jedním podle toho: nechávám vědu vědou a žiji život vedle ní a přes ni. Respektuji ji na jejím místě – studuji ji v knihách, experimentuji ji v laboratořích, aplikuji ji v sále operačním nebo v továrně, ovládám jí přírodu, přijímám její výhody a užítky – ale vládu nad svým nitrem jí upírám. A víím i víc; víím, že i nejexaktnější vědec, ač chce-li ve vědě tvořit, ač chce-li vnášet do ní *kvas*, *vzruch* a *život*, musí svou vědu *žít*; musí mu být více než pouhým zaměstnáním: osudem, vášní, láskou. Víím, že musí vtrhnout celou nahodilostí a jedinečností svého já, celou zvláštností a výjimečností své osobnosti v její objektivní metody výzkumné, obrátit je k jinému cíli, pojmout jinak jejich

mysl, ráz, účel, přehníst novým způsobem tzv. objektivnost; zúžit nebo rozšířit její dosah, přestavět ji nějak, přetřídít ji nějak. Vím, že i on, pokud jedná a tvoří, musí vycházet z čehosi jedinečného a z počátku nesdělitelného, že musí k obrazu uměleckého díla pojmout to, co zítra vplyne ve všeobecnost objektivní průkaznosti a vtělí se a včlení se klidně a přirozeně v pokrok vědecký, rozmnožujíc vědění lidské o novou světelnou krůpěj.

3

Tak a v tomto smyslu stojí proti sobě věda na jedné straně a náboženství a umění na druhé straně jako přirození spojenci. Věda je cosi objektivního, všeobecného a průkazného, poezie, umění a náboženství jsou záležitosti nejvnitřnějšího nitra jednotlivcova a v tomto smyslu cosi, co se sděluje ne průkazy, ale kontagiem^[1] entuziasmu. A liší se od sebe svým zrodem, svými kritérii jistoty, svým určením. Říká se o moderní exaktní vědě, že chce získat pravdy a že věří jediné zkušenosti, ale tato *pravda* a tato *zkušenost* liší se zásadně od pravdy a zkušenosti náboženské nebo básnické – užívá se zde stejných slov pro věci základně různé a vyvolává se bezděky zmatek.

Věda pracuje k obecné průkaznosti, a proto není v ní zkušenost ve vlastním slova smyslu možná. Zkušenost je jen tam, kde prožívám cosi a dožívám se čehosi ve vlastní osobě, kde dožívám se jakési *proměny* své osoby a její organizace, jejího uvolnění nebo upevnění, pochyby nebo jistoty, kdežto pravda ve vědeckém smyslu je souhlas mezi fakty a soudy o nich – tedy zásada konformity, zásada statická, nedramatická. Proto vědecká metoda je pozorování jevů a ne zkušenost; jevová skutečnost a její konformita je poslední rozhodčí instance vědecká, a vědecká metoda je tedy přirozeně v pozorování jevů a v logických soudech odvozených z pozorování.

V náboženství naproti tomu pramenem poznání je vnitřní zkušenost, cosi, co jsem prožil a mohl prožít jen já, který jsem prošel těmi a těmi jedinečnými událostmi a činy, a co je tedy ve své podstatě nesdělitelné; cosi, v čem je zrušen rozdíl mezi podnětem a předmětem, cosi vázaného úplně na osobnost; cosi, čeho nejsem pánem, čeho si neukládám, nýbrž co *děje se* se mnou a ve mně. „Nebyl bych křesťanem bez zázraků“, opakuje po sv. Augustinovi Blaise Pascal. Pascala zázrak svatého Trnu vyvádí z pochyb, zjednává mu konečné jistoty. Před zázrakem svatého Trnu „patero vět bylo pochybné – nyní již není.“ Pascal dobral se svou vnitřní zkušeností jistoty bezprostřední – ne vnější patrností nebo shody. Dožil se jistoty, které nemůže již pozbyť, jako peň stromu nemůže pozbyť objemu, jehož dorostl. Vtělil ve svou osobnost něco, čeho nemůže odtud ztratit, leč se ztrátou celé své bytosti.

A podobně je tomu v poezii a v umění. I umělec a básník žije, to je tvoří, svou vnitřní zkušeností, ne pozorováním vnějšího světa; vnitřní zření je *prius*, vnější vidění přistupuje k tomu až na druhém místě a jen proto, aby potvrdilo *ne jemu*, ale *třetím* pravdu jeho zření vnitřního. Že umělec a básník tvoří pozorováním vnějšího světa, je předsudek naturalistický, který neoprávněně smísil poznání vědecké s poznáním básnickým. Že vnitřní zření, intuice, obraznost jsou tvůrčí orgány básnické a že *předjímají* skutečnost, tzv. objektivní, jevovou nebo empirickou, věděli a cítili i básníci etiketovaní jako realisté, pokud byli opravdovými básníky-tvůrci, tak například Gustav Flaubert. Flaubert s rozkošnou naivností byl dokonce přesvědčen, že objektivní empirie vnějšího světa má přímo za povinnost a úkol, aby potvrzovala jeho intuici, ztělesňovala představy jeho obraznosti. Do „Pokušení svatého Antonína“ chtěl vložit báječného ptáka Dinoria a hovořil o něm se svým věrným druhem, Bouilhetem; nějakou dobu poté prošla listy zpráva, že objeven byl na Madagaskaru obrovitý pták, zvaný Epyorius. „Uvidíš,“ píše Flaubert příteli, „že to bude Dinorius a že bude mít červená křídla.“

4

Ale jsou podstatné rozdíly mezi vnitřní zkušeností věřícího a vnitřní zkušeností umělcovou a básníkovou; vymezit je není sice snadné, avšak nutné.

Zkušenost věřícího je sice cosi jedinečného, vázaného zcela na jeho osobnost, ale není úplně jeho majetkem – je v ní závislý na svém Bohu. Pascal zase pomůže ti to pochopit. Vnitřní zkušenost, to je projev Boha, jako nejvyšší jistoty, je mu aktem milosti; Bůh sám rozhoduje, má-li se projevit křesťanu nebo neprojevit. Bůh sám dává nebo odpírá nám zbožnost, při níž můžeme dožít se jeho projevu. Ale Bůh není v tom již u Pascala zcela volný; i on má jakousi povinnost k člověku. „Je vzájemná povinnost mezi Bohem a lidmi v konání i v dávání... Lidé povinni jsou Bohu, přijmout náboženství, které jim sesílá; Bůh povinen je lidem, neuvádět jich v blud.“ Tedy zde vnitřní zkušenost je závislá na Bohu, ale ne na libovůli jeho; je *rázu mravního*, založená na povinnosti a dokonce na povinnosti oboustranné.

Jinak je tomu u básníka nebo jiného tvůrce uměleckého. Jeho vnitřní zkušenost bude pravidelně postrádat tohoto rázu etického; bude mít spíše naopak obrys odboje nebo vzpoury nebo alespoň *dobrodružství* – nebude-li přímo protietická, bude alespoň *mimoetická*. Odtud jev, že básník nebo umělec cítí se tak často tvůrcem rovným Bohu, jeho soupeřem; a odtud i konflikty u tvůrčích umělců nábožensky založených mezi jejich tradicí náboženskou a dobrodružnými zkušenostmi tvůrčími, kterých nedovedli pochopit, v nichž nedovedli se

orientovat a kterých nemohli se neděsit. Odtud náboženské skrupule, náboženská hypochondrie u Torquata Tassa a Jeana Racina; tito velcí tvůrcové pomátli se na vnitřních zkušenostech, jež se jim zjevovaly a jejichž pramenem nebyl Bůh náboženský: proti těmto vnitřním zkušenostem *nenáboženským*, ryze světským, reaguje u nich celé jejich uvědomění tradičního pozitivního křesťana, pravověrného údu církve katolické, a uvrhuje je v nejmučivější mravní vrtochy a trýzně, z nichž není jiného východu než odložit péro, vzdát se tvorby básnické. Zde stanul jsi poprvé tváří v tvář konfliktům mezi náboženstvím a uměním, o nic méně děsivým a trýznivým než konflikty mezi náboženstvím a vědou. Není náhodné, že oba tito velcí básníci a mučedníci rozporů mezi poezií a náboženstvím žili za jezuitismu, v době barokní, kdy není náboženství tvůrčího a kdy zbožností rozumí se jen trpné přejímání racionalistických formulí; ve věku, kdy dovršuje se v katolicismu absolutismus světský i duchovní, ve věku, který cele zmechanizoval náboženství i nábožnost až po mystiku, již odnervil v kvietismus, v plané snílkování a sentimentálníčení; ve věku, který zasypal struskami všechny prameny vnitřního života individuálně náboženského.

A odtud vede již cesta k promethejství a k titanismu, k nadčlovectví moderních básníků Goetha, Nietzscheho, Dostojevského. Tvorba básnická a vnitřní zkušenosti jí předcházející pojímají se jako cosi nejen samostatného, ale přímo protináboženského: jako akt mravní vzpoury, projev sebeurčení a posvěcení duchovního, odboj činné, mravně tvůrčí volnosti proti ortodoxní trpnosti a vázanosti. Goethův *Prometheus* nezapomenutelně symbolizuje právě tuto dispozici, v níž odboj cítí se jako akt mravně tvůrčí. „Hat mich nicht zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal, meine Herren und deine?“ „Hier sitz ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht, das mir gleich sei, zu leiden, zu weinen, zu gemessen und zu freuen sich, und dein nicht zu achten, wie ich!“ Srovnej s tímto hrdě zpupným postojem odbojně tvůrčím odevzdaně pokornou a slastně toužnou melodiku náboženské lyriky Racinovy a porozumíš, že do doby necelého století, jež je mezi těmito oběma útvary básnickými, spadá jakási závažná disociace: vědomí umělecko-tvůrčí odloučilo se zatím od vědomí náboženského, ustavilo se samostatně, uvědomilo se sobě úplně v celé své mohutnosti a síle; a ruku v ruce s tím troufá si nahradit funkci náboženskou, ovšem způsobem, který věřícím starého rázu musí jevit se často protináboženským, nebo přímo bezbožeckým. Není náhodné, že současně skoro s Goethovým *Prometheem* pojímá Rousseau úlohu básníkovu jako úlohu nového moderního kněze nového, volného, ryze vnitřního náboženství, nevázaného na formy církevní – náboženství nehájeného již argumenty

racionalistickými, nýbrž entuziasmem a extází, které zdají se starým ortodoxníkům pouhým esteticismem.

A odtud je již jen krok k básnickým tvůrčím duchům, kteří pojmají uvědoměle svou tvorbu nejen jako útok na starou, strnulou zbožnost asketickou a jako její rozruchu, ale zároveň i jako *počátek zbožnosti nové*, bezejmenné, světské, volné, smělé, životu přitakávající.

5

Povaha konfliktů umění s náboženstvím žádá si ještě určení poněkud bližšího.

Řekl jsem již, že jako Draper napsal knihu o dějinách konfliktů vědy a náboženství, stejně snadno mohl by napsat někdo dějiny konfliktů umění s náboženstvím. V této knize našel by pak místo např. Paola Veronese a jeho spor s církevním soudem, který – v době protireformační – shledával náhle, že šumivá světskost a perlivá opojnost životního kvasu, jak podávala jej jeho lidnatá plátna, přičí se požadavkům, jaké kladou církevní předpisy na malbu náboženskou. Zde našli by také svou kapitolu četní básníci a beletristé, zaznamenaní na indexu *librorum prohibitorum*^[2] proto, že šíří některé filozofické nebo vědecké nauky, odporující učení církevním, tak např. : Émile Zola pro svůj, ať domnělý, ať opravdový pozitivismus, Maurice Maeterlinck pro svůj ať domnělý, ať opravdový panteistický monismus.

Mně nejde zde však tak o tyto konflikty vnějškové, jako spíše o *vnitřní kolize*, které plynou z toho, že se zásadně nepřátelsky utkávají tvorba básnická a tvorba náboženská; že tvorba básnická zabírá místo tvorby náboženské nebo *vice versa*, kdy náhlé uvědomění náboženské zavrhuje nebo ohrožuje tvorbu básnickou nebo uměleckou, jako tomu bylo u Michelangela nebo u Tolstého v posledních odstavcích jejich života: u jednoho mysticismus, u druhého racionalismus náboženský odsoudil umělecké a básnické dílo věku mužného jako zbytečnou frivolnost a jako překážku spásy náboženské pro duši tvůrce. A ještě více než tyto kolize neplodné zajímají mne *kolize plodné tvůrčím způsobem*, kdy tvorba básnická zasahuje, a přesahuje přímo tvorbu náboženskou a revolucionuje-li, kdy básník jako tvůrce životní tvoří i nové koncepce náboženské, odporující starým koncepcím dogmatickým.

Prototypem takové kolize je mně případ Aischylův, případ básníka *Spoutaného Promethea*. Koncept vývojový, který znepokojoval posud jen řecké fyziky, domyslně a přehodnotil veliký tragik řecký v revoltu mravně náboženskou: jeho trilogie promethejská je pravzor titanismu zároveň básnický i nábožensky tvůrčího. V Aischylově pojetí stává se člověk z tvora a

poddaného bohů jejich druhem, dorůstá jich odbojem, pokračuje v jejich díle: bozi vyvíjejí se v člověku a s ním. Čas je zde spolupracovníkem na odboji lidském; čas přinese vítězství spravedlnosti; *čas*, vývoj, pokrok stojí i nad bohy a jejich ukrutnou zvůli a přivedou je posléze k pádu. Řekové neznali dogmatu v křesťanském slova smyslu, ale přece lid řecký musil cítit tuto koncepci jako útok na svou zbožnost, jako urážku svého nejvyššího národního boha, Dia. Scholiasta vypravuje, že za básníkem, hrajícím Promethea v divadle Dionysově a věštícím v této úloze Diovi konec vlády a pád z trůnu, vrhl se na scénu lid a ohrožoval jej jako rouhače a že básník unikl smrti jen tím, že utekl se do orchestry a objal oltář Dionýsův. Budiž tato tradice pravdivá nebo nic, významné je pro mne, že vůbec vznikla; nasvědčuje to hlubokému otřesu, jaký vyvolala básnicko-náboženská koncepce Aischylova mezi jeho vrstevníky. Zde poprvé v západním světě odvážil se básník čehosi opravdu děsivého a úžas budícího: tvořit nábožensky ve formě revolty, která jevit se musila prosté myslí rouhačstvím; *tvořit nábožensky*, opakují, ne sloužit svým uměním hotovým teologickým názorům a útvarům.

A stejného rázu jsou i kolize moderní poezie s náboženstvím. Kdykoli náboženství ustrne na vnějšnostech, na dogmatech a ritech, na historii a apologetice, jakmile vyprchaly z něho život, napětí, tvorba a vedraly se za ně do něho učenost a novinářství, přejímá chtěj nechtěj úlohu jeho poezie a tvoří za ně; tak je tomu zvláště v naší době, kdy i katolicismus i protestantismus a ovšem i pravoslaví jsou ve stagnaci (vyskytá-li se jakýsi náboženský tvůrčí duch mezi protestanty, je zde mimo oficiální církve a proti nim). Je charakteristické, že právě v době, kdy v Německu v *ritschlianismu*^[3] kapitulovalo náboženství před vědou, kdy slabošský purismus sváděl náboženství jen v subjekt, vybíjí se znásilněný náboženský génius tvůrčí v poezii a ve filozofii Nietzsche: dnes snad již i slepcům je patrné, že ateistická revolta Nietzsche je akt mravní msty, jak je cele nesena odporem k filistrovskému odbornickému opatrnictví a přechytralým distinkcím. A obdobný je význam Dostojevského pro Rusko; není náhodné, že Rusové cítí vesměs hluboké vnitřní spříznění mezi Nietzsche a svým největším básníkem živototvornosti: i Dostojevského básnická myšlenka je zakuklená myšlenka náboženská, i on nese v sobě kvas rasové zbožnosti a mystiky. Dnes již Nietzsche v Německu a Dostojevský v Rusku jsou chápáni a pojímáni nábožensky; obrozují náboženskou myšlenku svých zemí, podněcují filozoficko-náboženskou tvorbu národního rázu. Z pojednání a úvah Artura Bonusa, někdejšího pastora švýcarského, zejména z jeho cyklu „Zur Germanisierung des Christentums“, hovoří to nejen intonací příbuznou Bergsonovi nebo pragmatistům, nýbrž blýská to i nietzschovským titánstvím: poznáváš ihned rasový mysticismus, přenesený na pole nábožensko-etické. Náboženství podle Bonusa, abych podal nejstručnější sumu z něho, je pro

člověka, ne člověk pro náboženství; není teorie, není dogmatu, jež mohly by státi nad člověkem a vysloviti jej: jen jeho čin, jeho vůle dovedou toho; vytvářeti charakter a vůli je úkolem náboženství a opravdová zbožnost je výbojná a tvůrčí; ze zněmčeného křesťanství vyjde prý nová vůle k moci a vládě nad dušemi, hrdě vzdorné smýšlení, které necítí Boha jako pána nebo nepřítele, nýbrž jako spojence a přivlastňuje si jej ve svůj nejvlastnější statek a majetek.

V Rusku *Solovjev, Merežkovskij, Rozanov, Berd'ajev* domýšlejí, každý svým způsobem, rasově mystickou, nábožensko-tvůrčí myšlenku Dostojevského a každým slovem ukazují, že je on otcem těchto hledatelů nových náboženských symbolů pro moderní Rus. Filozofie, z níž vycházejí, je vesměs filozofie protiracionalistická a protifilistrovská, opravdová *filozofie tragičnosti*, toužící bolest životní přetvořit a zbožnit v radost oběti a vykoupení; oni všichni hnáni jsou „démonismem poznání“, jak řekl Berd'ajev, jenž nemá mezí a hranic; svoboda, z níž vycházejí, je absolutní a nezadatelná, a přímé prožití lidství a božství, byť za cenu smrti, jejich vůdčí motiv.

Celkem a přehledně je možno říci, že moderní umění, moderní poezie jeví snahu, přejímat funkci náboženskou a nahrazovat náboženství a to způsobem *dvojím*. *Jednak* vytváří moderní poezie nové hodnoty náboženské *kultem vzpoury a odboje* nebo alespoň ukazuje k nim nepřímou cestu, tak u Richarda Dehmela v Německu, u Emila Verhaerena ve Francii; a odtud pramení se právě bouřlivý, zachmuřený, křečovitý ráz moderní poezie a moderního umění, jejich faustovská zvědavost a hloubavost, výbušné napětí a výbojné experimentátorství; proti klasické poezii, která se opírala o náboženské jistoty zkodifikované ve formule a dogmata a byla proto harmonická, vyrovnaná a intelektuálně vytříbená, moderní poezie inspiruje se zřejmě vůlí, její bouřlivou tísní, jejím překotným varem. *Jednak* v zemích a duších románsko-latinských, v nichž ritus a kult, tato společensky zhmotnělá stránka náboženství, měla vždycky větší význam než u národů severních, v národech a v duších spíše smyslných než hloubavých jeví se snaha, nahradit mrtvý kult náboženský *kultem umění* a přenést na něj tutéž úctu, opravdovost, nesmlouvavou přísnost, asketickou rozhodnost, které druhdy přinášeli církevní věřící svému ritu a svému kultu. To je z našeho hlediska smysl díla *Flaubertova* ve Francii nebo *Swinburnova* v Anglii; Flauberta a Swinburna, obou duchů v praxi životní ateistických, ale obou srdcí exaltovaných a smyslně obrazivých, kterým umění nahrazovalo úplně církev, z níž vpravdě byli vyšli: v jeho jméně kodifikovali své přesvědčení v estetická dogmata, jeho jménem blahoslavili jedny a anatematizovali jiné. Dobře praví v tomto smyslu o Flaubertovi jeho moderní žák a vykladač, Louis Bertrand: „Flaubert zahájil umění, které je

v jakémisi smyslu náboženstvím těch, kdož ho nemají. Podávajíc integrální skutečnost, je formou poznání, metodou, jak dojít pravdy, ano dokonce i blaženého života...“

6

Abys pochopil tuto tvorbu nábožensko-básnickou, její dramatickou povážlivost a její nebezpečí, její ráz po výtce tragický, je nutno, abys položil si vedle ní tvorbu, řekl bych, klasickou, eticky náboženskou a srovnal obojí. Prototypem tvorby klasicky náboženské je mně, jak jsem již řekl, Pascal. Stojí mně svým tvůrčím činem na prahu moderní filozofie náboženské. Pascalovo pojetí víry je nové, osobnostní, životné, ale přece ještě vázané, jak je tomu právě u klasicismu. Víru pojal jako práci, povinnost, mravní napětí, tedy *ryze eticky*. Náboženství v jeho pojetí přestává být abstraktním úkolem teologie, který rozřeší se dříve nebo později jednou provždy dialektikou, a mění se v *příkaz neutuchajícího mravního boje o růst duševní*. „Ježíš skonávat bude až do konce světa: nespěme v této době.“ „Pracujme, abychom dobře mysleli; toť princip mravnosti“. Víra náboženská je zde povinnost po výtce, povinnost, která nemá pohnutkou ani smyslových, ani rozumových důvodů vnějších, ani užitečnosti, ani autority, ani zvyku, ani módy, jen neporušitelnou bezzájmovost svého napětí. Takto, tímto etickým idealismem víra ovládá život, vykupuje jej z časnosti a jejich nahodilostí, přeměňuje jej v hodnotu, k níž i Bůh sám má povinnost. Taková je životní tvorba náboženská podle Pascala: nebezpečná, nejistá, dramatická – není pochyby; ale vedle moderních vzbouřenců přece ještě klidná a vázaná na hodnoty objektivně.

Oč bouřlivější a temnější je sféra, v níž žijí a tvoří moderní básníci nebo filozofové nábožensky založení, Nietzsche, Dostojevský a mladší generace, Bonus např. nebo Berďajev. Nietzschevi člověk je tvůrcem Boha, Bonusovi jeho spolupracovníkem. Berďajevovi přímo *unum necessarium*^[4] života duchovního a sám bytostný předpoklad tvorby náboženské je naprostá, absolutní svoboda lidské osobnosti. „Svoboda stojí výše štěstí, výše uspořádání života, výše světa, je vzácnost bezmezná a před ničím nemůže se sklonit, poněvadž jediné nejvyšší je absolutní svoboda.“ Jeho smrtelný nepřítel je pozitivismus, tj. názor, „v němž určuje se lidskému snažení a životu konečná hranice a hranici té připisuje se životnost a životodárnost.“ Zavrhuje „jakékoli hranice lidskému snažení a životu, každou soustavu ohraničeného uspokojení a konečného vítězství.“ „Ve svobodě stýkáme se s jinými světy.“ Pro jeho náboženský názor je rozhodné, abys pochopil nejprve, že není „nic zapovězeného, že není nic vedlejšího ani zbytečného v ovoci ze stromu poznání“. Kde východiskem náboženské tvorby je tato naprostá nespoutanost a původnost, tam ovšem poměr k Bohu bude jiný, než byl

u Pascala. Bůh Berďajevův nejen že nebude Bůh msty, starozákonní Bůh žárlivec a žehracec, ale nebude to ani již Bůh Pascalův, Bůh, jež překládal si autor *Myšlenek* asketicky v „zapomenutí světa a všeho“, v „sebezapření úplné a tiché“.

Vedle takového myslitele moderního působí Pascal ještě jakýmsi dojmem *askeze a odosobnění*.

Berďajevovi je náboženství nutné proto, že chce žít věčně jako osobnost, sjednocený se světem svobodně a nikoliv otroctvím zákonů přírodních, a to je možné jen v Kristu, který je mu Láska sama a Svoboda sama, vykupitel osobnosti lidské ze všeobecnosti přírodního fatalismu, ze smrti, „utvrditel jejího jsoucná ve věčnosti“.

A soběstačnou úzkou duchovní asketičnost Pascalovu pochopíš teprve náležitě, uvědomíš-li si, s jak širokou velkodušností pojal proti němu Solovjev náboženskost jako princip, který musí pochopit, obejmout, zachovat a posvětit i všecku hmotnost a tělovost. Ve *Třech přednáškách na paměť Dostojevského* praví výslovně: „Omezíme-li působnost božství jen na mravní vědomí člověkovu, popíráme tím jeho plnost a jeho neomezenost a nevěříme v Boha. Věříme-li skutečně v Boha jako v dobro, jež nezná mezí, musíme nutně uznat i objektivně vtělení Boha, tj. jeho sjednocení s bytostí naší přirozeností, nejen po duchu, nýbrž i po látce, a tím také s prvky vnějšího světa. To znamená však uznat, že příroda je schopna pojmout v sebe takové ztělesnění božství, a to znamená tedy věřit ve vykoupení, posvěcení a zbožštění hmoty. Se skutečnou a dokonalou věrou v božství vrací se nám nejen víra v člověka, nýbrž i víra v přírodu.“

Nyní není snad již pochyb o tom, oč jde nové tvorbě nábožensko-básnické a čím se liší od onoho útvaru, který lze nazvat moderním klasicismem náboženským a jehož typem je mně Pascal.

Nestačí již povinnost a její vázanost, byť duchovní – hledá se volnost a svoboda; nestačí otectví boží, zakládá se spolupracovnictví boží; nestačí mravně duchovní uvědomění člověkovu, touží se po posvěcení a zbožštění hmoty vsetělesné; nestačí sebezapření a zapomenutí světa, sní se o dobytí světa heroismem a jeho láskou; nestačí již mír a klid – hledá se radost, věčná radost věčného života individuálního a její věčné opojení.

Kdo četl pozorněji Nietzscheho a Dostojevského, ví, jak celé jejich dílo prostupuje kult radosti a opojení z ní: snaha, povznést se svobodně nad princip pouhé užítkovosti, hospodárnosti, utilitářství vědeckého, touha po životním přebytku, po životní milosti, po životě z hluboka a volně nabíraném v hrud' lidskou; ale ví také, že radosti dobírají se oba z nejstrašnějších disonancí a tísní a že dobírají se jí jaksi všemu navzdory, v položeních nejnesnadnějších a z položení nejobtížnějších.

Veliký čin Nietzscheův, jehož dosahu tuším docení až budoucí, je, že proti Schopenhauerovi a uměleckým kvietistům^[5] napověděl, nakolik je tragédie dílo životního opojení a životní radosti a že z ní nevyvěralo uklidnění a osvobození od vůle životní, nýbrž nové hlubší její rozdmýchání. Filozofií tragičnosti nazývám názor, který chápe tento paradox a operuje jím: jak pohled na životní utrpení neučí proti vši pravděpodobnosti popírat života a vůle k němu, nýbrž přitakat jim všemu navzdory. Kde tvorba klade se nad bolest i rozkoš, heroismus nad příjemnost nebo nepříjemnost a nad užítkovost nebo neužitkovost, kde cílem není štěstí, nýbrž – právě dosažení cíle, aby mohl být zítra zaměněn cílem jiným a vzdálenějším i nesnadnějším ještě, tam je připravena půda pro názor náboženský, ale tam také stýká se umění s náboženstvím: obojímu jde o prožití života co nejintenzivnější, obojí nebojí se ničeho více, než, že mohl by být člověk oklamán a podveden o svůj úděl životní a tím o samu látku svého díla, o samu možnost a příležitost své tvorby. „Nechci svého štěstí, chci své dílo“.

V tom je tragédie uměním náboženským po výtce a nebude jí nikdy rozuměno filistry^[6], kteří chtějí oblažovat člověka a nutí jej, aby dosahoval štěstí metodami zápornými: opatrností, s jakou se vyhne všemu utrpení a ovšem i všem svodům – k velikosti a heroismu. Kdykoli rozmáhá se utilitářství, jako dnes, vždycky klesá pochopení pro tragédii. „Nebuďte, dítky, heroické, buďte moudré,“ radí a nejen v *Monně Vanně* stařeckými, bezzubými ústy svým osobám a ne přímo svým čtenářům Maurice Maeterlinck, a pan Kerr, Berlíňan, mu tleská. Heroismus zdá se mu dnes nemístný a zbytečný, ne-li přímo škodlivý; nepotřebujeme reků, nepotřebujeme dobyvatelů, zdá se jemu i panu Babovi, jinému Berlíňanu – ti nám jen překážejí; je nám třeba prostých dělníků, civilizačních pracovníků, mechaniků upravujících co největší počet osvětlných žárovek novinových...

All right! Ale na jedno zapomínají tito příčinliví Berlíňané, kteří svým způsobem a ve svém stylu chtějí být konečně také právi životu: na to, že pracovníku brzy došla by látka, kdyby mu

nepředcházet čin tvůrcův, který je vždycky zkušenost nejosobnější a nejriskantnější a jehož režie platí se – vlastní kůží; čin, který se prací civilizační jen rozměňuje a zužívá.

Umění a náboženství mají opravdu jednoho společného nepřítele: tvora, jemuž Hello říká *l'home médiocre* a Nietzsche *Bildungsphilister*; člověka, jenž věří ve vědu a v její způsobilost předvídat skutečnost, a který zařizuje se podle toho, užívaje jí jako věštkyňě bouřek a krupobití; muže tedy, který nikdy nežije skutečně ve vlastní osobě, nýbrž z druhé ruky, stínem: pozorováním, dohady, logickou dedukcí, soudem, nikdy ne vlastní zkušeností; opatrníka a rozšafníka, který se vědou a civilizací pojišťuje proti životu a jeho nevyzpytatelnosti, jenž jimi ušetřuje ze zkušeností; fanatika matematického a statistického, který každé *quale* převádí si a překládá si v *quantum* a odosobňuje si všecko osobní; a tedy koneckonců životního a kulturního *příživníka* a ne dělníka, ne výrobce, ne tvůrce – neboť mezi těmito třemi je hluboké vnitřní spříznění a konečné sjednocení.

8

Avšak kromě tohoto poměru, kterým jsem se právě obíral, kdy poezie a umění přebírá více méně funkci náboženskou a tvoří alespoň zárodky příštích pojetí a symbolů náboženských, je možný ještě mezi poezií a náboženstvím vztah jiný: totiž ten, že poezie *opírá se v jakémsi smyslu o náboženství* jako o hotový útvar životní a kulturní, *vtělený v určitou společnost národní a státní*; že s ním ať přímo, ať nepřímo počítá jako s konstantou.

Všecka tvorba duchovní, vědecká i básnická, děje se velmi nesnadno. Není-li přímo znemožněna, v době úplného rozkolísání všech poměrů a úplného uvolnění všech svazků kulturně životních a kulturně společenských, v době praktického bezvládní, rozvratu a zmatku duší, kdy nestojí nic pevně; tvorba umělecká i vědecká jsou v tom smyslu činnost teoretická, že předpokládají uspořádání alespoň nejzákladnějších otázek životných: „*primum vivere, deinde philosophari*“^{[7]c}. Poezie zvláště jako umění družnosti lidské, jako umění, toužící láskou uvazovat co nejvíce duší mezi sebou, sjednocovat entuziasmem co nejvíce bytostí, předpokládá jakési základní *konvence* společenské a předem nejdůležitější z nich, konvenci národně náboženskou. Ona je právě ohniskem, v němž mohou sejít se básník a čtenář a v němž mohou si rozumět; zárodek abecedy, kterou může a musí v celou orchestraci dorozumívacích a jednotících prostředků vyvinout a vytříbit umělec-tvůrce. A umělec nebo básník seberevolučněji naladěný musí vycházet z jakéhosi společného předpokladu, z jakéhosi nesporného pevného bodu, na nějž chce působit – jinak byla by snaha jeho iluzorní a ztracená předem.

Umění a poezie chtějí stvořit člověku nové vyšší skutečnosti, nové vyšší jistoty životní, ale to předpokládá, že jsou zabezpečeny duchovní skutečnosti základní. A hodnota náboženství a zvláště ovšem náboženství národního je v tom, že vyjímá několik posledních nejvšeobecnějších a nejzákladnějších představ, pojmů, citů, soudů ze všeobecného pochybovačství, ze skepse, změny, diskuze, pohybu a hypostázuje je v nejvyšší kritéria, v neproměnlivé symboly a tím v něco, co pevně trvá a stojí jako střed a osa ve všeobecném víření a kolotání. Národní náboženství klade v pevnou životní osu jeden nebo dva veliké soudy kulturně životní jako bezesporné statky a hodnoty, stejně bezesporné a jasné jako krev a pleť každého příslušníka národního, a tím umožňuje básníku, aby našel a odvodil si míru všech věcí lidských.

Jakým dobrodiním je národní náboženství pro básníka-tvůrce, pochopíš nejlépe na příkladu dvou největších moderních tvůrců dramatických v románové formě, na Balzacovi a Dostojevském. Jaký šílený, horečný život až fantomatický mohli rozvířít tyto dva básníci na obvodě, když měli neproměnný pevný střed v národním náboženství a jeho několika axiomatech! Jen tím, že měli k čemu vztáhnout tento rej, že měli pro jeho odstředivost střed, mohli vyvolat tento úžasný pohyb: jinak musili by se na něm roztržít, utonout v jeho vírném překotném chaosu!

Balzacovi je katolicismus národním náboženstvím, z něhož odvozuje poslední svá kritéria společensko-politická: svůj rojalismus, kontinuitu rodiny národní a nedotknutelnost krále jako otce této národní rodiny. Není mu státu a života státního bez moci, která se nediskutuje, bez ústřední osoby královny. Ústy vévody Chaulieu mluví romanopisec: „Uříznuvši hlavu Ludvíku XVI., Revoluce uřízla hlavu všem otcům. Jsem z malého počtu těch, kdož chtějí odporovat tomu, co nazývá se lid, v jeho zájmu dobře pochopeném. Nejde již o práva feudální, jak se říká hlupcům, ani o šlechtictví. Jde o stát, jde o život Francie. Každá země, která nemá základu v moci otecké, nemá zabezpečené existence. Odtud počíná se žebřík zodpovědnosti a podřízenosti, která stoupá až ke králům. Král, toť jsme my všichni. Zemřít za krále, toť zemřít za sebe, za svou rodinu, která nezemře jako nezemře království.“

A podivně dotkne se tě, čteš-li v Dostojevského *Deníku spisovatelově věty*, které jsou přímo pendantem a folií k tomuto Balzacovi.

„Car je našemu lidu otcem a lid chová se k němu jako dítě. V tom je obsažena myšlenka neobyčejně hluboká, původní. Car není lidu vnější mocí, není mocí nějakého vítěze, nýbrž je

mocí všenárodní, vše sjednocující, po níž lid sám touží, kterou ve svém srdci vypěstoval, pro niž se chvěl, neboť jen od ní očekával svůj východ z Egypta.“

I Dostojevský má své poslední jistoty, svou míru, jakou měří člověka, z národního náboženství, v němž jsou mimo diskuzi, a z něhož se v pokoře přijímají: jsou jimi ruský pravoslavný člověk, ruský Kristus, ruská teokracie jako ideální uspořádání a úprava národní společnosti lidské – totožnost a splynutí mocí světské s mocí duchovní v lásce křesťanské a pro služby lásky křesťanské.

Jen v těchto případech, kdy má básník oporu a míru všech věcí v národním náboženství, je možnost nejvyššího patosu básnického: jeho jedinečná tvorba přechází tu přímo v majetek národní, mezi tvůrcem a čtenářem je společné médium, totožnost výrazu a symboliky duchovní; čtenář domýšlí-dotváří správně básníka-tvůrce: vycházejí oba ze stejných principů, mají stejná poslední kritéria života i smrti. A zde je také možno vyvinout nejvyšší plastiku životní, poněvadž o *smyslu životním* není koneckonců nejistot a sporů; zde básník-tvůrce může soustředit se úplně na to, aby objal život v jeho jedinečnostech, v celé jejich šíři, v celém jich bezměrném kypivém bohatství. Úkol bádát, zvídat, hloubat ve smyslu diskuzí a debat reformně-politických je omezen ve prospěch *úkolů lásky*: vyvolávat a tvořit v lásce životní a jejím opojení.

9

Náboženské vědomí a ještě více náboženská tvorba je princip života niterního a duchovního, touha po dokonalosti, touha a síla žít v duchu a v pravdě. V nitru jednotlivcově, v jeho svědomí zažehuje se plamen lásky a životní tvorby náboženské; *odtud* povznáší duši zanícenou náboženskou tvorbou nad jevové zákony empirické a historické, které ji ujařmovaly a poutaly; *zde* zakládá si říši svobody a síly nepřemožitelné a *odtud* vylévá se posléze ve vnější svět, v život národní a společenský, který touží přeměnit, přetvořit ke svému podobenství a obrazu: *odtud*, z tohoto ohniska září, sálá, myslí, chce, jedná, přetvořuje a vytváří.

Náboženské vědomí vzniká v nitru jednotlivcově, zdokonaluje je a vytváří je v orgán nejintenzivnějšího života, který slévá ve svém žaru všechny síly duševní. V tomto smyslu je správné, hovoří-li se o mystice jako o podstatném a snad dokonce i základním živlu náboženském; opravdu, každý intenzivní život náboženský blíží se alespoň mysticismu, a v mysticismu obrazovala se a obrodila se nejednou náboženství, ohrožená scholastikou a jejím

zprahlým formalismem. Ale mystika není kvietismus, mystika není nečinná kontemplace; pravá mystika byla vždycky činná: vybojovala si Boha předem a mimochodem i svět... Bossuet k boji proti Fénelonovi a naukám Mme de Guyon posiloval se četbou mystiků pravých; a činný mysticismus nalezneš u pramene skoro všech velkých hnutí nábožensky i společensky obrodných.

Náboženské vědomí, opakuji, vzniká tedy v nitru jednotlivcově a opírá se o ně a bude se stále o ně opírat; avšak zároveň, přirozeně, touží sdělit se, uskutečnit se ve světě vnějším a hledá a nalézá ihned prostředky, jak působit v život hromadný, národně společenský a jak vtělit se v něj. Rozum, logika, čin, praktika, družnost společenská a její orgány a instituce – to všecko jsou mu prostředky vhodné, aby jimi zakládalo to, co pokládá za říši boží na zemi. Takový je původ *dogmat a rituů*, těchto obou tak sporných pojmů náboženské filozofie, o nichž tvrdívá se často, že není bez nich náboženství. Nevím, je-li to správné; jisto je jen, že není bez nich *církví*. Prostá pravda je, že křesťanství při dobré vůli obešlo by se bez dogmat a rituů. „Modlete se v duchu a v pravdě“, pravil Kristus; a jindy: „Buďte dokonalí jako otec váš v nebesích dokonalý je“ – to všecko čelí ritům a dogmatům, pokud strhovaly by náboženskost v materiálnost, poutaly ji a věznily ji ve formulích a zotročovaly ji v rutinu.

Historicky ovšem v křesťanství vyvinuly se i dogmata i rity a je otázka, jak jim rozuměli jako funkcím života náboženského a jaký smysl mohou mít pro umění a tvorbu uměleckou.

Do nedávna pojímalo se dogma poznatkově; hledělo se na ně jako na zastaralou a překonanou poučku vědeckou, která chtěla logickým jazykem a logickými důvody dokazovat něco naukového. Ale stanovisko toto je úplně pochybené: dogma nemá a nemělo nikdy účelu naukového a nemohou dotknout se ho proto objevy vědy o původu věcí. Ráz dogmatu byl vždycky *symbolický a praktický*: je jen rozumová stopa a hmotné znamení vůle náboženské, činu náboženského, který tudy prošel na svém tažení a výboji. Dokazovat něco rozumově nebo formulovat něco rozumově není a nebylo nikdy účelem dogmatu; naopak: účel jeho byl vždycky naukově negativní – chtěly se jim vždycky vymezit jen směry, v nich leží tajemství, jež unikají rozumovému přezvědu. Jako formule má dogma význam prakticky sociální: zhmotňuje vnitřní život a sdružuje všechny, kdo prožili určitý vnitřní děj nebo akt náboženské víry, kdož prošli zejména určitou její krizí.

A obdobně ritus je společenské osvědčení víry, znamení jednoty: v něm obcují jednotlivci s jednotlivci a jednotlivci s církví. Náboženství křesťanské vychází z tohoto pojetí ritu: nikdo neviděl Boha, ale obcují-li věřící v lásce vespolek, Bůh je mezi nimi. Bůh stává se jim

skutečností a přítomností. Bůh je láska a láska je sjednocení; proto sjednocení obce věřících ritem je funkcí náboženskou. Náboženské vědomí přirozeně touží sjednotit všechny duše: entuziasmus je život, jímž žije, a entuziasmus toť oheň, jenž chce být přenesen na největší počet srdcí – oheň, jenž přesvědčuje tím, že se sděluje a že zažehuje; a entuziasmus obecnosti naopak zase odrazem stupňuje a zmocňuje vnitřní subjektivní vědomí náboženské, z něhož původně vyplynul.

Odtud snaha náboženského ducha, aby sjednotil ve svém entuziasmu životním a svým entuziasmem životním největší počet duší, aby nejen ovládl přítomnost a budoucnost, nýbrž zachoval i minulost a sjednotil ji nějak s nimi; a proto udržuje nebo obnovuje někdy i formy zcela historické, neaktuálně již, přes něž již život přešel a jež jsou již jen jeho stopami: sjednocuje se jimi s dušemi věřících dávno mrtvých, jichž byly kdysi výrazem bolestně živým.

A tímto kultem entuziasmu společenského a vůle k němu sblíží se zase náboženství s uměním a s poezií, a náboženství může jim v tom být někdy i oporou nebo vzorem. Umění a poezie zvláště je nejen tvorba z lásky, z její žhoucí intenzity, nýbrž přímo *tvorba lásky*, největšího množství životní družnosti; umění a poezie kultivují lásku jako největší množitelku vztahů mezi lidmi a tím stupňovatelku prostředků výrazových: ona je tkalcem nejbohatší tkáně duchovní, v níž zapřádá život.

V tomto smyslu dal se poučit katolickým ritem např. Paul Claudel, dramatik tvořící z lyrického varu a překypění: jemu ritus dal příklad formy a formy nejsrozumitelnější a nejjasnější duším věřícím. Ale Claudel není sám, kdo pochopil ritus jako nejdůraznější a nejnaléhavější formu družnosti a sdílnosti a tím jako zdroj jedinečného patosu. Jakou řadu výrazových účinnů poskytla např. Baudelairovi katolická ritualistika, třeba jen v „Litaniích k Satanu“, kde ovšem slouží náboženské revoltě. A není možno vyčíst ani všechny představitele moderní visionářské lyriky hromadně patetické – jsou mezi nimi i Nietzsche i Slowacki, Mickiewicz i Dehmel, Verhaeren i Whitman – kteří opřeli se ve své tvorbě básnické o formy a formule náboženské vůle k entuziasmu a k vládě nad dušemi.

10

Charakteristické pro moderní filozofii náboženskou je, že počíná patrněji a patrněji cítit náboženskost jako *cosi*, v čem vůle životní a zvláště vůle tvůrčí je středem, temným i

ohnivým zároveň; jako touhu i potřebu, sen i nutnost, uskutečnit plně a beze zlomků svůj životní nebo tvůrčí čin.

Přihlédneš-li blíže, vidíš, že tyto moderní koncepce náboženské jsou rozštěpeny v pojetí pragmatická a v pojetí tragicko-heroická. A opravdu, poměr k božství je a bude vždycky podstatně dvojího protivného rázu, a protichůdnost ta nalézá a nalezne vždycky svůj odraz a výraz i ve filozofii náboženské: chudí a slabí potřebují a budou potřebovat božství vždycky jako opory a posily, jako něčeho, co sílí a sjednocuje a dává ti teprve plnou vládu nad tvou duší, vybavujíc z ní všechny latentní schopnosti a vlohy a přeměňujíc sny, touhy, možnosti ve skutečnosti a činy; a silní a mocní „potřebují“ a budou „potřebovat“ ho ve smyslu zcela jiném, opačném, jako svého doplňku z pocitu agonálního, jako druha nebo soupeře a vždycky jako spolupracovníka v nejvyšším smyslu slova – v obojím případě je nutností, třebas jevílo se chudým a slabým v druhém případě luxem.

Abych se však netříštil: na náboženských projevech počíná se dnes cítit již a chápat již tento *temný spodní proud živototvorný* o nejrůznějších formách a odstínech; rozumí se již poněkud, že tato vůle živototvorná je prius a intelekt i cit že jsou jen jejími nástroji, jichž užívá ke své realizaci; počíná se chápat již, že božství není objektivní konstanta, nýbrž *výraz* znova a znova vytvářený a že všechny formy nebudou nikdy nic víc než výrazy historicky ztuhlé a společensky více méně orientačně potřebné.

A zde je rozhodný bod, v němž stýká se moderní náboženství s moderní poezií. Nová poezie orientována je také cele k vůli živototvorné: touží po tom, aby jí a v ní byl ozdraven, obrozen, zcelen člověk; aby jí ovládl úplně svou duší a dobyl z ní všech jejích možností, v něž ztratil již víru; touží dát člověku nové vyšší jistoty, než jsou pseudoskutečnosti odmocněného stínového života, žitého v logických abstrakcích. A vznikly-li moderní filozofie, jež kritériem pravdy nekladou v konformitu logickou, v souhlas mezi věcí a intelektem, odpovídá jim moderní poezie obdobně prohloubením děje tvůrčího: ne forma ve smyslu myšlenkového kadlubu a logického schématu, nýbrž výraz a bohatství jeho dramatického napětí cítí se zde dnes jako rozhodující. Hledá-li se dnes v náboženskosti poslední zesílení kořenů lidské osobnosti, radost opojení životního, sympatie všelidská a všetělesná, říše milosti, radosti, svobody nad říší přírodní nutnosti a smrti, síla, která zachovala by jednotlivci jedinečnost i v hromadách největších a zachránila jej z obecné nivelace a opatřila mu samotu i v davech – o totéž usiluje moderní poezie ve své oblasti a svými prostředky.

Proto je také ráz dnešních konverzí zcela různý od rázu konverzí z let osmdesátých a devadesátých minulého století. Nejde nikterak dnes o „umdlené duše“ garborgovské, které, unavené a zmalátnělé životem a trosečnice rozumové, nervové i mravní, hledaly dřímotného, otupujícího klidu a zapomenutí v pozitivním náboženství a v církvích; naopak: jde dnes o básníky, kteří jako Paul Claudel v tvůrčí mužnosti a mohoucnosti touží po posílení své vůle k akci co nejširší a chtějí získat od nejpozitivnějšího a nejsociálnějšího náboženství jako je katolicismus tajemství vlády nad dušemi, nebo o básníky typu Francis Jammesova, již od sprostných srdcí věřících učí se sladké, pokorné moudrosti a radosti z životních a přírodních jevů zdánlivě nejmenších a nejnepatrnějších.

Konvertité z let osmdesátých a devadesátých minulého věku, Verlaine, Coppée, Huysmans, byli do značné míry senzualisté a impresionisté, lidé nervoví a náladoví, kteří hledali v katolicismu buď nové sensace posud nepoznané, nebo narkotikum pro marný odboj svých zmučených srdcí; byli buď labužníci rozkošníci a zvědaví smysloví experimentátoři nebo přesycení misantropové nebo obojí zároveň; pokud jsou vyznavači mystiky, je to mystika nepravá: smyslově estetická a kvietistická. Hledají-li dnes konvertité v církvi jistotu a pokoj, je to právě něco zcela jiného než dřímotně narkotický klid konvertitů z let osmdesátých a devadesátých: je to jistota tvůrčí a pokoj radostně živý.

Třebas není možné, všechny tehdejší konverze – například hned konverzi Huysmansovu – odsuzovat jako úplně estétské, jsou dnešní konverze přece zcela patrně jadrnější a náboženštější a tím i z našeho stanoviska, které není dogmatické, zdravější.

11

Vyvodím z toho, co jsem zde řekl o poměru umění a náboženství, přímý požadavek na poezii, aby byla náboženská?

Nic není mně vzdálenější, než předpisovat *básníkům* cokoli a nejméně již programovost náboženskou; to bylo by zvracet naruby mou myšlenku a upadat v racionalismus nehoráznější než ten, kterému toužíme se vyhnout. Básníkům přímo možno říci jedině, jako ostatně všem lidem: buďte upřímní do krajnosti a nevyhlávejte nic tam, kde nic necítíte. Nemyslíte-li nábožensky, netvoříte-li nábožensky životně, nevyslovujte ani jedině písmeny z těchto slov, jinak množili byste náboženskou mrtvolnost, a té beztak je tolik, že zahrnila od ní nejen země, ale i samo nebe. I z náboženského stanoviska a právě z něho upřímný bezbožec má mnohem větší cenu než šarlatán mysticismu, vylhávající inspiraci, které nemá, líčící entuziasmus, jenž

jím nevlá a z něho netryská; těchto lidí právě třeba je vyvarovat se jako jediných škůdců pravé kultury náboženské: *zdržují* – a tím jediné možné je škodit v oblasti náboženské; nevěřím totiž slovu Lessingovu, že netřeba mít naspěch, poněvadž máme před sebou celou věčnost – naopak: nikdo nemá méně času nazbyt, než kdo chce mít před sebou věčnost. A bezbožectví jako všichni *vnější* nepřátelé silné náboženskosti jen prospívá: není-li i novou zakuklenou formou náboženskosti, jako často bývá, je-li i pouze negativní, nutí alespoň jako překážka vyvinout všechny síly entuziasmu a lásky a tím spolupracuje nepřímo na životní tvorbě náboženské.

Avšak není-li možno říci nic básníkům o jejich inspiraci, poněvadž neurčují si její ráz a nevolí si její druh, je možno přece říci něco *o poezii* nenáboženské a náboženské a o vzájemném jejich poměru. Není mně nejmenší pochyby o tom, že poezie ve svých *středních polohách* může se velmi dobře obejít beze vší náboženskosti, jako je opravdu možné dobré a zdravé umění beze vší duchovní dramatickosti, umění, jež opíjí se chvíli a tone cele v jejím vteřinovém prchavém kouzle. Zajde-li například básník do lesů nebo na louky prožít zde slunný den ve hrách s milenkou, s ženou, s dítětem, opíjí-li se tu varem své zmlazené krve, splývá-li panteisticky s přírodou a vysloví-li pak adekvátně tyto smyslové impulsy, zachytí-li tuto lehkou pěnu, životní duhou hrající – čeho více možno žádat od něho? Dosti učinil a dal dosti: stvořil takto popřípadě dokonalé teplé lyrické básně šťastné pohody a měkké smyslné něhy a můžeš mu být za ně upřímně vděčný. Ale chci-li určit místo jeho v duchovní hierarchii, je mně nutno přiznat, že je spíše *požívač* a *rozkošník* než *tvůrce*, poněvadž tvorby není bez nebezpečí a zápasů o nejvyšší.

Je-li údělem poezie – a já soudím, že je – dále pocítit ti, co je to být člověkem v plném smyslu a dosahu tohoto závažného slova, tajemstvím obtíženého, neobejde se bez náboženského cítění a hlavně ne bez náboženské tvorby, jež je duchovní dramatickosti a tragičnosti po výtce. Je-li kouzlo tvorby básnické v zápase a jeho nebezpečích, je nejvyšší a nejvznešenější tam, kde bojuje boj Jakubův s andělem: „a nepustím tě, leč mně požehnáš“. Jsou jedinečné kontrastní akordy lásky a hrůzy, odboje a víry, pokory a vzdoru, které zmítají jen hrudí člověka náboženského a jimž rovných nebo podobných nenalezneš nikde již jinde: vyslovit je je tolik, jako rozšířit hranice výrazu i obsahu lidského, překlenout protivné póly, vztyčit majákové typy na temných pobřežích Ultima Thule.^[8]

Přitom nesmí však poezie opustit svou oblast a odhodit své prostředky a nástroje; jako Antaeus je silná a nepřemožitelná jen tehdy, dotýká-li se rodné půdy svými nohama. Přát si

poezie náboženské, není tedy přání, aby poezie *parafrázovala* stará dogmata nebo *popisovala* rity, opájela se kadidlem, zpěvem chrámovým, hudbou varhan, ministrantila nebo kostelníčila při obřadech církevních – to všecko je mně náboženskost stejně mrtvolná jako mrtvolná poetičnost. Chci-li i od poezie tvorbu životně náboženskou, chci, aby byla nejprve celou a dokonalou poezií s celým naivně sladkým smyslem skutečným, v němž nemůže jí nahradit náboženství, jako ona nemůže nahradit jeho v jeho vlastní oblasti duchovně mravní. A právě od poezie náboženské budu žádat, aby jejím ústředním nervem byla tělesnost, jež touží být posvěcena, a svoboda, která doufá být zbožštěna v lásku.

Konečný poměr mezi náboženstvím a uměním vidím tedy v tom: soutěž a spolupráce v úplné volnosti a při úplné samostatnosti; různost cest a metod při výbojnosti stejně vroucí. Toužím-li po znáboženštění poezie, chci tím její zesílení a ne její porobu; a zejména nechci, aby utonula v náboženství a nejméně již v některém pozitivním náboženství historickém; nechci tím tedy ani askeze, ani mnišství, ani návratu do středověkých katedrál, nýbrž kult dramatických sil životních i vesmírných, opravdovou tvorbu v celém smyslu slova.

Génius Shakespearův a jeho tvorba

Apostrofa kritická

Uveřejňuji zde slavnostní řeč, již jsem na pozvání dnešní správy Národního divadla sepsal v době ne mnohem delší týdne a proslovil z jeho jeviště dne 27. března t. r. [1916] před „Komedií plnou omylů“, již byl zahájen letošní jubilejní cyklus shakespearský.

Je to náčrt k příští charakterologické studii shakespearské, problém, který pokouší mne již léta a jemuž dávám zde první chvatný výraz. Lecčehos musil jsem pominout, mnohé byl jsem nucen vyslovit příliš stručně pro těsný čas, vymezený takové řeči, všelicos formuloval bych v časopise odborněji, než bylo možno učinit zde; ale i tak budou literárnímu vzdělanci jasny má myšlenka i poměr můj k hlavním otázkám badání shakespearského.

Těžiště stati takové je ovšem v rozboru esteticko-etickém – je českou zvláštností, že cítí se protiklad v těchto dvou slovech, kterého neznají, a právem neznají, národové západoevropští – a výtěžek její závisí na správném formulování hlavního problému z psychologie tvorby básnické. Ale rozbor ten byl by a limine¹⁹¹ pochybený, kdyby nebyl opřen o podrobné a svědomité studium literárně-historické; doufám, že není v práci této odstavce, o němž nemohl bych toho tvrdit a dokázat.

Každou jinou esejistiku, není snad zcela zbytečné podotknout to výslovně, pokládám za sebeklam nebo podvod.

F. X. Š.

Co uráží ctnostného filozofa, okouzluje básníka; je mu stejnou radostí stvořit Jaga jako Imogenu... Básník je nejméně poetický tvor ze všeho co existuje, poněvadž nemá totožnosti; je neustále v nějakém jiném těle, pro nějaké jiné tělo a vyplňuje ho. Slunce, měsíc, moře, muži i ženy, kteří jsou tvorové naivní, jsou poetičtí a mají neproměnlivý přívlastek, básník však ho nemá, nemá totožnosti... Je mrzuté, vyznat to, ale je to holá skutečnost, že ani jediné slovo, jež kdy vyslovím, nesmí býti bráno se zárukou jako mínění, vyplývající z mé totožnosti přirozenosti. Jak bylo by to možné, když nemám přirozenosti? ...

John Keats

Co vyznačuje velké génie, je celistvost a tvorba; shrnuji v jednom typu osobnosti rozptýlené a přinášejí svědomí rodu lidského osobnosti nové; což nevěří se, že žil Don Quiote právě jako Caesar? Shakespeare je cosi děsného v tomto vztahu: nebyl to člověk, ale pevnina; byli v něm velcí lidé, celé davy, krajiny; takoví nemusejí mít styl, jsou silní přes všechny chyby a pro ně; ale my, malí, my platíme jen dokonalým provedením.

Gustave Flaubert

Každý, kdo pozorně zahloubal se v tvou tvorbu básnickou, postřehl dříve nebo později, že nesmírné dílo tvé nespadlo uzralé z nebe, nýbrž rostlo, vyvíjelo se, sílilo, překonávajíc překážky, osvobozujíc se z pout a omezeností časových; a již to a právě to činí je hluboce lidským, přibližuje je i nám, malým, kdož také rosteme nebo toužíme růst.

Dvojí poznání, nade všechno cenné a krásné, odnáší si opravdový oddaný čtenář z tvého díla básnického – dvojí poznání, souvisící spolu velmi těsně: že vyvíjel se v tobě a rostl úsilným bojem umělec a právě umělec – básník byl jsi snad již od počátků až do konce stejně suverénní – a že růst umělcův odpovídá u tebe růstu vnitřního člověka a zrcadlí jej. Obojí jde souběžně ruku v ruce: řekl bych, že duše a obraznost nerozpadly se nikdy v tobě – a to jesle to, proč jsi tak drahý a tak blízký, ačkoliv obr, nám malým, nám moderním.

Jen takové symbolické odpovědi dává nám tvůj vývoj umělecký a ne odpovědi na otázky po tvých životních krizích nebo snad katastrofách. Tvé dílo, budiž to jednou provždy řečeno všem malověrným, je veliké proto a tím, že neopisuje ani zblízka ani zdaleka tvého života empirického. Je tvorbou – ne zповědí, ne soupisem nebo opisem něčeho hmotného nebo vnějškového, ne kronikou, ne historií. Vytváříš z nitra svůj zákonný útvar světový, podobný a obdobný světu vnějškovému, avšak zářivější i hýřivější barvami, jako zhuštěnější v pláň, a vytváříš jej tím, že uvolňuješ, obohacuješ, šlechtíš a zdokonaluješ své síly tvořivé – takové je jediné hledisko, z něhož může být obhlédnuto a pochopeno tvé dílo básnické.

Kdo by nepoznal, že několik tvých prvních komedií – *Marná lásky snaha*, *Dvě šlechticů veronských*, *Komedie plná omylů*, *Sen noci svatojanské* – jsou díla začátečnická, díla učně uměleckého, který drží se pravidel a návodů, vězí v škrobené módě tehdejšího vysokého stylu, třeba se mu posmíval, duchaplniči neustále a při každé příležitosti, vhodné, nevhodné, nemoha nasytit se šermu slovního a jeho fint, pohybuje se na dřevěných chůdách, místo aby užíval svých křepkých nohou – slovem: hřeší vši krásně pošetilou horlivostí mladých adeptů? Jen mládí umělecké, spoutané a nesvobodné posud, seskupuje v takovou geometrickou souběžnost své osoby jako Shakespeare své tři párky v *Marné snaze*. A jen mládí, vroucí a kypící přebytkem obraznosti, dovede vyvolat ten mumraj záměn, jímž je „Komedie plná omylů“, nebo dát třeštit tomu maskovanému karnevalu chtíče, touhy i výsměchu, jímž je „Sen noci svatojanské“.

Jak necítit, nehmatat tu všude, že dobýval jsi poezie v jejích nejpříkřejších pozicích přepadem svého ducha a právě *ducha*, plýtvaje vtipem, nápady, přirovnáními, myšlenkami, posměšky, obrazy?

A že poezie byla ti zde ještě prostředkem dobýt života, podmanit si vysokou ušlechtilou společnost, žijící volnou hrou vášní a rozmarů a ne otroctvím potřeby? Šumět, vřít, kypět, mámit, oslňovat, okouzlovat, taková byla tvá touha i tajemství tvých prvních vítězství.

Myslím-li na tebe, mladého útočnicka na poezii, vždycky se mně vynořuje v mysli nezapomenutelná scéna z prvního aktu tvého „Richarda III.“, tak smělá, tak odvážná, tak geniálně drzá jako nic v dramatické tvorbě. Ten Richard III., dobývající přepadem proti vši pravděpodobnosti ve čtvrt hodině přízně kněžny Anny, která před několika vteřinami jej proklínala – co pravím: proklíná jej ještě tváří v tvář jako vraha osob sobě nejbližších, to jsi mně ty v prvním údobí své tvorby. Čím strmější cíl, tím lépe! A na všechno čelem a palašem, z něhož srší jiskry při každé srážce!

A do této doby kvasu, který zvolna se čistí, spadá i řada tvých her historických: Jindřich VI., oba Richardové, Král Jan; spadá i tvá první tragédie „Romeo a Julie“, láska polovičnických dětí, čistých ve své vášni, jako dovede být pozdější věk jen ve svých činech a obětech.

Úspěch ve vnějším světě, moc, sláva, tyto vidiny bouří v prvních historiích tvou krev. Tvoji rekové dobývají světa mocí ducha, vtipu, silou energie; a jaký lesk lehne hned na tvé slovo, kdykoli hlavou tvých lidí táhnou představy moci, vlády, slávy, výboje! Jen tak je možno pochopit, jak jsi nám přiblížil v posledních aktech svého Richarda II., přinuceného, aby zřekl se trůnu. Zřící se trůnu, moci, slávy – ale toť cosi horšího než smrt! Ano, zde promluvilo tvé mládí. Jako promluvilo bezděky i zločinnosti Richarda III., míním temperamentností, talentovaností, vášnivou nutkavostí jeho proradných činů. To je opravdový zločinec povoláním, předurčením, vášní a láskou ke svému úkolu; Macbeth tvého věku pozdějšího je vedle něho příležitostný diletant, veštvaný okolnostmi v úlohu, na niž stačí jen zpola! –

Po svém třicátém roce dobýváš si rychle umělecké volnosti a šířky dechové, zároveň s radostnou věrou životní; tvé postavy nyní jako by získaly náraz mravního vzduchu kolem sebe: žijí nyní i srdcem, uvědomělým charakterem, mravní vůlí, vnitřní ušlechtilostí, nejen vtipem, duchem, smysly, vášní. Nastává doba tvé první zralosti, doba polední, kdy na všem leží plný slunečný akord životodárný i živototvorný; doba víry v zdravé jádro života, v dobrotu projevů a výtrysků jeho síly i krásy.

Jak nepostavit v sám střed tohoto údobí první zralosti básníkovy jako typickou představitelku jeho komedii *Mnoho povyku pro nic* a z ní jak nevyzdvihnout nádhernou dvojici mladého kypivého zdravého ženství i mužství, Blaženu i Beneše? Jak příznačné pro tento tvůj první vrchol tvůrčí, že zde skutečnost niterná nekryje se se slovem, nýbrž kříží se s ním; že zde ústa vyznávají bona fide^[10] něco, co nevyjadřuje již srdce, duše, síly i touhy životné jejich nositelů; že zde studené abstraktní předsudky, setkané v závětrí, jihnou v horkém dechu

opravdového mnohoznačného i mnohotvárného života – tato polyfonie prvků duševních, vyznačující již odtud všecku tvou tvorbu, je velikým ziskem tvého prvního uzrání.

A kolem této hry klade se hvězdovitě několik komedií jiných, různého ladění duševního i různého rozmaru, ale stejně zralých ve své víře ve vnitřní zákonnost lidského určení: *Konec vše napraví*, *Kupec benátský*, *Veselé ženy windsorské*, časnější dramatu *Mnoho povyku, Jak se vám líbí*, *Večer tříkrálový*, *Veta za vetu*, které následovaly po něm.

Jak charakteristické jsou pro toto údobí tvé dívčí postavy, které nyní tvoříš: jasné, slunné, vnitřně statečné a odhodlané, plné nejen ducha, ale i srdce nebo vnitřní ryzosti a výsosti, která nezná ustoupit zlu: Helena, sama čínorodá láska, dobývající si svého ženicha svou srdnatou podnikavostí; Portie, přinášející svou osvícenou moudrostí vysvobození kupci od malodušného ukrutníka a svým důvtipem získávající si chotě po přání srdce svého; Rosalinda, sama žhavá jiskra životní, i teskná Viola, jež příbojem náhod a nehod i v rozmarech svého zakuklení docházejí zákonného určení, odpovídajícího jejich vnitřní hodnotě; a především Isabella, která samojediná vzepře se zlu zdánlivě všemohoucímu a svou čistotou, odvahou i vytrvalostí je opravdu podlomí! Tu všude světle tryská zpod mračen krásná jasná básnická víra tohoto údobí tvého, že běh světa vnějškového podvolí se a připodobní se konec konců vůli a tužbě duši povýšených, teplých a ryze celistvých a sladí svou skřípavou píseň s důvěřivým nápěvem nitra jejich.

Je pravda, že již v toto údobí svatby světelné, v toto moře jasu vpadají stíny, že hloubí se v něm skvrny a víry melancholie, sentimentální hypochondrie, pedantického omezenectví, duševní tuposti, posléze i zločineckého pokrytectví; ale tvé dívky nejsou nahlodány touto skepsí: ony jako skelné čočky sbírají v sobě všechny paprsky slunečné. Temné nebo ledové stíny v tuto teplou milostnost vrhají postavy mužské, podryté ve svém zdraví, ve své síle a celosti: pošetilí zkornatělí a vyschlí pedanti jako Ondřej Zmrzlík, domýšliví puritáni jako Malvolio, zhořklí zločinci jako Don Juan, podebrání misantropové jako Jacques a především pokrytec velkého stylu a děsivých rozměrů, soudce Angelo – ti všichni prohřešili se nějak na životě, nejprve svém a pak cizím.

Zároveň s těmito veselohrami, arcidíly rozmaru, grácie, kouzla fabulačního i básnické pohody, která, zdá se, rozkvetly spíše jako májový strom na nejteplejším výsluní životním, než byly napsány, stvořil Shakespeare i dvě hry historické: Jindřicha IV. a Jindřicha V. I ony ukazují, že jsou ze stejného rodu první tvůrčí zralosti básnickovy, i ony sdílejí se s komediemi o týž mravně jarý, mužně podnikavý, životu důvěřivý názor.

Ideálním středem obou je princ Jindra, potomní král Jindřich V., vítěz nad Francouzy u Azincourtu, nejprokreslenější mužská osoba Shakespearova z tohoto údobí; jeho jasná, křepká mladistvá postava, týčí se v průseku všech cest, ji vidět je ze všech vyhlídek obojího dramatu. V něm podal básník zkonkrétně životopis velkého muže, od bouřně kvasivého mládí, kdy bývá jen pochybnou existencí rozšafníkům a vítaným pohoršením pokrytců a pedantů, až do plného sebeuvědomění a svézodpovědnosti: růst jeho z kalných chvil jinošství až k jasným slunným výšinám rozvitě tvorby.

A tak poskytl jsi nám možnost, sledovat tvého Jindřicha od jeho noci prohýřených s bohatýrským ničemou Falstaffem. Tou jedinečnou směsí podlosti a nevinnosti – shovívavě široký byl vždycky zájem tvůj o veškerou faunu lidskou – až do chvíle mravní zralosti.

Ale několik málo let jen ještě a v strašlivé bouři, která zazmítá stromem tvého umění a tvé básnické bytosti až ke kořenům, utonou všechny jasné, světlé, důvěřivé tváře i tvary života: nyní po třicátém sedmém roce, nálada tvé tvorby náhle se mění, ano zvrací se ve svůj opak. Grácie, rozmar, vtip, veselí, božská pohoda lehké důvěřivé mysli došuměly. Jakoby dopita byla číše božské ambrózie a na dně jako by zvětrávaly nyní kvasnice a rmut. Z pustých kalných mlh hoře, strasti, rozčarování, nechuti a nevíry životní, jež jako by se zatím naskládaly v tvé mysli, stoupají nyní po osm let jako z kotle čarodějnického nejděsivější preludy duše, trpící hluboce svým lidstvím, mučené svým člověctvím, podryté ve své víře životní, ale toužící přesto vybudovat si ve své tvůrčí vůli nový vyšší klad, všemu navzdory, nedostupný nedokonalostem a nejistotám světa jevového; pravý a vlastní patos tragický, milující život i v muce a přitakávající jemu a jeho zásadnímu rozpoltění i v utrpení, neboť sám cítí se být ve svém podvědomí z téže látky jako on.

Člověk není zde již spolutvůrcem svého osudu, ani správcem osudů jiných, nýbrž jen nevolníkem svého údělu, trpítelem svého určení, v nejlepším případě trpítelem uvědoměným a statečným. *Snášet, trpět, poddat se*, taková slova a takové nebo příbuzné představy vyskytají se nyní častěji ve tvé tvorbě a právě v místech význačných; a byly by snad kuklí fatalistické mdloby a lhostejnosti, kdybys nespojoval s nimi představu duševní vyspělosti, duševního uzrání, které snáší vědomě a vzdává se jen toho, co vnitřně překonalo. „Trpěti musí člověk. Svůj odchod ze světa i příchod svůj na něj: zralý být je všechno.“

Není divu, že život lidský ve tvém pojetí nyní má ráz čehosi přeludného, ráz neskutečnosti a snovosti: člověk ho nevytváří, člověk jej prostě přijímá. „Ni mládí nemáš, ani staroby“, pravíš ve *Vetě za vetu*, „leč jen jak v odpoledním zdřímnutí se o obou ti zdá“. A ještě rozhodněji

v *Macbethovi*: „Je život jenom putující stín, jen herec ubohý, jenž chvíli svou si vykračuje, řádí na prknech a potom o něm neslyší se již. To povídka, již vypravuje blb, jen hluk a vřava, neznačící nic.“

Každý z nás snad má chvíle zvědavosti vnějškové a krátkozraké, kdy je nakloněn dohadovat se *osobních* příčin, které způsobily tuto změnu tvého zorného úhlu. Co se stalo? Podvedla jej milenka? Zradil nebo oklamal přítel? Padla ve hře veřejnosti pře mu drahá? Viděl klesat právo a dobro a vítězit zlo a křivdu? Možná, že všechno to – ale jistě, nic by to všechno neznamenalo, kdybys nebyl býval ve chvíli té *vnitřně zralý* k básníku tragickému. *To be ripe is all* – dovol, abych tvého slova užil zde na tebe a tvůrčí vývoj tvůj. Mně jeví se věc prostě tak: uzrál jsi vnitřně k poezii tragické – mnohem spíše *dotvořil*, než dožil ses podmínek jejích. Bez tohoto vnitřního naplnění času ničím nebyla by fakta vnějšková, ač byla-li jaká. Duše tvá narazila na zlo jako na strašlivou mocnost životní – lhotejno, zda ve skutečnostech obraznosti nebo ve skutečnostech světa jevového; neboť nevím, proč obraznost lidská a zvláště obraznost básníka tvého rázu byla by méně faktem než slabost, hloupost nebo podlost některého tvého vrstevníka nebo některé tvé vrstevnice.

Duše tvá narazila na zlo a pohnula a zachvěla se v hlubinách svých; ale protože byla v samém jádře svém a podstatou svou tvůrčí, odpověděla na náraz ten kladně – tvorbou; a protože nesla od počátku v sobě v zárodku celé lidství, odpověděla za ně: odpověděla pluralisticky, odpověděla tvorbou dramatickou. To jsou dva body, na nichž jedině záleží; všechno ostatní je klep, tlach, anekdota literárně nebo kulturně historická.

Narazil jsi na zlo hluboce zažrané v srdci lidském, jehož nelze vyjmout než s jeho kořeny; na zlo všemocné, jemuž nejsou spojenci jen vina a hloupost, nýbrž bezděky i ctnost, hrdinství a génius. Poznal jsi, jak malá je moc člověka nad sebou, jak pochybná je svoboda jeho vůle, jak sporná a vratká jeho ctnost, jak chimérická jeho dokonalost, jaký danajský dar jeho geniálnost. Pochopil jsi, že úděl ženy jako bytosti rodové je nevěstčí: kupčit svou krásou mezi dvěma válčícími tábory – neboť takový byl asi smysl tvé Cressidy; a procítil jsi i vyslovil, že inspiruje-li žena muže, inspiruje jej nejspíše ke zločinu jako lady Macbeth svého chotě.

A tak tvoříš nyní ušlechtilého snivce Bruta, který není dosti prakticky protřelý a otrlý, aby obrátil běh světa a ničil sebe i svou dobrou při nemístnou velkodušností – neboť ctnost není z tohoto světa a nemá zde království.

A tak vyvoláváš nyní Hamleta, člověka geniálního po výtce, který zmrhává nejlepší síly své duše pochybami a úvahami a podvádí se tak o čin, vlastní plod života: ve svou mstu nevtělil svou vůli, svůj rozmysl, svou duševní výsostnost, nýbrž přijal ji jako pokořující improvizaci výsměšným darem od pusté náhody.

V *Othellovi* ukázal jsi, jak hrdinskost těžko obchází se bez obmezenectví a poctivost bez jakési slepoty a jak právě proto jsou snadnou kořistí vychytralé podlosti.

A v *Learovi* maluješ celý velký polomytický svět z kořene vyvrácený a zralý k pádu: pošetilé rodiče křivdící dětem a zločinné děti vraždící rodiče; bezúspěšnou ctnost a dobrotu a neplodné zlo, trávící a požírající naposledy sebe samo; a slabou prostřednost, mlhavou záruku lepšího příští, přežívající pobité plémě obří.

A vedle něho v *Antoniovi a Kleopatraře* rozpadávající se veliký svět historický: římskou republiku; zosobnění vši mužné síly římské bláznem a šaškem proradné záletnice, zaslepeného bohatýra římského, prohrávajícího světové panství u nohou ženy, jež má zde posláni skoro prozřetelnosti: je vnadou na udici vržené smrti, ukazatelkou vnitřního tlení.

A tvůj Coriolan, kterého ničí upřímnost jeho nenávisti – naprosté nenadání ke každému tajemí, ke každé strůjce a přetvářce – ne rub, ale sám podklad jeho útočného hrdinství, jaké velkorysé ztělesnění tvého pesimistického přesvědčení, že „ctnosti naše na tom visí jen, jak čas je vykládá“!

A při vši této tvůrčí bouři, při všem rozhořčení zraněné zmítané duše jaký jasný, spravedlivý, nestranný, neúplatný, nekřivdící pohled! Toho pohledu –! Toho uměleckého zázraku tvého pohledu! Jak i zde spočívá tvé velké jasné oko na životě jako světlo sluneční, svítící na spravedlivého i nespravedlivého, nic neznásilňujíc, nic nekřivíc, nikomu a ničemu nekřivdíc; jako soudce-básník – ne obžalobce, ne kat! Jak i tu postřehuješ vedle tmy jas, vedle chmury úsvit! Vedle Regany a Gonerily vidíš a stavíš Cordelii, vedle Edmunda Edwarda, a Learovi po bok věrného blázna, který také nyní s tebou jako by byl dozrál moudrosti a přeměnil se z někdejšího šaška ve filozofa. Proti Jagovi týčí se Emilie; a z vratké hniloby dvora dánského vyrůstá taková žulová, mužně věrná a čestná postava, lhostejná k útiskům i svodům osudu, jako Horatio, že plesem je oku spočinout na ní i po staletích! A třeba byla smyslnou, proradnou cikánkou, miluje přece opravdově po svém způsobu Kleopatru svého Antonia, „země korunu“ a „věnec válečný“, a po svém způsobu a ve svých chvílích miluje dokonce i děvka Cressida Troila.

Jak bezpředsudečně je to všechno nazíráno, s jakou cudnou spravedlností k jevové jedinečnosti životní! Zde umění tvé prošlo zkouškou ohňovou: prohloubilo se, zmoudřelo a nezkornatělo přece, neztvrdlo v šablonu ni schéma, ani nezvětralo v obžalobnou rétoriku; dorostlo velikosti a přece neochudilo se o lásku k jevové plnosti a podrobnosti; zachovalo si svou tvárnou pružnost, mnohostrannost i mnohostrunnost; smysl pro odstín, své mládí slovem. Proto bylo schopné, nebo lépe zralé k tvé poslední veliké přeměně, ty kouzelníku proměn, ty, jemuž neustále obrozovat se bylo nutností jako nám je jí dýchat.

To je mou odpovědí na všechna krátkozrace horlivá proč, hledající nějaká určitá hmotná fakta, která prý musila změnit tvůj poměr k životu a vyvolat nové jeho hodnocení. *Dozrál* jsi prostě poslední sladkosti, poslední lehkosti, vzdušnosti, duchovosti tvůrčí – *dotvořil* ses podmínek jejich!

Tvorba, která byla ti v letech mužných, v době tvých krvavých tragedií bojem a zápasem, nejvášnivějším vzepětím sil, útokem na zvilou Sfingu životní, řešením jejich děsivých hádanek, stala se ti naposledy hrou ovládnutého umění a překonaného života. Je to doba tvých romantických her pohádkových, poslední tvé údobí tvůrčí: *Cymbelin*, *Zimní pohádka*, *Bouře*.

Usmířený básník, zlaskavělý muž ve svém podzimu hledíš na život již z druhého břehu, z velkého odstupu: zde největší disonance rozvádějí se posléze samy sebou v harmonii; zde srdce básníkovo jde ruku v ruce s jeho obrazností a obě klenou naposledy nad svými postavami nebe halkyonského^[11] pokoje a halkyonské čistoty.

Všecko vyznívá nyní u tebe odpuštěním, smírem; pouta rodinná, rozervávaná v tragediích zaslepeností, zločinem, vinou, osudem, navazují se a utkávají se nyní pokáním, odpuštěním, láskou, milostnou hrou dobrotivé náhody a napomáhajícího básnického rozmaru; muž shledává se se ženou, děti objímají se s rodiči; všecky oceány a pevniny nejsou dosti mocnou překážkou, aby znemožnily dílo lásky všecko jednotící, vše objímající.

V popředí tohoto údobí tvé tvorby stojí ženy a dívky, zcela nový typ ženský a dívčí, který daroval jsi zduchovělý, usmířený básník světu: ženy trpitelky, měkké, pokorné, čisté, věrné, vytrvalé a nezmatené v dobru, bytosti životem podceňované a jím zraňované a přece naposledy vítězkyně nad ním. Tu je Imogena, trpící nevině nejstrašnější příkoří od muže, kterého povznesla k sobě, a přece nezlomená jím, milující jej stále; tu je Hermiona, již podobně častuje milovaný jí choť; tu Perdita, královské dítě odložené na českém břehu a vyrůstající mezi pastevcí; tu Miranda, princezna zapuzená z trůnu a rozkvétající na pustém

ostrově v zázrak něhy, krásy, cudnosti. Nositelkami nového životního okouzlení básníkovy jsou předem tyto ženy; v nich a pro ně zamiloval si znova člověka, od něhož div neodvrátil jednu chvíli v hněvu a kletbě své tváře.

Smír, smír se vším jako by znělo ztlumenou, nyní toužnou melodií ze všech těchto dramát Shakespearových. Smír se životem, smír i se smrtí. Ve *Vetě za vetu* brání se Claudio zoufalým odbojem životným smrti, nyní Posthumus s nevinnou důvěřivostí kráčí ve tmu záhrobní a varovně posměvačnému žaláříku odpovídá věrou, která je nyní i věrou básníkovou: „Pravím ti, příteli, nikomu nescházejí oči, aby ho vedly cestou, kterou jdu já, než těm, kdož je zavírají a nechtějí jich užívat.“

Smír s tajemstvím světovým, které tolikrát chtěl jsi proniknout! Nyní dáváš mu plně, což jeho jest. „Jsme z téže látky, z jaké utvořeny sny, a naše malé žití kol a kol je obklopeno spánkem.“

Smír s uměním, kterého *básník* v tobě někdy ve své bouřně tvůrčí horečce snad porušoval, alespoň umění v klasicistickém smyslu slova, jak odkázal nám je racionalismus antiky. I s ním vyrovnáváš se ve své poslední hře, v *Bouři*, jejíž děj odehrává se za jedinký den, mezi slunce východem a západem, na místě těsně vymezeném – v jediném svém dramatu analytickém, v němž přítomnost sklízí setbu minulosti.

Ale smír i s prostým životem a s ním především! Tvůj Prospero dobrovolně zřiká se svých „kouzel násilných“, zakopává svou zlomenou berlu hluboko do země, vrhá své čarodějnické knihy v propast mořskou, aby žil nadále družně člověk s lidmi, prostý s prostými. –

Ano, taková je podstata tvé bytosti tvůrčí, jak jsem ji zde vyňal rozborem z tvého díla: neustálý vývoj, neustálý růst, neustávající spění. Nic neopakuješ, na nijaké formuli, na nijakém schématu, na nijaké šabloně neulpíváš; stále za novým a jedinečným spěješ; skoro nic není v tobě abstraktního, skoro všeho dobýváš si neustále znova a znova z tísně a varu nové poslední chvíle.

A v tomto bouřném úsilí svého života uměleckého, které bylo spěním za duchovní svobodou vyšší a vyšší, za dokonalostí ušlechtlejší a ušlechtlejší, za zráním zralejším a zralejším, našel jsi i svou formu uměleckou, svůj umělecko-dramatický styl: nepřijal jsi ho odkazem od veliké mrtvé antiky, která tvořila z jiných osobnostních i dobových podmínek – ne: z nitra nitra svého vytvořil jsi jej – a ne vytvořil: nýbrž *vytvářel* stále znova a znova.

Proto mátl jsi tak dlouho své soudce, vychované na odtažitém racionalismu a typismu starověkém. Tvé dílo je tak ryze básnické, tak intuitivní, tak tvořené pokaždé ze žhavého tekutého středu tvého nitra, stále proměnlivého, stále ohrožovaného, až zdálo se tvým soudcům náhodou, chaosem, zvůli, rozmarem, spíše improvizovaným útvarem přírodním než dílem lidské kázně a lidského šlechtění. Pevninná Evropa po příkladu Voltairově dlouho mluvila o tobě jako o neobyčejném barbarovi a vlastně ani Taine, Francouz typičtější a průměrnější než tušil i než tušilo mnoho jiných, nevidí tě podstatně jinak. A je oprávněnou chloubou dob nejmladších, že nazírají v tom správněji, že vidí v tobě velikého umělce-tvůrce, který s podivuhodnou nutností vychází ze *svých* jedinečných podmínek a podivuhodně důsledně vyvíjí své předpoklady. A příštím ještě jasnější bude tato základná jednota tvé duše a tvé obraznosti, eticky individuální, volní ráz tvého génia, zázračný sňatek tvého ducha a tvého srdce: tvá obraznost, jak sílila, rozkřídluje se k novým a novým rozletům, prohlubovala tvůj charakter a tvůj charakter krásnou reakcí šlechtil a tříbil tvou obraznost.

Je pravda, vývoj moderního dramatu pevninného se ti odcizil; nešel tvými stopami snad proto, že stezka tvá byla nade všecko příkrá a srázná, pravá dráha zenitová. Analytický duch, který vyznačuje všecko myšlení moderní a vtiskuje bezděky ráz i jeho myšlení básnickému, přiklonil se přirozeným výběrem k dramatické formě antické, hovicí mnohem více jeho logické deduktivnosti a potřebám důkaznosti i průkaznosti. Platí to nejen o velikých Francouzích klasicistech, Corneillovi a Racinovi, platí to i o Němcích i o Skandinávcích. Otto Ludwig přesvědčivě ukázal, jak jen nedorozuměním a omylem dovolával se Shakespeara mladý Goethe pro svého Götze von Berlichingen; u Schillera dá se přímo nahmatat, jak mnoho přijal od antiky a francouzského dramatu sedmnáctého věku; a Kleist i Hebbel přiblížili se stylovým zásadám řeckého dramatu ještě více; úplně pak antický stylový typ analytický opanoval moderní divadlo Ibsenem, svým velikým křisitelem a obnovitelem: nepřímý realismus básnický, inspirovaný jeho pochybovačstvím, jeho rozčarováním, nemohl se jinak projevit. A kdož z nejmladších Němců – Eulenberg, Wedekind – šli opravdu neúchylně tvou drahou, zdaž neukázali jen jedno: jak je krkolomná?

Ale čím je to všecko tobě? Je snad nekonečný parabolovitý let vlasatice méně zákonný než uzavřené elipsovité dráhy oběžnic?

Nepřímý důkaz tvého uvědomělého umělectví vidím i v tom, co právem neprávem mnozí pokládají za tvou omezenost. Jsou, kdož vytýkají ti karikující pojetí tvého Jacka Cadea, tvůj posměch komunistické vzpoury za Jindřicha VI., tvé coriolanské opovrhování davy. Ale

nepraví to spíše pro tvou uvědomělou moudrost uměleckou? Nebo to není uměleckého útvaru než v určitých pevných mezích a hranicích, vedených konvencí. Celý tvůj nádherný básnický svět, hořící v barvách nadskutečné svítivosti, měl předpokladem naivní heroismus, víru v geniálního tvůrčího jedince; a nebyl bys rozbořil tento svůj umělý svět a zhasil jeho lesk a zář, kdybys byl v něj vpustil masu jako činitele dějinně tvůrčího?

Byl jsi básník a snad největší, kolik jich kdy žilo – a to znamená: bohatá zvučící melodie vylévala se z tebe neustále; v ní zavíral jsi jako v zlatý slunný prsten všecko, čeho se dotkl tvůj pohled; věci mrtvé a němé nadával jsi jazykem, řečí, zpěvem a přenášel je rozezvučené ve svůj kroužící vesmír.

Je možno říci, že v umělci-dramatikovi, v umělci-budovateli nebylo posud tak velikého básníka. Všecko, co v obdobných architekturách slovesných je logické, pojmové, plastické, u tebe je hudební, vzdušné, plynulé, výbušné; a není postavy v tvorbě tvé, abys nepřenesl z ní na jeviště i její náladový vzduch lyrický.

Tak a v tomto smyslu včlenil a vtělil jsi první v drama přírodu. V tragédii antické, ve francouzských klasicích sedmnáctého století žije jen člověk jako abstraktní, typický, rodový jev, uzavřený cele ve společnost a opsaný jí; u tebe poprvé, abych obměnil proslulou definici umění, je *natura addita homini*. Tvůj Hamlet, tvůj Macbeth, tvůj Romeo jsou i kus krajinného osudu, nejen lidského. Byl-li kdy opravdový básník prostředí, byl jsi to ty, a ne Zola. Rázem, jakoby dotykem kouzelného proutku, přenášíš nás v expozici svých dramát s jedinečnou bezpečností v symboliku přírodní, rázem udeříš krajinně náladovou ladičkou, která udává intonaci celé skladbě básnické.

Studená noc na pobřeží dánském krátce před půlnocí, kterou otevírá se Hamlet, je více než scénérie, je náповědí duševního klimatu této hry právě jako mravním klimatem je proradné mihotavé moře Othellovi, jako jsou pustá vřesoviště skotská, chladnými mlhami zalitá, Macbethovi, úzké, zwichřeným lidem kypící ulice starořímské Caesarovi.

Ale nejen v tomto širokém monumentálním smyslu slova byl jsi jedinečný básník-tvůrce; byl jsi i básník v užším smyslu, řekl bych: intimní lyrik ve smyslu devatenáctého století. Zcela mimochodem dal jsi nám dvě stě až dvě stě padesát let před Shelleyem, Keatsem, Verlainem, Heinem a Mörikem, co bych nazval impresionistickou nebo smyslově melancholickou lyrikou moderní. Písně, které rozhodil Shakespeare po svých tragediích a veselohrách, daly by jedinečný moderní *canzoniere*^[12]; nalezněš u něho verše zvukové hloubky, tesknoty a něhy –

zvuk nemíním tu jen ve smyslu fyzickém – jakých dostoupili tito mistři jen ve svých požehnaných chvílích.

Znal jsi hudbu slunného mlčení přírodního i akord, kterým klade se měsíční světlo na travnatý pahorek v tiché noci letní; vyslovil jsi, první, nervový záchvěv, živočišný stesk, jakým jímá člověka slunce, než zapadlo, barva, která pohasla, záhon vonných květin, jež zčeřil závan větrný; živly přírodní působí u tebe poprvé se zvláštní důvěrností v duši lidskou, jako by si uvědomovala tajemné své spříznění s nimi a očekávala od nich rozšíření svého vězení.

A opravdu, pojal jsi poprvé ve svém dramatu člověka jako jev přírodní, kosmický, řekl bych, v nejširším slova smyslu: s tak velikým odstupem, s tak drtivou bezstranností.

Byl jsi básník dramatický po výtce, často i přímo básník jevištní, to je někdo, kdo tvoří z určitých konkrétních podnětů scénických a pro konkrétní potřeby scénické – a přesto nebo lépe: právě proto nikdy a nikde teatrální.

Byl jsi rozený pluralista, který vidí všude namísto určitých vymezených jednotlivců soustavy a jemuž všecka stálost a pevnost je jen zcela přechodná rovnováha, na nejmenší zlomek vteřiny získaná a příštím nejmenším zlomkem jejím již zrušená.

Tvé drama je živá plynoucí soustava, v níž každý činitel zároveň nese i je nesen, vede i je veden, určuje i je určován; a jedinečné umění této vzájemné souhry je právě tajemství tvého génia dramaticko-scénického: Jiní básníci dramatičtí kreslí člověka z profilu nebo malují jej en face nebo posléze modelují reliéfně – ty jediný vystihuješ jej plasticky v trojím rozměru jako volumen. Obešel jsi jej úplně a zvážil jsi jej svým pohledem lépe a přesněji než by dovedly váhy nejcitlivější a určil jsi tím sílu jeho nosnosti i výbojnosti pro celek.

U tebe poprvé je takto vyvinuta vzájemnost a odpovědnost mezi jednotlivci: každý vedle své barvy vlastní – místní řekl bych – má i odraženou barvu všech ostatních, reflexi barevnou: je nositelem celkového ovzduší barevného i světelného a ovšem zároveň i jeho spoluvůrcem. Není vnějškové změny, aby se neprojevila ve skupenství a skladbě tvých postav, ale není také vnitřní proměny v nich, aby nepřivedla změny vnějškové a neprojevila se jako získaná rychlost celková.

Nic v tvém dramatu není účelem samo sobě – všecko slouží celku. Všecko tryská ze situace, vypadá z ní jako její zralý plod; a všecko vytváří situaci novou jako semeno nese v sobě novou rostlinu. Význam a hodnota jednotlivcovy jsou u tebe nejrelativnější: čím více vztahů

má k ostatním, čím více vlivu na ostatní, čím více ozvěny nebo rezonance v ostatních, tím cennější je ti.

A jak záhy vyrůstalo a uzrávalo v Shakespearovi toto umění po výtce dramatické! Nalézám je na příklad již v Richardu II., v práci z třetího roku jeho tvorby divadelní. Hned na počátku prvního aktu najíždějí tu na sebe nádherným slovným turnajem, celými krupobitnými mraky výčitek, urážek, tupení a spílání Jindřich Bolingbroke a Tomáš Mowbray – a přece tato skvěle bouřná rétorika básnická není ohňostrojem pro podívanou, ani prostředkem k charakterizaci obou lordů, nýbrž vede tě přímo k účinným, jež vyvolává v duši romantického krále.

Záhy pojál jsi člověka jako herce hry životní, jako někoho, kdo nehraje pro sebe, nýbrž pro hru, k níž byl zjednán. Jakého hlubšího symboličtějšího smyslu nabývá pak z tohoto hlediska nejedna meditace tvých osob, nazírající na život lidský jako na lyru divadelní, např. Jacquesova v dramatu *Jak se vám líbí*: Celý svět je jeviště a všichni mužové i ženy pouze herci! A jak nezamyslet se pak nad tím, že uváděl jsi tak často, tak nápadně často – tak hned v první dramatické práci své, *Marné lásky snaze*, pak ve *Snu v noci svatojanské*, ve *Veselých ženách windsorských*, v *Hamletu* a posléze v *Bouři* – hru do lyry, strojil jeviště na jevišti?

Mně jeví se to, jako bys tu držel sám sobě zrcadlo a podal je pak svému divákovi, aby zachytil v něm ještě chvějný dohasínající nádech té vzniklé podoby. –

Shakespearovo drama nemá metafyzických ani předsudků, ani předpokladů. Není v něm kultu fata^[13], není osudu jako transcendentní moci, jak znalo jej staré Řecko, osudu, jenž drtí smrtelníka z příčin a pohnutek nám nepochopitelných; není však také mravní viny jako sudidla, jež určuje zahynut, a není ovšem ani tzv. poetické spravedlnosti: lidé úplně nevinní, duše bezeskrvné, Cordelie, Desdemona, hynou s viníky a pro ně.

Tvé drama je bezpředsudečné a tím při vši své děsivé velikosti nám tak blízké. Vyhnul ses v něm veškeré mytologii i teologii. Vlá božský duch u tebe jako nejvyšší klad života, lásky, milosti nad lidmi a hlavně v lidech a lidmi – ale nepoutáš ho v nijaké dogma. Cizí je ti nejen velkorysý transcendentalismus řeckého fata, jak známe jej ze Sofokleova *Oidipa*, cizí je ti i jansenisticko-křesťanské dogma Racinovo, cizí i kantovsky etické dogma Schillerovo. Tví lidé nepřijímají svůj osud hotový z rukou božích jako předurčení ke spáse nebo k zatracení; nepodstupují ho také jako jeho nutnosti rodově člověčí, ani nebojují s ním a nevíteží nad ním i v podlehnutí patosem mravní svobody. Nikoliv: tví lidé řeší jej svými charaktery a ze svých charakterů.

Proto jsi jedinečný tvůrce charakterů lidských. Není v tvém světě nic než síla a odpor proti ní; a silou tou i odporem jejím je charakter lidský. Charakter lidský u tebe poprvé je nositel dramatu a činitel tektonický, jako nebyl posud před tebou. Charakter je nejvnitřnější vlastnictví tvých osob a východisko jejich působení, úspěchu i zmaru. Proto není dvou stejných charakterů v tobě: rušily by se a nenesly by se. Není dvou stejných slabochů ve tvém díle, ne dvou stejných ctizádstivců, ne dvou stejných pošetilců, ne dvou stejných milenců, ne dvou stejných zločinců; není v tobě vůbec typů ve smyslu schémat a odtažitosti.

Být i básníkem je vidět a podat člověka-jednotlivce v jeho jedinečnosti, v tom, co odlišuje ho od všech ostatních a činí jej sebou samým.

A tys byl básníkem v nejvyšší potenci tohoto slova i smyslu: všichni lidé tvoji jsou oni sami – jedineční, vyskytnuvši se jen jednou na světě: nenavrátí se nikdy, nebudou opakovat se nikdy.

V tomto poznání, které duje z tebe v nás a dává nám vypíjet prchavou nenávratnou chvíli životní do poslední krůpěje horkým žíznivým rtem, je poslední a nejhlubší snad příčina tvého kouzla, jimž si nás podmaňuješ.

Spěšte, spěšte milovat, čeho neuzříte dvakrát!

Básnická

osobnost

Dantova

Zjev Dantův je nad pomyšlení složitý: básník i filozof, občan-straníček i státník, mileneček i nenávistník, první renesanční estetik a humanista i poslední veliký katolík středověký, místní agitátor i kosmický kontemplativce, pamfletář i prorok a věštec slili se v něm v jednu osobnost, která živosti a šíří svých zájmů předjímá již renesančního *l'uomo universale*^[14]. Vezměte jen básníka: kolik žvlů na pohled cizorodých prostupuje jeho tkáň: nejsubtilnější distinkce scholastická leží vedle extáze novoplatónské, jedinečná původnost básnické koncepce a umělecké vynalézavosti v nejbližším sousedství s pestrým látkovým i obsahovým synkretismem, forma navýsost zralá s inspirací temné lidové pověsti nebo zkačky. A přece: výsledný dojem: jednota – jednota i jako základní, přírodní potřeba duše i nejvyšší poslání, ideál ducha osvíceného rozumem a vystříbeného zkušenostmi – tedy jednota uvědomělá. Cítíš, že všechny tyto prvky různého původu i určení byly silou milující duše

vztaženy k jednomu bodu, k tvořivému středu a jádru, odtamtud živeny a napájeny krví a v něm zformovány v typus poslední obecné platnosti.

Pravdu má italský dantista Parodi, praví-li, že myšlenka Dantova v různých svých tvarech je *strašlivě jedna: formidabilmente uno*. Literární badání však tuto jednotu velmi často rozrušuje tím, že se snaží vyložit více než je přípustno a slušno Danta z vnějších vlivů a složek, že rozkládá jeho osobnost a dílo v mikroskopickou tříšť složek a prvků myšlení, cítění, hodnocení, vědění, aby je svedlo v nejvzdálenější původy a prameny a odtamtud dalo jim proběhnout křivolakými a podivně vinutými drahami, na nichž podstoupily často nejpodivnější metamorfózy, než se dostaly k Dantovi. Stav tento cítí se již dávno jako cosi nepřístojného a hlasitěji a hlasitěji se ozývá volání po syntéze, po jednotících zorných úhlech, po krystalizačních osách a sítích v badání dantovském.

Nuže, má dnešní skromná přednáška chce být takovým jednotícím pokusem: chce vyzdvihnout vnitřní zákon tvorby dantovské, onoho činitele, který jednotil v něm rozmanitost jevů i dění životních, který vtiskoval jim – abych užil obrazu Dantova – jako měkkému, povolnému vosku pečet' a ráz. Pojímám tu Danta jako určitý tvůrčí typus, jako zákon vnitřního růstu, jehož ráz a směr chci vyšetřit. Přitom nemají být vnější činitelé přehlíženi: i jim se dostane, což jejich je, poněvadž i oni jsou cenná, byť prostředečná složka vývojová.

Dantovi můžeme rozumět jen jako typickému Florent'anu a typickému Italovi z končícího se středověku, jako občanu mladé guelfské komuny, který vězel hluboko svými kořeny v rodné prsti. To znamená: dříve než byl Dante Italem, byl Florent'anem, a jeho cesta k všeobecnosti jde od místní omezenosti, kterou cítil jako dobrodiní a od níž z bolesti se odpoutával – a odpoutal-li se přece, tož jen proto, že *puzení ducha* a jeho poslání bylo v něm silnější než tento tradicionalismus, jinak velmi silný. Skutečnost, že byl pokřtěn v baptisteriu florentském San Giovanni, byla Dantovi stejně důležitá, ano důležitější, než že se narodil: z baptisteria byl zdvižen jako křesťan a občan florentský, byl zdvižen *k druhému*, vlastnímu životu, *k civilitě lidské*. A touží-li Dante jako stárnoucí muž po svém *bello ovile*, krystalizuje se tato touha po domovině na baptisteriu San Giovanni – tam se narodil vlastnímu vyššímu životu občanskému. V tom je zvláštní rys poměru Dantova k rodnému městu: cosi hlubšího než pouhá láska k domovině, láska vlastenecká – *je to vědomí duchovního příslušenství a rodu*, rys lokální a přece již kvas k čemusi nadlokálnímu, kvas děje tak dalekosáhlého, že dojde ukojení až v Dantově růstu v nadlidství: *trasumanare*, jak je známe z Ráje. Dante mohl nenávidět svou Florencii, jako ji skutečně nenáviděl, mohl vyzývat císaře Jindřicha VII., aby

rozdrtil tuto proradnou zmiji, tuto prašivou ovci – duchovně se cítil neustále, musil se cítit jejím synem. Proč? Protože cítil, že z historických podmínek, z odkazu věků, vyrostl tam zárodek něčeho, který mohl vyrůst právě jen tam, nikde jinde na celém světě: zárodek k *občanství* v moderním, našem smyslu slova. Zde je Dantův základní zážitek, jeho základní buňka: zážitek ten není ovšem rázu trpného. Je to zážitek *duchovní* v plném slova smyslu, tj. uvědomění si něčeho, co jiným bylo pouhou skutečností, domyšlení něčeho, co jiným nebylo ani látkou přemýšlení. Co bylo zážitkem místním, rozšířil později Dante nebo lépe přetvořil a předpodstatnil velkým úsilím ducha i srdce v *ideu* italskou, později všelidskou, ano dokonce kosmickou – v občanství věčného města – *zobjektivizoval* svou zkušenost v zákon družnosti a lásky naposledy až vesmírné.

Co žil básník ve svém dětství a jinošství? Nedovídáme se o tom od něho samého skoro nic. Nešíří se o matce, o otci, o rodině, o bratrech a sestřích; nic nám neřekl o svých studiích, o svém povolání. Jen z polemiky v sonetech vedené mezi Dantem a Foresem Donatim můžeme se dohadovat, že život mladého Danta v rodině nebyl asi šťastný, že rodina jeho byla asi rozvrácená, že otec Dantův možná byl odsouzen jako heretik. Možná, že právě nedostatek tepla životního v rodině byl to, co způsobilo, že s takovou vášní a exaltací vzepjal se jinoch po lásce, když setkal se s ní v osobě Beatricině. První tři desetiletí jeho života jsou osvětleny autenticky bezmála jen těmi několika fakty a daty, které přináší *Vita Nuova*, první jeho básnický čin.

Co je *Vita Nuova*? Tenká knížka veršů i prózy, složená kolem r. 1292, do níž jinoch asi 27letý vybral ze svých posavadních básní některé napsané v posledních deseti letech a spojil komentářem v jaký taký celek, podobný novele nebo deníku, středověce nestylový a nevyhraněný. Není to tedy autobiografie; komentář je napsán později než básně, jež vznikly asi při různých příležitostech a z nichž snad žádná nebyla určena původně pro *Vitu Nuovu*. Jako kompozice je tedy *Vita Nuova* *cosi ex post* aranžovaného, pojatého po estetických a snad i morálních zásadách, které nám nebudou nikdy úplně jasné. Jen tolik můžeme říci, že jde tu o závažný vývoj duševní, o omilostnění básníka láskou, kterou cítí Dante jako něco neobyčejně důsažného ve svém životě a přímo závazného po všecek život příští. Na básnickou oslavu Beatrice slibuje v epilogu připravit se tak, aby mohla být pak jí důstojná: dožije-li se ještě několika let, doufá říci o ní, co nebylo posud řečeno o žádné ženě. Kdo tedy psal *Vitu Nuovu*, lépe: kdo ji *ex post* zaokrouhloval v celek, musil mít již vědomí vnitřního povolání a poslání, musil mít vědomí *ideového úkolu a ideové služby*: nejen na konci, i jinde ve *Vita Nuova* jsou již nápovědy, ano víc: zárodky básníkovy arcidíla *Božské komedie*. Básník cítil, že umělec i

myslitel jsou v něm posud příliš slabí, aby stačili na posláni, k němuž jej povolala Beatrice. Umělci středověky manýrovanému a subtilně temnému, tvárně často bezradnému, bylo dříve projít školou stylu, školou antické formy; a mysliteli, který znal jen stavy mystického odevzdání františkánského, bylo nabýt poměru k hrdému bádavému rozumu, k svéprávné ctnosti – a to bylo zase možné jen ve škole filozofie antické...

Kdo byla tato Dantova Beatrice, *la gloriosa donna della mia mente*, kolem níž se předly sny i vidiny mladého básníka a jejíž nanebevzetí anděly, ve snu Dantem zřené, je ústředním motivem *Vity Nuovy*? Mnoho inkoustu teklo, aby byla tato otázka zodpověděna, a většina tekla ho zbytečně. Není pochyby, že tato Beatrice není fikce, básnická, nýbrž skutečný zážitek lásky, lásky tak mocné a hluboké, že po ní – po její pravdě, vroucnosti, čistotě – toužil ještě starý muž, zocelený veřejnými boji, vystřízlivělý ze všech iluzí, jako po smyslu a jediné kořisti svého života, a že nebylo pro něho štěstí, pokud se nevrátil pokorným, kajícím a očištěným srdcem k této milosti svého jinošství a neuvedl všechn svůj zbývající život v soulad s ní. Kryje-li se s touto Beatricí Bice Portinari, dcera velmože florentského, Folca, provdaná za Simona dei Bardi, k tomu není možno již tak bezpečně přisvědčit; to je jen pravděpodobné, ne jisté. Ale na tom konečně velmi málo záleží. Básnická životnost a empirický život modelu nebo inspirátorky jsou dvě věci zcela různé. Pro literární vědění jediné důležité je, že se Dantovu smutnému, osamocenému, hořkému, pokořenému mládí zjevila sladkost života jako milost a spása v podobě lásky k ženě a že tato láska nevyzněla trpně, požitekem, nýbrž činně jako stimulans a podnět tvorby, jako prolog vši jeho následující tvorby: odtud se táhne a ji celou prostupuje tato červená nit.

Je nyní otázka, co je *Vita Nuova* ve vývoji literárně historickém? Jaký přínos nových sil? Jaká suma výrazu a tvaru, poezie a slovesného umění? Na to není odpověď tak snadná, řekne-li se, že v nejlepších jejích částech, předem v kanzoně *Donne ch'avete intelletto d'amore* uzrává stylový útvar, jemuž sám Dante dává v XXIV. zpěvu Purgatoria jméno *il dolce stil nuovo* a za jehož iniciátora a tedy svého otce prohlašuje Guida Guinizelliho, původce kanzony *Al cor gentil ripara sempre amore*, není tím mnoho pověděno. Dante sám řekl tam, že oni, básníci nového stylu, liší se od starých tím, že naslouchají pozorně, když láska je inspiruje, a napíší pak její diktát. To je pravdě nejbližší, rozumí-li se tomu správně. Opravdu v tomto novém stylu jde o zvroucňení, zintimňení, zpozemšťení a zároveň posvěcení poezie erotické. To, čemu se říká zduchovňení lásky, vzniklo v Provence: tam vyrostl první sentimentálně erotický kodex, celé zákonodárství, celá řada představ a úkonů, jimiž láska k ženě byla zachraňována jednak od asketičnosti a mizantropie mnišské a klerické, jednak od cynismu prostě

požitkářského. Tato erotická soustava byla však zřejmě rázu rytířského, šlechtického; na půdě italské, půdě typicky měšťanské, byla teprve zbavena svého nátěru kastovního a byla nucena vybojovat boj s vládnoucí filozofií a teologií, tomismem, který oduševnělou, ideální, ctnostnou lásku k ženě prohlašoval za absurdnost. První pěstitele poezie italské byli učenci, právníci, notáři, přitom úzkostliví křesťané, kteří nemohli si srovnat v hlavě, aby láska k ženě byla cítěna a vyslovována výrazy, jichž se užívalo o lásce k Bohu nebo k svaté Panně. Bylo třeba, aby nová filozofie, nová psychologie, nová zbožnost – bližší přírodě, ne tak přísně intelektualistická – upravily podmínky pro tuto stylovou přeměnu. Tato nová zbožnost bylo františkánství, tato nová filozofie byl averroismus^[15], naturalismus, mysticismus a racionalismus společně vytvářejí ovzduší, v němž je možno sloučit, co se posud vylučovalo, v němž je možno vytvořit lásku k ženě jako transcendentnost. Není náhodné, že z univerzitního města, Boloně, pochází Guinizelli; není náhodné, že druhý subtilní analytik i vizionář lásky filozoficky a alegoricky vytríbené je averroista, Guido Cavalcanti, o několik let starší přítel Dantův a důvěrník první lásky Dantovy k Beatrici.

Tyto první pokusy o ospravedlnění lásky, o její posvěcení Myšlenkou, o její sublimování filozoficko náboženské byly ovšem z našeho stanoviska chladné, temné a učené, spíše dialektické hry a distinkce pojmové než názor básnický, spíše alegorie než symboly. Dantova *Vita Nuova* vnáší do tohoto chladu a temna paprsek skutečného světla a tepla: zvroucnění, naivnost, sensitivitu. Jaká významná skutečnost, že v ní poprvé žhavý lyrický patos svatého Písma proniká ceremoniálem a konvencemi erotiky dvorské i trubadúrské. Jak to, co je zde podáno, třebas většinou jen sny, tuchy, předpovědi a nápovědy, je melodické, plynulé a souvislé jako kantiléna nitra! Tato veršová hudba netryská ovšem ještě z bytostného jádra věcí, je povrchová, náladově smyslná a nervová – a nadto není také cele majetek Dantův: je do jakési míry společné dědictví školy, která udala intonaci. Proto při vši úctě k tomuto dílu Dantovu cítíš, že *Vita Nuova* netvoří nového kruhu tvorby, spíše uzavírá kruh starý. Dante působí zde na mne dojmem, jako by často žal, co seli jiní. U *Božské komedie* je tomu opačně: tam žne jen, co sám zasel.

Pro básnickou tvorbu Dantovu význam *Vity Nuovy* je ovšem veliký. *Vita Nuova* je typický výraz Dantova sebeuvědomění láskou, první pokus objektivizovat své já a včlenit je ve svět harmonie, řádu, společnosti. Jaká krásná důvěra v život, jaká naděje v jednotu osudu a charakteru zpívá z X. sonetu této knihy, *l'amor e il cor gentil son una cosa* – láska a ušlechtilé srdce jsou totéž! Básník v poměru ke své paní je oddání samo; odevzdává se jí jako vyššímu vedení, otevírá se jí jako tma paprsku slunečnímu. Veliký výchovně básnický motiv,

motiv tvárливosti duše lidské láskou sexuální, zazněl tu poprvé v poezii italské i světové. Ovšem homofonně; polyfonně prohloubený, sepředený v celý děj nábožensko-kosmický, vybuduje jej klenebně až *Božská komedie*.

Co následovalo po smrti Beatricině, po kompozici *Nového života*? To, čeho předehtou je již epizoda *Donny gentile* v *Novém životě*, co vyneslo Dantovi žalobný a kárný jeden sonet Guida Cavalcantiho, co plnilo jej později lítostí a studem. Ten stav, který je symbolizován v *Božské komedii* tmavým lesem, v němž zbloudil básník kolem r. 1300: stav hříchu v nejširším smyslu slova. Vzpomínku na Beatrici zatlačili v mysli Dantově hýřiví přátelé a lehkomyšlné ženy, Cecco, Forese, Pietra, Pargoletta. Třebas některé z kanzon a ballat Dantových jsou myšleny a vykládány Dantem alegoricky, přece v jiných je přízvuk tak dusné smyslности, var krve tak temný, že, není pochyby, stojí za nimi vášeň smyslňá. A není také pochyby, že studium filozofie, jemuž se Dante zprvu jako diletant, později v exilu soustavně a školsky věnuje, mělo účelem zocelit charakter Dantův, ochladit žár krve i maskovat a ve vyšší symbolickou úroveň vynést děje a postavy příliš lidské. Symbolizací *Donny gentile* a *pietosy* – soucitné a ušlechtilé těšitelky Dantovy po smrti Beatricině – v Morální filozofii, která je provedena v *Conviviu*, počíná se tento postup, který zůstal našťestí pro poezii Dantovu vždycky polonaivní.

Po tomto *traviamentu* – pobloudění – následuje v letech 1295–1301 doba občanského i domácího zpevnění, sňatek básníkův s Gemmou Donati a služba činného života v politice stranické. Finanční nesnáze a osudné dlouhé zapletení básníka do sporů městských stran vyplňují tato léta. Ale ovšem: nebylo by možné, kdyby nebyla bývala politika Dantovi opravdu osudem, kdyby byl nežil politickou vášeň. Politika Dantova v této době není dalekozorná, nepřesahuje městských zdí nebo alespoň mezi rodného Toskánska. Dante vnějškově byl v ní nešťastný – exponoval se ušlechtilé, ale nemoudře, mínívají jeho životopisci, za věci ztracené. Byl vášnivým odpůrcem Bonifáce VIII., kterého pokládal jako františkánští spirituálové za papeže-simonistu, za lžipapeže: neuznávali renunciace Coelestina V., jehož opovržení básníkovo ponořilo bezejmenně do nicoty bezbarvého a bezčasového temna Předpeklí, mezi zbabělce a lhostejníky: *Vidi e conobbi l'ombra di colui Che fece per viltate il gran rifiuto*.

Dante byl jistě jeden z těch, kdož byli v čele odporu proti papeži ve Florencii; a tak když Karel z Valois, bratr Filipa Krásného, vstoupil, povolán byv Bonifácem jako pacifikátor,

vpřavdě „ozbrojen Jidášovým kopím“, jak zpívá proslulé místo Očistce, 1. listopadu 1301 do Florencie, byl osud Dantův zpečetěn: čekalo jej vyhnanství.

Tedy lidsky: neúspěch, neštěstí. Ale básnicky? Myslím, že získati *velikého* nepřítele je vždycky zisk pro básníka soudce a trestatele. A tento papež Bonifác VIII., který v mnohém předjímá již renesanční papeže, takového Alexandra VI. nebo Julia II., alespoň v obraznosti Dantově – historikové neposuzují ho jednotně – je Dantem pojímán i jako osobní nepřítel i jako nepřítel Boží, Kristův, Petrův. Dante bojuje odtud boží boj, zastává při Páně. Získal veliký předmět nenávisti, na němž rostl... Bonifác je mu ztělesněním nejhoršího úpadku stolice papežské, vlády korupce a svatokupectví. Malicherností, které neunikne jinak nikdy osobní básnická polemika, je prosta velebáseň Dantova: Bonifác nadál ji důsazností a zásadností, která ji vyloučila.

Čím jsou tato léta aktivní politiky pro básníka? Po mnohé stránce bezesporně ziskem.

Přinesla mu obohacení zkušeností životních, poznání lidí v nejprudších afektech: dějinný vid jeho oka, ten zvláštní zorný úhel, jimž vidí lidi osudně plně a význačně, to, co později je nejen látkou, ale i stylem *Komedie*. Občanství stalo se mu názorem, novoguelfská popolánská obec prožitou kulturou duše: ne heslem, ne slovem, ale životným obsahem. V statutech cechů a „pořádcích spravedlnosti“ poznal Dante stavbu státu z té tajemné osobní buňky, kterou je povolání. A povolání stalo se mu později symbolem vší zákonnosti a všeho řádu nejen státního, ale i vesmírného.

Roku 1301 v listopadu odchází Dante do vyhnanství, z něhož se nevrátí: poslední dvě desetiletí svého života stráví jako psanec, sežebrává si život sousto po soustu, *mendicando la vita a frusto a frusto*, jako jeho Romeo. Život bere jej do své nejtvrďší školy a učí jej bolestnému umění, zlézat cizí schod *Ráje* y jako prosebník a chutnat slanou příchut' chleba příživníkovy. Dantovo vyhnanství je slavná kovadlina, na níž položil osud jeho mužný věk, aby z něho vybil svými údery ten čistý a tvrdý kov, kterým zpívá pak jeho *Božská komedie*.

Nějakou dobu byl Dante vepředen v akce svých straníků politických, ale již v zimě r. 1302 odloučil se od nich s hněvem a opovržením, jehož ozvěnu donáší nám ještě jeden cacciaguidovský zpěv *Ráje*: sám sobě je od té chvíle stranou, *parte per se stesso*. Byl v tom akt vnitřní čistoty: Dante nebyl nikdy sektář, ani politický ne; nemohl jím být, tak horoucí žila v něm žízeň po společenství obecném. Mohl být straníkem, nemohl být natrvalo odbojníkem; nemohl být nadlouho zajatcem krátkozrakého a malodušného sobectví.

Poslední veliké a rozhodné zkušenosti, z jejichž žhavého jádra mohla být jediné z básněna *Božská komedie*, dodala mu teprve jeho politická katastrofa a exil. Již v *Pekle* jsou tóny, kterých nemohl Dante nalézt bez něho. Vidění zla vševládného a všudevítězího, rozrušení a zpřetrhání všech svazků přirozeně i občansky lidských, úplného rozvratu a ztroskotání vši přirozenosti lidské, to mohl mít jen člověk, až když opustil město bez občanů a spatřil vlast bez národa... A dokonce již *Purgatorio* mohlo být z básněno jen někým, kdo prožil a vychutnal až na dno zážitky chudoby, zhroucené naděje, vzdání se své vlastní vůle a naprostého oddání se ve vůli vyšší; tato *cantica*, jež zpívá počátky a první útky nového pravého společenství lidského, mohla mít autorem jen někoho, kdo prošel mukou naprostého osamocení jako Dante ve svém exilu, jen někoho, kdo rozbil úplně staré světské hodnocení života a vybudoval si od kořene novou nauku hodnot a statků. Jen z vyhnanství a přes vyhnanství otvírala se Dantovi cesta k všeobecnosti a pospolitosti posledních dvou kantik *Božské komedie*. Lyrický kvas, z něhož vyvěřelo jeho Purgatorium, byl zážitek osobní očisty, osobního vytříbení Dantova: bolestné odřeknutí se všeho a tím překonání osudu a pracný vzestup z něho na strmý vrch nového uvědomění a nové, pravé svobody.

Teprve tyto poslední veliké zkušenosti exilu, ležící za rozumem a mimo rozum, zjednaly zase právo a platnost *oku a názoru* proti pouhému rozumovému usuzování, proti jeho dedukcím a požadavkům i nárokům: básník *zírá* nyní poslední zákony a hodnoty bytí, *zírá* ovšem okem poučeným duchem. Tyto poslední zákony života, tato poslední *skutečnost* odhaluje se básníkovi postupně řadou zklamání a oklikou přes rozumářsky osvětlné období jeho myšlení i tvorby.

Dlouho žila v Dantovi naděje návratu do Florencie a nezemřela asi nikdy: ještě v *Ráji* doznívá nevýslovně tklivě její poslední ozvěna, hasne zvolna jako hudební paprsek podzimního slunce.

*To stane-li se, že ty svaté sloky,
na kterých zem i nebe pracovaly
a při nichž dlouhé hubeněl jsem roky,*

*Zášť přemohou, která mne žene v dáli
od stáje krásné, kde beránek já jsem
spal, vlků sok, již na stáj v útok hnali;*

*Pak s jiným rounem a též s jiným hlasem
se vrátím básník a u křtitelnice,
kde byl jsem křtěn, laur propletu svým vlasem.*

Ale zde – a to je na výsost charakteristické – nedovolává se již Dante pro svůj návrat ani politiky, ani práva, nýbrž jen poezie: má jen víru ve své dílo a v jeho sílu láskotvornou.

Na počátku svého exilu touží však Dante vynutit si návrat nejprve násilím a pak literární propagandou. To je spolutvůrce ve vzniku jeho racionalistických traktátů, z nichž je první *Convivio*. Jde mu zde o rehabilitaci jeho osobnosti, jde o to, aby imponoval jako učitel obecnosti, první popularizátor filozofie a vědy: a tak vzniká racionalistické, učenecké a osvícenské spisovatelství Dantovo, do něhož náleží ještě *De vulgari Eloquentia* a *De Monarchia*, která byť byla napsána sebezpozdějí, svou inspirací je z tohoto řetězce. *Convivio* kromě toho je výsledkem Dantova prvního vášnivého opojení tehdejší vědou, pozdní scholastikou, již soustavně poznává teprve nyní na univerzitách v Bologni, Padově a snad i v Paříži.

Movemi timore d'infamia – pudí mne bázeň nečestnosti – tato strašná slova čtou se v *Conviviu* jako motiv jeho vzniku. Dante chce čelit opovržení, do něhož upadl jednak jako vyhnanec, jednak jako autor erotických veršů, napsaných po *Novém životě*, z nichž některé jsou plny mučivé smyslnosti. Dante podle těchto veršů mohl se zdát rozkošníkem; aby tento dojem vymazal, vystupuje nyní v důstojné tóze filozofově a nadto ještě: filozofickou metodou alegorického výkladu, který nyní ovládl úplně, se snaží zamést stopy své žhavé erotiky: chce *ex post* dokázat, že „pohnutkou těchto písní byla ne vášeň, nýbrž ctnost“. A tak *dona gentile a pietosa z Nového života* a jiné ženské bytosti, k nimž vzplál Dante později ještě, měly být nyní přeformovány v Morální filosofii a jiné pomysly a pojmy vědní a naukové; tím ovšem se již připravuje také poslední metamorfóza Beatricina, jak známe ji v *Božské komedii*: z milenky v Moudrost bohovědnou.

Ale Dantovo *Convivio* je cosi nadto ještě: je upřímný výraz Dantova zmužnění, Dantovy víry v čistý svéprávný rozum lidský a víry v čistou lidskou mravnost, jak ji získal nepřímým studiem Stoy antické. Po stopách Aristotelových přiznává zde Dante lidskému rozumu přirozené neomezené právo k bádání, a v symbol Catona Utického, pojatého s tak oddanou láskou, jež později staví za strážce Antipuratoria, vtěluje se všechna úcta Dantova k hrdé póze antického mudrce, lhostejného k útiskům osudu i náhody. Antická moudrost a hrdost životní, získaná hlavně prostřednictvím Ciceronovým a Boëthiovým, vede nyní ruku Dantovu,

když potírá tradiční pojetí šlechtice-boháče i když kreslí ideál pravého šlechtice, legitimovaného ctnostmi moudré duše. Tu všude je Dante předchůdcem ideálu humanitně renesančního, ideálu Petrarcova a Boccacciova jako Castigliona. I první náčrt proslulé Dantovy státoprávní teorie dvojí oddělené moci, dvou sluncí – světského i duchovního, císařova i papežova – která je později námětem traktátu *De Monarchia*, podává již *Convivio*: *Monarchia* ji jen metodicky prohlubuje, ale nijak v podstatě nemění. Základem jejím tu i tam je eudaimonismus, blaženství jednotlivcovo, politický ideál mladých guelfských republik, vlastní politický zážitek Dantův z Florencie, oděný jen v jazyk a formuli aristotelskou.

Convivio i ostatní dva latinské traktáty Dantovy hodnotí všechny věci života lidského čistě lidsky, ne metafyzicky, ne transcendentně. Účelem lidského bytí je zde Dantovi *šťastný život*, *vita felice*, na občanskou praktičnost mají být zařazena všechna sudidla života jednotlivcova i pospolitého. Dantovou normou v tu dobu je člověk šťastný, překonávající život praktickou moudrostí, ne heroismem a nejméně již odříkáním.

Zde jsem stanul u Dantova největšího odklonu od křesťanství. Není to ovšem odklon úplný: Dante i v *Conviviu* má dogmatické výhrady. Racionalismus jeho není ani nyní radikální; a nejméně byl již kdy vědomý a důsledný averroista. Jeho *traviamenti*, jeho scestí a pobloudění nebyla jistě nikdy rázu spekulativního, nýbrž morálně pohlavního. Dante jako myslitel byl vždycky podivuhodně umírněný, často až středocestný a kompromisní; všechna strašlivá vášeň jeho mohutné lví duše vybila se v jeho myšlence sociálně náboženské, v jeho poslání za očistou nevěsty Kristovy, Církve, znesvěcené a poskvrněné zesvětštělým papežstvím. Tu cítil jako starý hebrejský prorok, že „bojuje boží boj a zastává boží při, tu se viděl pomocníkem Páně proti mocným tohoto světa; tu žár jeho je obdobný žáru horlitele Pietra Damiani nebo našeho Milíče z Kroměříže.

Světový názor Dantův bývá charakterizován jako scholastický a tímž termínem bývá vystihován i ráz a způsob jeho myšlení, ale ne zcela správně a přesně. Dante prošel ovšem scholastikou a předem tomismem a přijal od nich vědecké vyškolení i vyzbrojení a myšlenkovou gymnastiku, ale vlivu Tomáše Akvinského drží rovnováhu živly novoplatonské, mysticismus tzv. Dionysia Areopagity, františkánská mystika Bonaventury, nová francouzská zbožnost Bernarda z Clairvaux, a v rozhodnou chvíli, na sklonku života i tvorby Dantovy, v státoprávní a nauce o státcích a hodnotách zvítězí Augustin: z něho má Dante svůj pojem řádu, jak je básnicky ztělesněn v *Paradiso*. Jsou dantisté, kteří vycitíují z Danta již první překonání

scholastiky a první zabočení v jiné, humanisticko-renesanční dráhy myšlenkové, a nejsou úplně v nepravu.

Ale třeba se otázat, co dala scholastika Dantovi jako básníkovi, neboť o básníka jde: Dante žije v nás ne jako učenec, nýbrž zpívá nám v duši jako básník, a právem ironizuje Croce ty moderní dantisty, kteří obšírně vykládají o dantovských pramenech a Dantově vědění, od astronomie až po astrologii, přou se o chronologii vzniku jeho děl a vykramařují spoustu učenosti všeho druhu... ale ani slovem nedovedou charakterizovat Dantovu poezii. Tak je *pominuto unum necessarium*. U básníka je třeba poznat *jen* dvojí: tvorbu a zážitek a vysvětlit jí z něho. Ovšem: *jen!* A tu se mně zdá, Dantova scholastika nebyla *jen* jakou takou naukou nebo soustavou vědní, již si vnějškově přisvojil, nýbrž zážitkem, který kladně i záporně podmiňoval jeho tvorbu básnickou. Jeho duši, k jednotě namířené a po jednotě toužící, imponovala jistě tato jednotná stavba nauková – jednotná alespoň na vnějšek; její jednotící sklony braly z ní jistě podporu a sílily jí jistě.

Kladně působila na Danta scholastická metoda vědní, všecko z jednoho principu odvozující, tím, že se vyvinul v *básnického architekta* té vzácné čistoty a ryzosti, která je možná *jen* na podkladě jednotícího uzavřeného názoru světového. Dante promýšlí svou kompozici básnickou až do posledních detailů, nic nepřenechává náhodě; co pojato je intuicí, rozvádí rád jakousi fantastickou matematikou v pojmové řady a řetězce. A tato pojmová architektonika bývá promítnutá i ve vnějšek jako stavba nebo lešení; nejen Peklo a Očistec jsou stavby ztělesňující a rozvíjející jisté základní pojmy a vztahy bohovědné, i celý Kosmos je Dantovi *jen* harmonie myšlenky boží vyslovené vnějškovým jazykem tvaru. Ze scholastiky má jistě Dante také sklon, účtovat si své vize rozumově i rozumářsky, vysvětlovat a pitvat je jako útvary vnějšího světa. Byl v tom pro něho bezesporně velmi často prospěch básnický, *Božská komedie* získala tak té jedinečné iluze skutečností, když básník nic neponechává ve stavu domyslu a dohadu, nýbrž všecko vynáší z šera na světlo rozumového přezvědu, když dává např. Statiovi rozvinout celou teorii stínů, *ombre*, a jejich ustrojení i způsobu života posmrtného nebo ďáblem určit na vteřinu přesně, kdy byl rozbořen most, vedoucí v osmém kruhu Pekla přes pátou *bolgi* do šesté. Pak tento rozbořený most není již ledajaký most; má pro nás větší reálnost, než by měl jinak, víme-li, že byl zbořen následkem zemětřesení po smrti Kristově na Golgotě; má svůj životopis, stává se jaksí živou osobou, přestal být věcí nebo dokonce divadelní rekvizitou, již jinak mohl velmi snadno zůstat.

Ano i pro poslední soulad mezi vůlí a intelektem, v němž vidím tajemství génia Dantova, pro tu skutečnost, že vůle nešla dále, než kam padal světelný kruh intelektu, nebyla asi filozofická disciplinovanost Dantova, jak ji získal studiem scholastiky, lhostejná. Zde se naučil Dante tomu, co nazývá sám *uzdou umění, il fren dell'arte*, a čemu bychom dnes řekli umělecká sebekázeň.

Jen kdo poznal výbušný, zpěněný a nezkrocený temperament některých básní z prvního období jeho tvorby, předem tzv. kamenných kanzon, pochopí, jakou železnou školou bylo tu Dantovi projít, dříve než dospěl té formové hutnosti a vyrovnanosti i čistoty, jež činí z něho i největšího *umělce* slovesného. Tento kvasný a čistivý děj ve svém vyvrcholení spadá v jedno se smírem jeho srdce a duše, jehož získal až po boji nejurputnějším, a nebyl by asi bez něho možný.

Řeknu celou svou myšlenku: Dante je první básník po přání mého srdce; básník v moderním smyslu slova, poučený vědou své doby, jenž nese jako zbroj všecko vědění své doby a neklesá pod ním: nezeslabilo jeho sil básnický tvořivých, naopak vydráždilo je a vzpružilo je. Dovede totiž v rozhodnou chvíli na ně zapomenout a svěřit se jedině svému oku. Ale je právě rozdíl mezi okem a okem; něco jiného je oko poučené intelektem a věděním a něco jiného oko neodučené jimi. V tom, čemu říkám zrak básnický a zírání básnické, chci mít právě jako složku, byť překonanou a podružnou, i vědění a poučení teoretické: neboť mně zaručuje jeho kázeň i sklon objektivací.

Jsou ovšem také případy, naštěstí řídké, kdy scholasticky rozumářská metoda, již se Dante přiučil, poškozují tvůrčí děj zírající nebo jej ruší...

Zážitkem nebo lépe: souborem zážitků ještě většího dosahu než scholastické studium byl ovšem Dantovi jeho exil. Zde získal nejen látkové a obsahové, ale i stylové a formové prvky svého arcidíla. Zde prožil předně italský jazyk v celé jeho šíři i celé jeho drsné, řekl bych hmotně těžké skutečnosti ne jako předmět poznání, ale jako sám výraz svého osudu. Putuje z krajiny do krajiny, žil přímo ve vzduchu a teple různých nářečí italských jako pod druhým podnebím přírodním; a sama sebou vytvářela se mu syntéza jazyka literárního, jak ji přeloženou do racionalistických formulí postuloval v úvaze *De Vulgari Eloquentia* a pak přímo uskutečnil tvorbou ve své *Božské komedii*. O *Eloquentia* bylo právem řečeno, že je to nejpůvodnější filozofický výkon Dantův; ale já bych řekl, že je i více: veliký akt národní víry, kterým postuloval Dante jazykovou jednotu Itálie v době, kdy byla fantomem. Jako nejsilnější sklon duše Dantovy označil bych jeho vášeň jednoty, dychtění po jednotě – je to člověk nejen

společenství, více: obecnosti. A puzen touto žízni Dante pojímá svou obrazností typ ideálně řeči obecné, společné celé Itálii, jejíž prvky se nalézají roztroušeny ve všech empirických nářečích, ale uskutečněny nejsou v žádném z nich. Z těchto různých vulgaria má být odvozeno tvorbou šlechtěných umělců slovesných jednotné volgare, volgare illustre, kterému říká Dante také „kuriální“ a „aulické“, povznesené nad jednotlivá konkrétná vulgaria jako typus nad jednotlivce. To byla ne filozofie jazyková, nýbrž program básnické kultury italské. Středověkými metodami myšlenkovými, ale uměleckou touhou a opravdovostí jen sobě vlastní načrtl tu Dante první renesanční poetiku italskou: v ní poprvé formový tvárný zákon umělecké dokonalosti, jak ji poznal Dante ve Vergiliovi, Statiovi a Lukanovi a pak v lyrice provensálské prakticky, v Horácovi teoreticky, je položen italské poezii a ona povolána k úkolům tvorby nejvyšší – vyjma bohosloví – za podmínky, že se jich stane hodna. Zušlechtění empirie zákonností a jejím uvědoměním je program úvahy *De Vulgari Eloquentia*.

Ale zážitek živé italské řeči, jak jej přinesl Dantovi exil, dal mu něco nadto ještě mnohem většího: umožnil mu teprve výraz básnický, jak jej známe z jeho *Božské komedie*. Tento výraz odlišuje se zásadně od výrazu *Vity Nuovy*. Tam je výraz básnický křehký i abstraktní zároveň, jednostranně a povrchově melodický, manýrovaně knižní a školsky módní – zde voluminózní, plný specifické váhy, drsný ve své původní tvárnosti, cudný a hranatý, hutný a stručný, ale i podivně názorný jako všecko, co je poprvé viděno a vysloveno. Jako by byl prvně zdvihnut poklad z čerstvě vyorané brázdy skutečnosti – tak voní zemí a prstí její tento výraz básnický! Poněvadž zážitek řeči zjevil zároveň Dantovi duši národa jako duchové a dějinné jednoty, bylo všecko, co viděl i o čem slyšel ve svém exilu po tomto zjevení, slavnostně důležité a závažné, posvěcené osudem vlastním i kolektivním: zdvižené z něho jako z vody křtitelnice.

Dante nejen že poznává ve svém vyhnanství poprvé spoustu lidí i věcí, osudů i vlastností, zvyků i mravů, legend i zkazek, krajin i institucí, ale poznává je – a to je právě důležité – poprvé v tomto nezvyklém novém *osvětlení duševním*: v té tajemné jednotě, ve spojení a vztahu s Itálií, společnou odvěkou matkou svojí i jejich, dědičkou jediného světového imperia římského, jež se mu takto právě odhaluje jako živé kontinuum, jako nadlidská věkověčná osobnost. Vyšed z Florencie, vyrůstá Dante z lokálnosti a vrůstá v dějinnost a obecnost: a s ním v dějinnost a obecnost a v jejich významnou slavnostní symboliku vrůstá všecko, čeho se v tomto výjimečném postavení svého ducha poprvé zmocnil svým orlím okem.

Ale Dante vyrůstá později v exilu ještě výše: nad vlastenectví římsko-italské; a včleňuje se přímo v poslední řád všeobecnosti lidské. Národní ustupuje lidskému, přeměňuje,

ne: *přetváří* se a dotváří se v lidské posledním náboženským přehodnocením všeho obmezujícího v harmonii všesvětovou, kosmickou přímo. Odloučením od vlasti dán byl Dantovi podnět k tvorbě nového všesvětového citu, k tvorbě duchové vlasti, k procítění nejvyšší a poslední obecnosti, již možno nazvat církevním jazykem obcováním svatých. Když se ve XIII. zpěvu Purgatoria setká se Sieňankou Sapií a táže se jí, je-li v tomto kruhu nějaká duše latinská, odpoví mu tázaná: *O frate mio, ciascuna è cittadina d'una vera città* – Můj bratře, každá je občanka pravé obce. Občanem této *vera città* cítí se nyní Dante; a *humana civilitas* váže mu nyní *všecky lidi* poutem bratrství. Jen takovým způsobem možno dojít do *toho kláštera, v němž je Kristus opatem sboru – nel quale è Cristo abate del collegio*, jak se praví překrásně ve zpěvu XXVI. téhož Purgatoria.

Vyhnanství odloučilo dále Danta od rodiny i od majetku; zbavilo jej všeho soukromí, aby mu dalo možnost prožít veřejnost a obecnost s tou intenzitou, s jakou prožívají jiní své vztahy manželské a otecké; učinilo jej chudým a žebrákem, aby mu vrátilo prvotnou lidskou svobodu v hodnocení statků životních. V exilu se stal z Danta praktický vyznavač sv. Františka z Assisi a zachránil se tak od vlčice *cupiditatis*, nikdy nedosycené, jejíž hubené tělo řídí neustále vši žádostivostí a která zabraňovala mu, vystoupiti na horu životní dokonalosti. Ve vyhnanství se ztroskotá i poslední naděje Dantova k světu obrácená a přece již nadosobní, upjatá k císaři Jindřichovi VII. Lucemburskému, když byl tento panovník zemřel v srpnu r. 1313. Tento vladař, který přišel do Itálie dát se korunovat za císaře a zasnoubit se s opuštěnou vdovou Romou, jenž chtěl zkrotit – mluveno Dantovými slovy – proradného oře italského ostruhami a vyšvihnouti se do sedla, jenž chtěl opuštěnou zahradu císařství znovu vzdělati, jenž slovem toužil učiniti to, k čemu Dante marně vyzýval Alberta Německého, byl Dantův *Dux*, jehož brzké vítězství nad proradnou nevěstkou papežskou a jejím francouzským milánem prorokuje Beatrice v Ráji pozemském. On byl nositelem Dantovy víry v novou hodnotu politického řádu všesvětového, která se vtělila brzy potom v *Monarchii* a hlavně, zcela očištěná, v *Ráj*. V oněch letech pobytu Jindřichova v Itálii klíčí v nitru psance mocně vzrušeného sen jeho universální monarchie, jenž tak podivuhodně a moderním lidem nepochopitelně slučuje kult římského caesarismu s tuchami a nadějemi naší dnešní žízň po věčném míru; tato Dantova myšlenka caesarská byla v oněch letech ovšem spíše dějinné poslání Jindřichovo než program všelidský: k němu dozrála, až když pozbyla úplně své bezprostřední aktuálnosti politické nenadálou smrtí císařovou.

Teprve v těchto pozdních letech vyhnanství s šířkou zorného pole sobecky nezúženého dostavila se možnost poslední správné hluboké perspektivy: teprve nyní je uschopněn Dante k

poslednímu hodnocení věci i lidí – nyní, kdy je sám v jejich očích znehodnocen, nyní, kdy je úplně odosoben. Nyní, kdy jeho pudy jsou umlčeny, kdy ztichl ruch *vitae activae* a nad duší jeho se rozklenula bezdná podzimní noc *vitae contemplativaes* jejími věčnými hodnotami, připodobnil se básník oné Rachel, o níž píše Lea v jeho posledním snu na vrcholu Hory očišťovací, k oné Rachel, která sedí pokojně u nohou božích a zírá přímo pravdu: přestalo být nyní jeho úkolem *ovrare*, pracovali, stalo se jím *vedere*, viděli a zírati. Nejen svět, ale i rozum – alespoň určitý druh rozumu – odstoupil od něho, a ve velikém tichu, které padlo na jeho duši, vidí každý jev životný v jeho osudotvorné zvláštnosti a zákonnosti a váží jej tímto pohledem v jeho poslední, konečné ceně a hodnotě pro společenství a obecnost.

Dante je nyní teprve cele volný a svéprávný, cele svobodný: *libero, dritto e sano è tuo arbitrio* – svobodná, přímá a zdravá je tvá vůle – praví k němu na prahu Ráje pozemského Vergil, jeho posavadní vůdce, ve chvíli, kdy jej opouští a propouští, neboť Dante mu odrostl, Dante jej přerostl – není mu ho již třeba. *Lo tuo piacere ormai prendi per duce* – svou zálibu vezmi nyní vůdcem! Proces očisty Dantovy je dokončen: bylo jím právě pozvolné stupňovité získávání smyslu pro řád a obecnost lidských věcí, pro pospolitost a ruku v ruce s tím odříkání a odosobování se až v čistou objektivnost. Bůh bude odtud již zrcadlem, v němž shlíží Dante jako jeho Rachel sebe i celý harmonický kosmos fyzický i duchovní, ozdravělý a usmířený, protože vykoupený ve společenství boží.

Vůdkyní Dantovou se stává nyní Beatrice. Poslední zpěvy Purgatoria prodlévají úmyslně na setkané Beatrice s Dantem, neboť je svorníkem celé klenby „Božské komedie“. Beatrice navazuje Dantovi přetržený prsten života; navazuje na „Vitu Nuovu“ a na stav blaženství, v němž tehdy byl Dante, nevinný, neposkvrněný světem a jeho žádostmi, na dobu, kdy miloval Beatrici a kráčel ve světle jejích zraků rovno ke spáse: *mostrando gli occhi giovinetti a lui, meco il menava in dritta parte volto*, vzpomíná na čas jeho jinošství, kdy nesledoval ještě obrazů falešného dobra – *imagini di ben seguendo false* – kdy nezatěžovaly ještě jeho křidel k vzletu nadzemskému ani děvčiska ani jiná marnost krátkého trvání. Dante žil tehdy ve stavu milosti a do ní se vrací oklikou nyní přes sebeobžalobu a lítost, když poznání jeho bylo vytříbeno utrpením. Neboť je charakteristické pro Očištec, že tam jediné trpí Dante *tělesně* procházející zdi plamenů, v nichž jsou mučeni smyslňáci: Očištec má nejvíce rázu autobiografického a vývojového, ačkoliv i on je vize a symbol, pojatý staticky jako Peklo a Ráj. Dante sám viděl smysl svého vývoje životního v odvratu zralého muže od lživých statků a hodnot, za nimiž se slepě řítí – byl to doslova a do písmene *běh za smrtí* – a v návratu k veliké čisté lásce svého mládí. Neboť milost zjevila se mu v dětství i jinošství ve

formě lásky, a jiskra této pravé čisté lásky, již si dovedl uchovati až do stáří, vrací mu Milost ztracenou. Milost ve tvaru Lásky k ženě – láska k ženě nositelkou a prostředkovatelkou Milosti boží: to je veliký životný symbol arcidíla Dantova, to jsou nové, opravdu moderní dějiny obrody lidské duše: zázrak ne zázračný a pohrobni, nýbrž *zázrak života pozemského*, první projev *nové zbožnosti světské*, jehož nedosahuje v jeho hloubce a jemnosti ani po pěti stech letech Goethův Faust... Neboť ani zde, ve svém vrcholném bodě, není osobní zážitek Dantův cílem sám sobě; i zde s vlastním osudem spojuje k nerozloučení těsně osud obecnosti. Zároveň s ním rozvíjí se v posledních zpěvech Očistce v složité alegorii slavnostního průvodu i triumfálního vozu a rajského stromu obraz rozpadu i rozkladu moci světské i duchovní, státu i církve, ale věští se i jejich obroda: Dante nechtěl a nedovedl chtít své spásy osobní jinak než v obecnosti.

Nový Dantův rozšířený a očištěný zážitek společenství a řádu vtělil se nejprve nedokonale v traktát *De Monarchia* – nedokonale proto, že spoutaný v racionalistickou formu politickou s časovým posláním. Monarchie je obrácena ještě na vnějšek, jde za politickým úspěchem a úspěchem hodnotí ještě věci lidské; značí přechodný nedozrálý stav myšlenky Dantovy, ať byla napsána před „Božskou komedií“ nebo po ní. Teprve „Božská komedie“ a ovšem hlavně Ráj přináší její konečný osvobozený výraz; a proto měl by být čten Ráj vždycky zároveň s Monarchií jako její doplněk a korektiv. Správné pochopení Dantovy ideje státovědné i světovládné, caesaristické, je dnes znesnadněno mnoha předsudky a nedorozuměními. Obyčejně se s jeho myšlenkami v těchto oborech spojují představy nového gibelinství, představy státu feudálního, legitimistického, německy imperialistického, a zatím neznám nikoho bližšího Dantovi v tomto směru než Rousseaua. A zatím je Dante čistý komunalista, který nemá někde daleko ani ke komunismu, právě jako Rousseau! To není laciný paradox! Ideální obec nakreslil Dante v Cacciaguidově chvále staré dědovské Florencie, malé komuny guelfské, uzavřené do úzkých zdí, netoužící po výbojích, nezkažené obchody a snadným výdělkem, složené ze starých počestných rodin, žijících spolu v dobrém sousedství, plné kázně, střídmosti a přísných mravů, prosvětlených a proteplených tradičním veselím křesťanských svátků – není to čistý protějšek ideální obce Rousseauovy, do níž švýcarský básník promítl svou starou patriarchálně puritánskou Ženevu?

Účelem státu v pojetí Dantově není opravdu výboj ani vnějškově vojenský ani hospodářský. Ne dobývat nové půdy, ne vyrábět nových statků, nýbrž správně rozdělit a dobře užít starých, existujících, jest věcí státu Dantova. Majetek odloučený od práce, kapitál sledující své sobecké výboje, byl mu přímo odporný, byl mu protipřírodním násilnictvím a zuřením jako

sebevražda nebo sodomictví; vedl rovnou k lakomství, k zířnosti, lichvě, a ty byly mu jednad všechny jedy, rozleptávající všechno společenství a každou pospolitost a obecnost. Moc hmotná i hospodářská musí býti v pravém křesťanském státě krocena, překonávána, obracena, vyrovnávána v řád, kázeň, harmonii, lásku všech ke všem. Stát jako církev je Dantovi ústav spásy – oba, stát i církev, jsou stejně důležité, oba se doplňují, pokud jeden nevsáhá v právo druhého, pokud jsou úplně samostatné a svéprávně. Stát konec konců je tu proto, aby pomáhal k osvobození duše lidské: má jí opatřit vnější pokoj, mír, aby se mohla oddat službě své spásy. Má jí opatřit nejen vnějškový mír svorností, která panuje mezi občany, ale i mír vnitřní, vnitřní harmonii tím, že dává každému občanu povolání odpovídající jeho vloze, jeho nadání. Stát dobře řízený pečuje o to, aby se každému občanu dostalo v obecnosti toho úkolu, k němuž jej příroda určila a uschoptila. V povolání rodí se člověk po druhé jako občan, a to je Dantovi stejně důležité, ne-li důležitější než první zrození člověka z těla matčina; v povolání právě uskutečňuje se smír nutnosti a svobody, přírody a kultury. Karel Martel v VIII. zpěvu Ráje vykládá tuto hlubokou teorii Dantovu. Přirozené nadání musí být státem pochopeno občansky a tak ho musí být využito pro vnitřní harmonii – to je pravá činnost státotvorná: stvořit co největší počet šťastných občanů, kteří žijí v míru se sebou i s druhými! V míru vnitřním nejprve, poněvadž není u nich rozporu mezi posláním a povoláním, poněvadž každý povoláný je i vyvolený!

Ideál státu Dantova není tedy nic méně než stát legitimisticky a dědičně ztrnulý, nýbrž založený na povolání a jeho svobodě – stále, řekl bych, opravovaný empirií, plynoucí a tekutý v rozumné, přirozeně správné výměně funkcí a statků, ve vyrovnávání sil, schopností, protiv. Stát musí uskutečňovat *civilitatem humanam*: obrozovat člověka v občana. Je celkem zidealizovaný útvar komuny novoguelfské, útvar demokratický, ale nikoli liberální – naopak: tradiční nebo konzervativní. Nesmíme s ním spojovat představy dnešního státního liberalismu. Dantův stát nehájí svobody svědomí jednotlivcova – tento obor nenáleží vůbec v jeho kompetenci, ten je věcí církve. Je zde proto, aby tvořil harmonii činností a naposledy jejich jednotu, jako církev tvoří jednotu smýšlení; není proto, aby rozštěpoval a podporoval jakékoli rozštěpení individualistické, nýbrž aby je zamezoval.

Z obdobných představ, překonat moc jako násilí mezinárodní a zharmonisovat ve věčný mír všechny státy lidské, vznikla Dantova myšlenka světového monarchy, císaře papeži rovnomocného a rovnocenného. Byly to prorocké sny a věštivé tužby přísných františkánů, spirituálů, roztrpčeně bojujících se zesvětštělým papežstvím a očekávajících pomoc v tomto boji od císaře římsko-německého, byla to lidová pověst o císaři-vykupiteli ze vši bídy, který

rozdrtí útisk mocných tohoto světa a přivedí říši míru a spravedlnosti chudým, bylo to celé ovzduší předrážděné doby chiliasticky cítící a trpící, co se zhustilo v Dantův koncept světového monarchy právě jako v jeho věštby o *Veltro* nebo o *Dux*, kterými proložil v různých obměnách celou svou komedii. Císařství Dantovo nemá nic společného s ghibelinsko-štaufským imperialismem, jeho císařství není vůbec z tohoto světa. Poslání jeho je právě umrtvit hřích moci na zemi; tím, že ji císař Dantův soustředí cele a výlučně ve své osobě, zparalyzuje ji, rozloží ji vnitřně, odmocní ji. Jeho poslání je ideálně výchovné: *curator orbis* nazývá jej Dante. Neopírá se o moc, nýbrž o autoritu, o potřebu nejvyšší harmonie mezinárodní, o poslání k obecnosti lásky. Prostupuje jako zákonodárce a soudce všecky obce, státy, národy, není opsán žádným: je hodnota ryze internacionální.

A tuto svou vidinu spojil Dante s jinou vidinou: s vidinou obrozeného impéria starořímského. V monografiích dantovských vykládává se, že Dante ve svém blouznivém kultu starého Říma je předchůdcem mystických humanistů rázu Petrarcova, Coly di Rienzo, Pica della Mirandola. Myslím, že smysl Dantova kultu starořímského je jiný a hlubší; hledám jej v jeho smyslu *pro jednotu, kontinuitu všeho živého* – v tom smyslu, který v něm byl ústřední a konstitutivní. Jako všecku živou přítomnost, pokud jedná a působí, jednotí naposledy v osobě světového monarchy, tak celou tuto přítomnost sjednocuje s minulostí. Cítil mezi italským národem své doby, třebaš sebe více pokleslým, a římským národem starověkým více než spříznění – cítil kontinuitu. Ale smysl pro kontinuitu je smysl po výtce historický: a opravdu Dante je veliký *historický realista*, třebaš se zdál fantastou a utopistou. V druhé knize své *Monarchie i* v šestém zpěvu *Ráje* uvažuje o tom, jak právoplatným odsouzením Kristovým prokurátorem judským, zákonným zástupcem Tiberiovým, došla samým Bohem potvrzení římská světovláda. Tato argumentace je příznačná pro Dantův historický realism. Dante věří v ideu úplně, až se vtělila v dějinnou skutečnost, až se v ní zkonkretisovala. Dějinná skutečnost platí mu nyní více než pojem, více než postulát logiky. Ovšem Dante věří také, že idea v dějinách žije souvislý život, stroucí se přes přítomnost až do budoucnosti, ano dál ještě: až do věčnosti. Proto Řím, „město svaté“, jak jej nazývá v *Conviviu* (IV., 5), „město vyvolené Bohem“, jimž je mu v *Monarchii* (II., 4), stává se mu naposledy nebeským Jeruzalémem, shromaždištěm vyvolených duší: Beatrice slibuje alespoň Dantovi v XXXII. zpěvu *Purgatoria*, že bude s ní bez konce občanem onoho Říma, z něhož Kristus je Římanem – *di quella Roma, onde Cristo è Romano*.

A přítomnost dává za pravdu jednotícímu Dantovi, Dantovi, který spojil první tak vášnivě a tak hluboce Itálii své doby se starým Římem: dnešní italský národ cítí se ne dědicem, nýbrž

pokračovatelem starého Říma, a ctí v Dantovi i dárce svého politického poslání a tvůrce svého ideálu státotvorného. Jeho myšlenka inspirovala skoro všechny dělníky moderního sjednocení Itálie, předem guelfskorepublikánského přesvědčení, Giuseppa Mazziniho a Vincenza Giobertiho.

Tento aktivní živel je u Danta podřízen živlu *kontemplativnímu*, kruh občanský je obklopen a uzavřen kruhem náboženským. Teprve v kontemplaci se dovršuje objektivace, teprve kontempace je odosobení úplné: v kontemplaci *duše* se proměňuje v *občanku*, stává se nositelkou nejvyššího životního proudění, *obcování svatých*. *Humana civilitas* přechází tu ve vyšší *civilitas nebeskou*: duše stává se funkcí božské lásky a dostupuje tím nejvyššího možného štěstí. Podřadila úplně svou hodnotu věčnému plánu božimu, odložila svou vůli, cítí se funkcí a tím je účastna nejvyšší harmonie, již nosí a které slouží. Nenazírá věci již v čase, nýbrž ve věčnosti a nabývá svobody, poněvadž je nyní cele a úplně řád a zákon. Není více rozporů mezi svobodou a nutností. *E la Sua voluntate è nostre pace – a Jeho vůle je náš mír* – odpovídá Piccarda Dantovi, který se jí táže, zda blaženci a blaženkyň jejího druhu, umístění v nižších nebesích, netouží po vyšších sídlech. „Bratře“, praví Dantovi, „naši vůli uklidňuje láska, která působí, že chceme jen to, co máme.“ Tyto světlé postavy Ráje nejsou již individua, jsou hodnoty kolektivní, všeobecnosti; a nejsou zmítány ničím lidským a osobním: co je vzrušuje, jsou jen problémy celkové, všelidské, kosmické. Harmonie životní je dotvořena a vyjasněna v démantovou čistotu hodnoty neobjektivnější: proto orgánem Dantovým stává se v Ráji oko, médium, v němž se uskutečňuje jednota a společenství, je optické. Neboť o to jde nyní, vyčíst zákon z posledního Objektu, z poslední nejvyšší Hodnoty, věrně a spolehlivě, a připodobnit se jí. V Očistci, kde se toto společenství teprve tvořilo a kde kajícník zvolna vrůstal v kolektivitu, bylo prostředkujícím orgánem ucho: neviditelné postavy nesou se často vzduchem a vykřikují spásná naučení a napomenutí.

Poslední období Dantovo, kdy v Ráji se dotvořil hodnot objektivních a nadracionálních, bývá obyčejně označováno jako mystické. Pokládám však tuto etiketu za ne zcela přesnou; za něco, co zaviňuje často těžké neporozumění jeho velebásně. Dante neupadá nikde v mystickou nečinnost a strnulost: jeho kontempace je tvorba, ne požitek, a tvorba ve službách života nejvyššího. Dante i věčnost pojímá jako společenství, jako občanství nebeské – ne jako samotářství. Jeho *vila contemplativa* je tvorba, tvorba duše puzeň žízní dokonalosti; duše chápe, že individualita překáží jí v této tvorbě a proto se jí vzdává. Ale není proto trpná: snaží se obejmouti, objímá skutečně všim úsilím své lásky veškerenstvo, nese je a slouží mu – je tedy činná v nejvyšším smyslu.

Ráj Dantův není než harmonie všeho řádu, který si dobyl vesmíru a přetvořil jej k podobě boží. Co působilo kdy na zemi jako kázeň, řád a tvorba, to zobektivizováno, dovršeno ve svůj čistý typus, žije v nebesích. Ráj opakuje lidské společenství pozemské a všechny občanské ctnosti; dotváří je jen v poslední dokonalost. Ale jak tato dokonalost není spiritualistická, nýbrž i za prahem smrti reálná, skutečností a pozemská, nic nedokazuje lépe než překrásný XIV. zpěv Ráje. Tam totiž Tomáš Akvinský zodpovídá jednu pochybu Dantovu tak, že po Vzkříšení budou blahoslavenci oděni v těla, pak teprve bude jejich osobnost dokonalá. Spojení duše a těla představuje tedy vyšší útvar než duše sama! A neznám nic jímavějšího než jástot blaženců, jakým přisvědčují Tomáši: „Tak horlivě a rychle jeden i druhý sbor řekl: Staň se, že jasně ukazoval *touhu po mrtvých tělech*“. Touhu po mrtvých tělech – svatí v ráji! Uvažte to, prosím! Neznám v celé světové literatuře díla, které by neslo v sobě více lásky k zemi a k tělesnosti než tento zpěv Ráje!

Nedejte si nikým namluvit, že Dantovo arcidílo je asketické nebo záhrobní. Smysl jeho je právě opačný. Dante myslí jako básník v konkrétnostech, a skutečností pozemských plna je jeho nebeská báseň. Ani ve chvíli nejvyššího vytržení myslí necítí pozemské jako tíhu, jeho neb překážku: oko jeho od pozemského teprve se zdvihá a povznáší k nebeskému, aby se záhy k pozemskému vrátilo. Všecko, co ze světa a hlavně z Itálie prošel, procítil, promiloval, všechny své zkušenosti života politického, občanského a praktického, všechna řemesla zemská a všechna díla rukou lidských uzavírá Dante do své paměti médiiem oka a věrně, nezrazeně vtěluje a včleňuje ve svůj básnický vesmír.

Básnický vesmír, pravím, a sice nejprve proto, že celý hmotný vesmír je do něho pojat, vepředen, vpracován. Dantův vnitřní zážitek řádu a lásky – lásky jako zákona – byl tak vroucí, že stvořil v něm víru v hlubokou zákonnost celého světa hmotného, a oprávnil i uschoptil jej k tomu, že v podobenství vesmíru podal obraz svého nitra a dějiny své duše a jejího zázračného omilostnění láskou. Vzpomeňte si jen, do jakých ohromných prostorů světových se klene a se rozstupuje stále jeho velebáseň, jak každý krok básníkův v ní se děje pod dozorem těles nebeských a každá hodina jeho cesty určována je konstelacemi, jakou rozhodnou úlohu hraje astronomie a matematika, souhlas čísel a osudů lidských již ve „Vita Nuova“, a pochopíte, jak i vesmír byl Dantovi ne něco mrtvého, nýbrž společnost oživená řádem, vychovaná v dokonalou civilitas! Tento řád připodobňuje právě vesmír Bohu: *Věci tyto i ostatní* – praví básník hned v I. zpěvu Ráje – *pojí řád vespolek; a ten je forma, jež připodobňuje vesmír Bohu. E questo è forma, che l'universo a Dio fa simigliante.*

Ne, v Dantovi není nic mrtvolného, ani mrtvého. Dantovi sama věčnost rajska je kosmický pohyb, fluktuace, stavba útvarů vyšších a vyšších: život v kolektivnosti, která je útvarem vyšším, životem umocněným. Kolik jen ruchu v jeho Ráji! Duše blažených v podobě světél tančí v závratném reji a za nejsladšího zpěvu: nestojí, ani nemlčí. Ráj Dantův není hmotné vymezené místo, staticky vybudované po vzoru povrchu zemského jako Swedenborgovo Nebe, s paláci, náměstími, dílnami, chrámy, nýbrž tančící propast a myslící vír. Pohyb, tok, rytmus, melodie, harmonie, světlo, lesk, radost tryskají odevšad, prostupují všecko, sají do sebe všecko v neumdlévající, byť neviditelné činnosti. Ne, nedejte si namluvit, že tento Ráj je dílem askety nebo mystika odvráceného od pozemskosti! Nikoliv, již proto nikoli, že v Ráji se myslí a vášnivě myslí a s rozkošnou nedůsledností, vpravdě básnickou, i o problémech zcela pozemských, ano dokonce politických, tak např. když Karel Martel rozvíjí hlubokou teorii dantovskou o povolání občanském, anebo Beatrice, které to naprosto nenáležejí, poněvadž není ztělesněná filozofie, nýbrž moudrost zjevená, se zajímá o astronomickou fyziku, polemizuje s jednou teorií o původu skvrn měsíčních a staví proti ní teorii jinou.

Ano, řeknu celou svou myšlenku: Ráj je mnohem naturalističtější, než se nám zdá, než jsou ochotni přiznat oficiální ctitelé Dantovi. Neboť: co stojí za celým ideovým a symbolickým světem „Božské komedie“ a především Ráje? To, več svádí nakonec Piccarda i Karel Martel všecko dění duše i kosmu zároveň: láska – táž láska, která vnesla harmonii do života Dantova a způsobila, že se nerozběhl v chaos, nýbrž se uzavřel v zákonný, čistý tvar, v krásný řád a lad, tím že spojila stárnoucího Danta s Dantem mladým a jinošským, s Dantem před jeho poskvrnou klamnými statky světa, před jeho odpadnutím od lásky a příkloněním se k sobectví. Ale tato láska není postulát mravnosti, není příkaz povinnosti jako u Kanta; tato láska je prostě láska jako skutečnost přírodní nebo milost duchovní – ale vždycky je dána jako objekt. V posledních verších Ráje Dante sám jasně to praví. Když marně se snaží proniknout tajemství prostředního kruhu, nesoucího v sobě tvář lidskou – tajemství Bohočlověctví – blesk milosti pronikne duši jeho a přinese mu vyplnění jeho přání. Ale co byla tato milost? Láska, a sice táž láska, *kteřá hýbe sluncem i ostatními hvězdami – L'Amor che muove il sole e l'altre stelle* – láska jako zjev kosmický, všesvětový a všeživotní. Veliký jednotiteli! Láska pozemská a milost duchovní nerozpadly se ti v spor a svár – byls a zůstals básníkem zemskosti a života občanského do konce své velebásně.

Ano, zázrak milosti je u Danta zázrak lásky a je to zázrak života každodenního. Vossler, jinak významný badatel a duchaplný dantista německý, se domnívá, že toto zření božské Trojice je tolik pro Danta jako „blažená smrt“, „seliger Tod“, že znamená „rozplynutí této osobnosti v

Bohu“, „Auflösung dieser Persönlichkeit in Gott“. Naprosto ne! To je tolik, jako zvracet celý smysl velebásně Dantovy a ničit jeho tvůrčí osvobodivý čin v samém jádře jeho. Naprosto ne! Milost Dantova je v tom, že se mu dostane nejvyšší posvěcující blaženosti ještě *zaživa* – *nel mezzo del cammin di nostra vita* – v polovině lidské dráhy – ne ve smrti – takže je nyní sjednocen sám se sebou, s vesmírem, s Bohem a vykoupen z hrůz onoho tmavého lesa, v němž zabloudil na počátku Pekla, onoho lesa, který není nic jiného než rozpad všech sil duše a osamocení její v sobectví.

Nikoliv! Poslední a nejvyšší zázrak milosti není Dantovi smrtí, naopak: je posvěcením do života. Po něm vrátí se Dante na zemi a bude, sjednocený nyní, omilostněný viděním poslední jednoty všeho života, působit jak náleží statečně a rozhodně v životě praktickém – vyplní poslání, které mu uložili Cacciaguida, svatý Petr i Beatrice. Vždyť jeho prapraděd přikázal mu přímo, aby zvěstoval lidem na zemi celou pravdu svého vidění – *Tutta tua vision fa manifesta* – budiž jim to sebe nepříjemnější a zneprátelež mu to celý svět; stejně v XXVII. zpěvu Ráje, Petr, když byl hněvem rozpálený, proklel Bonifáce a jeho simonistickou politiku, která hrob Petřův obrací v kloaku krve a smradu, obrací se na Danta s výzvou: až se vrátíš na zemi, otevři ústa a nic netaj – *apri la bocca, e non asconder quel ch'io non ascondo*; a rovněž tak Beatrice v Zemském ráji na vrcholu Hory očistcové napomíná básníka, aby bedlivě pozoroval vůz, symbolizující církev a znázorňující ve svých proměnách její osudy, aby pak, na zemi, věrně všecko popsal na prospěch světa, který špatně žije: *Però in pro del mondo che mal vive, al carro tieni or gli occhi, e quel che vedi, ritornato di là, fa che tu scrive*.

Ostatně přímo z textu posledního zpěvu Ráje je možno dokázat, že se Vossler mýlí a že jeho výklad je chybný. Modlitbu svou k matce Boží, v níž ji prosí Bernard, aby opatřila Dantovi milost, zřít Nejsvětější tváří v tvář, zakončuje prosbou, aby básníkovi byly zachovány po vidění zdravé smysly. *Ancor ti prego, Regina, ... che conservi sani, dopo tanto veder, gli affetti suoi*. K čemu by mu bylo třeba zdravých smyslů, když by mu bylo skonat hned po vidění nebo za vidění?

Dante se vrátí tedy po svém vidění na zemi do života, a bojuje dále, jen vytrvaleji a houževnatěji, svůj dobrý boj se zesvětštelou, zvrhlou mocí papežskou, proti přehmatům jejím a zasahování jejím do sféry světské, svůj boj za světovou monarchii a věčný mír, svůj zápas za občanský řád a občanskou spravedlnost, za moc rozpuštěnou a strávenou v právo, za lásku, uskutečněnou v zákoně a proměněnou v zákon, za lidské občanství a za obcování duší... za

všecko, co se zdá i dnes ještě veliké většině lidí utopií a bez čeho přece – kdyby to naráz vymizelo úplně ze snahy a svědomí lidstva – nestál by svět ani hodinu.

Utopie... Smí národ Chelčického užívat při této příležitosti tohoto slova? Neboť oba velcí duchové, jinak protinožci, Chelčický etický anarchista, Dante přísný objektivista a kolektivist, stýkají se přece v posledním účelu svého dychtění: ve věčném míru, který by dal té ubohé duši lidské, což jejího je: možnost tvořit pravé statky nadosobní a nadsobecké a starat se tak o svou spásu...

Tragika Dantova bývá obyčejně hledána v tom, že bojoval za politický ideál nenávratné minulosti, za romantickou antikvitu, že neporozuměl své době v její nové politické tvorbě a byl jí proto rozdrčen. Nikoliv: Politický ideál Dantův ve své podstatě je obecně platný ideál přítomnosti a svítí jako ohnivý sloup nikoli za námi, nýbrž před námi. A o tragice Dantova života nemluvil bych vůbec: velikost jeho vidím právě v tom, že se jí dovedl vyhnout, ačkoli všecko ho k ní svádělo. Není a nemůže být tragický život člověka, který vypuzen jsa z úzkého oboru empirie, vytvoří ze sebe formu a hodnotu platnosti tak široké a obecné, že působí stonásobnou silou do vzdáleností stonásobných...

Nikoliv, Dante je před námi, náš obdarovatel a naplnitel mnohého, co posud se zmítá a vlní v hrudi i nejlepších z nás. Je před námi jako překonatel každé povrchní romantiky životní, jako smiřovatel rozporů a svárů, veliký básník Jednotitel. Lásku pozemskou vrátil jejímu prameni, Milosti božské, a životu pozemskému v jeho běžném občanském tvaru dal nový smysl jako úkonu společenství nejvyššího, právě náboženského. Jeho zázrak není zásvětní, nýbrž životní a pozemský a tedy jediný pravý. Posvětil pro všechny budoucí, a tedy i pro nás, všednost a její trud a boj na svátek síly, radosti a víry životní.

*Jak tobě i nám Ráj tvůj nad hvězdami posud svítí
a nad propastí propastí všech kvete
v nebeském tvaru růže.*

*A na Tebe jak z Empyrea^[16] Beatrice Tvoje
tak na nás shlíží a starostmi je o nás jata
světice naše.*

*A k nám též posud sestupuje
a jednotí a uzdravuje vůli naši
tož Milost boží v světském tvaru lásky k ženě*

*a práva, spravedlnosti, zákona a řádu
a lásky k tomu všemu, boje o to všecko.*

*Nás v obecnost svou, již ve věčnost jsi sklenul
a vzdělal a zabydlil pak láskou,
si pojal, nehodné své vnuky.
Dík buď ti za to. Jednotiteli náš, Otče!*

O tzv. nesmrtelnosti díla básnického

*Bratru Aloisovi
jako pokračování některých našich hovorů*

Slovo úvodní

Tuto studii proslovil jsem dne 21. března t. r. na vyzvání p. dra Tomáše Trnky v cyklu přednášek, pořádaném Lidovýchovným ústavem Masarykovým a věnovaném problémům tzv. nesmrtelnosti. Pozvání přišlo mně vhod, poněvadž mně umožnilo shrnouti na malé ploše výsledky dlouhých zkušeností a dlouhého přemítání.

Zde podávám text své řeči, doplněný o některé nové vývody a mnohde prokreslený do větší podrobnosti.

V této studii šla má snaha za tím, přiblížit tyto otázky na výsost nesnadné, ale i na výsost důležité, opravdové bytostné otázky člověkovy, pochopení a spolupromyšlení i člověka prostého. Čím déle žiji, tím více vidím, jak všecko pedantnictví, všechen byzantinismus lžiodborný, všechno aparátnictví rádoby vědecké, bývá jen zástěnou pohodlí lidského: za ně

se ukrývají nejlépe poloschopnost i poloneschopnost, která neumí domyslit a malicherníci tam, kde je to nejméně na místě.

Volil jsem slovo drsné a místy snad i drastické, ale také, doufám, teplé i vášnivé a výrazné jako stisk přátelské ruky: jinak jsou takové projevy podvodem na těch duších bezelstných, na nichž mně právě záleží. Psal jsem a mluvil jsem právě, jak žiji a myslím. A nevyhnul jsem se ani žádné sebeožehavější aktualitě, která spadá pod můj námět, nýbrž dal jsem jí plně, na co má právo i ona i já: plné polední světlo svého intelektu i své duše.

V Praze v dubnu 1928.

F. X. Š.

Exegi monumentum aere perennius

Regalique situ pyramidum altius

Quod non imber edax, non

Aquilo impotens

Possit diruere aut innumerabilis

Annorum series et fuga temporum.

Non omnis moriar, multaque pars mei

Vitabit Libitinam...

Tyto latinské verše znamenají po česku asi tohleto:

Dokonal jsem pomník nad kov trvanlivější,

nad královskou plíseň pyramid výsostnější,

kterého nezničí ani žravý déšť,

ani běsnivý severák,

ani nespočetná řada let a časů tok.

Ne všecek zemru, veliká má část

znikne smrti...

A jejich autorem je římský básník Horác, jehož věštba vlastní nesmrtelnosti se do značné míry splnila: čítá se posud, ovšem valnou většinou jen klasickými filology, neboť pochybuji, že nalézá mnoho čtenářů nelatiníků na příklad u nás, kde nám ho přece nedávno znovustvořil

svým znamenitým překladem O. Jiráni. Ale z této malé účasti širokého obecnstva mohl by se Horác, kdyby žil, velmi snadno utěšit: našel by mezi svými obdivovateli duchy takové výše jako byl Nietzsche, kterému je básníkem největším z důvodů, jichž by si měli povšimnout zvláště básníci čeští: nejvyšší hutnosti svých básní, maximem výrazové energie stěsnané na nejmenší plochu, kde není ani jediného slova zbytečného a nenosného...

A přece nechtěl bych vzít jed na to, že tyto verše vrcholného básnického sebevědomí a sebeopojení Horácova jsou *zcela původní*, zcela výraz jeho individuality. Jsou jistě do značné míry *locus communis*: jistě před ním vyslovili tento výsostný pocit jistoty a hrdosti, byť ne v téhle kovové hlaholnosti, básníci jiní. Možná dokonce, že jsou volnou nebo vzdálenou parafrází nějaké jiné, starší sebechvály básnické, třeba řecké, jakož značná část lyriky Horácovy je takovou parafrází těch různých Alkaiů, Sapf a Erinn, prvních slavíků v myrtových křovích lesbických... tak je pravda, že i sebevědomí a hrdosti musil se člověk dlouho učit, než je mohl takto standardizovat. A samy byly zase stokrát a stokrát parafrázovány jinými básníky latinskými i moderními. Humanisté věštili nesmrtelnost nejen sobě, nýbrž ve věnováních i svým mecenášům, kterým ony básně připisovali a od nichž jaksi zálohou na tu příští nesmrtelnost vymáhali již nyní dary a odměny, pokud možno nejtučnější: což je možno zaplatit sdostatek nesmrtelnost?

Ale kde jsou dnes ti všichni básníci, přesvědčení právě jako Horác, že „zniknou smrti“? Myši žerou je po knihovnách, pavouci tkají síť po jejich knihách. Kromě několika řídkých odborníků filologů, kteří se obírají studiem humanismu, nechte jich nikdo; ba sama jména jejich jsou španělskou vesnicí i čtenářům velmi vzdělaným a opravdovým milovníkům dobré poezie, neboť té právě bývá velmi citelný nedostatek v jejich výtvorech, skládaných s pedantickým umem. Veliké je dnes mlčení po nich.

Habent sua fata libelli, mají své osudy knihy, a osudy někdy velmi strakaté, jakož řekl Terentius Maurus. Povšimnout si trochu blíže těchto osudů a nalézt v nich, možno-li, ne-li celou, aspoň část zákonitosti, je právě účelem mé dnešní řeči.

Není snad básnického nebo jiného díla uměleckého, aby nevycházelo za dobytím nesmrtelnosti. Strašná je v člověku hrůza ze smrti, ze zániku; strašlivější ještě žízeň nebo hlad přežít se ať tak nebo onak, překonat nějak tuto časnost, která nám bude jednoho dne bezpečně odňata a promění se pak v rozšklebenou nicotu a úplný zmar. Vyplout nějak, ať na tom, ať na onom vraku nebo prámu z té příšerné katastrofy, z toho jistého a úplného ztroskotání naší životní lodi, z toho svého víru maělstromského, který unáší naše bytosti a rve je a trhá je

neodvratně do svého ničivého středu, to je co napíná náš mozek až k prasknutí, co rozbušuje naše srdce až k puknutí. Na myšlenky a naději nějaké, ať takové, ať onaké existence posmrtné, jsou založeny nejen všechny soustavy filozofické a náboženské, ale jsou to i ostruhy, které pohánějí více než ukojení potřeb hmotných jako jsou nutnost jíst a šatit se a tedy vydělávat peníze, lidskou činnost vědeckou, básnickou, uměleckou. Plodí-li prostý člověk dítě a hledá-li vědec s napětím všech sil rozřešení nového problému, básník nové, neslýchané posud tóny a harmonie výrazové, hudebník nové tonality a instrumentace... poslouchají všichni, aniž jsou si toho často vědomi, téhož základního instinktu vlastního všemu životu: zhrdání smrtí, překonávání jí, pronásledování jí až do jejího hradu, posmívání se jí, přehlížení jí, neuznávání jí...

V tomto strašlivém souboji s ní, pevnou pozici má jen křesťan. Věří, že duše jeho, vykoupená na Golgotě božskou krví Kristovou, má život věčný. „Ještě dnes budeš se mnou v ráji,“ praví nedlouho před svým skolem Ježíš lotru Gestasovi, visícímu po jeho pravici a kajícímu se opravdu až ve chvíli poslední, v hodinu dvanáctou. Ale ovšem nic na tom nezáleží, že se kaje ve chvíli poslední; prakticky je na tom stejně jako by se byl kál v hodinu třetí nebo první. *Vteřina* účinné lítosti rozhoduje zde o *věčnosti*. Nic jiného nežádá Kristus ke spáse než takové závrtné vteřiny, v níž se duše odvrátí s ošklivostí od svého posavadního života a zrodí se podruhé: nyní se zrodila pro život věčný. Kromě víry a čistého srdce neklade Kristus jiných podmínek spáasy. Ale připusťme i na vteřinu s nevěrci, že je to klam a iluze. Nuže: *prakticky* ani to na věci nic nemění. Láska k Bohu v pravdě *nemůže* být zklamána – pravím to bez vší honby za paradoxem, jako prosté zjištění skutečnosti. Neboť: i kdyby Boha nebylo, dozví se o tom někdy duše věřící a milující? Nikdy: jistoty o tom mohla by nabýt až po své smrti. Ale není-li Boha, není-li života věčného, není-li ničeho, nedoví se toho a nebude tedy zklamána ani po své smrti... *Kde je, smrti, osten tvůj?*

Všecko jiné jako je snaha čelit svými díly a ne svou vykoupenou duší smrti pokládám již za náhražku a za zbraň zoufalství. Cosi teskného a odbojného leží ve všech těchto pokusech: plyne to z toho, že to jsou útoky pýchy a hrdosti a ne akty lásky; koneckonců: úzkostné výkřiky ohroženého sobectví a ne veliká odevzdání lásky. Představa slávy, která má čelit smrti a zaručit přežití jména a díla básníkovy u potomstva víceméně vzdáleného, pokládám za něco podstatně pohanského; a není mně náhodné, že kult této představy, vystupňovaný až do nejpustšího šílenství, dali západoevropskému lidstvu humanisté, tedy renesance, která je největší výkyv od křesťanství. Křesťan ví, že všechna sláva náleží Bohu; dělník má právo jen na klidné svědomí po práci jak nejlépe dovede vykonané a zdravý spánek po únavě... Bůh

sám chválí se v dílech svých; člověk se však jen nadýmá, neboť přijal dary a talenty, ale nedal si jich... Ale kdo z nás postavil se již dnes na toto krásně prosté a vznešené stanovisko? Kdo z nás již zde došel této nadosobnosti?

Dnes tedy všechna snad díla lidská, která nevznikla přímo z ukojení hladu a jiných potřeb hmotných, vycházejí za dobytím nesmrtelnosti nebo slávy, neboť ona je její podmínkou. Ale kolik z nich jí v pravdě dochází? Rok co rok tisknou se desetitisíce sbírek lyrických, novel, románů, dramát, malují se desetitisíce ne-li statisíce obrazů, teše se o málo méně soch, vrhá-se na papír spousta symfonií a oper, a snad všichni jejich původcové jsou přesvědčení, že díla jejich nezhltní po máchovsku mluveno „času vztek“: že přeplují přes něj na druhý břeh. Zatímco jejich skutečný osud praví: veliká většina z vás je mrtvě narozená; jiná, stejně velká, jsou efemery^[17], mušky jednodenní, které zhynou se slunce západem; malá jen menšina z vás bude čtena, hrána, nazírána rok, deset, dvacet, třicet, padesát let, aby nakonec byla přec jen prázdným jménem v čítankách, katalogích, soupisech, dějinách a obtěžovala marně paměť školáků, a za dalších padesát nebo sto let vypadne i z nich na velkou radost mozků soustavně přetěžovaných. Hle, tak se končí pravidlem výpravy za slávou a nesmrtelností! Neboť cosi jako strašlivá kletba, zdá se mně, visí nad vším dílem lidským, ale nejvíce nad dílem jedincovým: když bylo z počátku rozněcovalo život a pobízelo ho jakoby ostruhou nebo bičem k většímu letu a vyššímu spění, *později tento život brzdí. Ze stimulantu životního stává se jeho překážkou, mrtvým balastem, který se mu věší na paty a který musí chtěj nechtěj se sebe setřást, nemá-li pod ním zmrtnout a ustrnout. Pro každé dílo lidské přijde tato osudná chvíle, ale nejdříve, buďte tím jisti, pro dílo individualistické, které je vyplněno a jakoby nadmuto cele autorovým já, v němž se zrcadlí s opičí láskou a v němž opakuje a rozšlapává svou vnitřní prázdnotu – a prázdnotou je před plností časů každé já lidské, zdánlivě sebebohatší a životnější – a tedy především dílo, které vyšlo, aby panovalo a podmaňovalo budoucnost pro autorovo víceméně malicherné a obtížné já a ne, aby sloužilo: jež vyšlo tedy s větším, menším uvědomením, s větší menší účelností za dobytím nesmrtelnosti jeho jménu. Za tím zde, buďte jisti, slehne se co nejdříve prach zapomenutí. Neboť lidstvo má něco jiného na práci, než sloužit ješitnosti jednotlivcově.*

A přece: jak klnouti nebo se smátí této touze po nesmrtelnosti, této honbě za nesmrtelností, i když bere na sebe formy sebenaivnější a dětinštější? Jsou v tom přece na dně zoufalé pokusy člověkovy, přemoci smrt; jsou to výrazy touhy po věčném životě, která je vlastní člověku. Zoře slávy, o níž mluvil Vauvenargues, zoře slávy, která se rozsvěcuje nad mladým básníkem, zda nad ní je co kouzelnějšího v životě, i když se tato zoře později vykuklí jako zvěstovatelka

dne kalného a deštivého? Je v ní všechna sladkost země, ale i víc nadto: touha čehosi absolutního, byť špatně řízená.

Budme spravedliví. Co vztyčuje ještě odsouzence pod šibenicí, kdy klesá hrůzou a kdy se mu děsem lámou kolena? „Držte se“, zašeptá mu vězeňský dozorce, „lidé se na vás dívají; jsou zde novináři, budou o vás psát.“ Nebo: „Tamhle stojí fotograf, má na vás namířený svůj kodak“. Je to ovšem *pia fraus*, ale pomáhá. Zlomený člověk dokáže nemožné: sebere všechnu svou vůli a se vztyčenou hlavou čelí na několik vteřin šibenici; zhrdá na několik vteřin hrozbou smrti zcela blízké, již na dosah konopné oprátky.

Jistě jsou lidé, kteří se dopouštějí zločinu i z marnivosti; snad jich je zcela málo, ale jsou přece. Ale více ještě je lidí, kteří po dokonání zločinu rádi by svou hanbu přeměnili a zfalšovali – duchovní penězokazové – v jakýsi druh slávy nebo aspoň pamětihodnosti a pověstnosti a s dětinskou marnivostí i pitvornou slaboduchostí by se rádi drapírovali v její nešťastné dobyvatele, kteří zahynuli nebo zbloudili ve své výpravě za ní. Způsobte, aby jména zločinců nebyla ani vyslovována ústy, ani psána a jmenována v tisku a na papíře, pohřbte je v anonymitě *naprosté a úplné*, nevzpomínejte jich ani vzdechem, utopte je v naprostém mlčení a zapomenutí, opisujte je jen značkou nebo číslem a jistě zmenšíte, byť o malinké procento, nebo snad jen o zlomek procenta, kriminalitu. Víc než všechno ostatní děsí lidi být pověšen nebo pohřben *zaživa* v žaláři *hluše: bez jména*, bez sebemenší stopy po sobě zanechané...

Touha po slávě, po nesmrtelnosti je touha po zvýšeném a stupňovaném životě a jako život je i ona dvojstrana a dvojklaná, neuzavírající, dvoj i mnohosmyslná, ekvivokní^[18], naplněná rozpory, zavírající v sobě dobré i zlé, nejvyšší i nejnižší.

Již Pascal věděl to velmi dobře a vyslovil to svým nezapomenutelným způsobem: „Největší nízkost člověka je vyhledávání slávy, ale je to také nejvyšší známka jeho výbornosti; neboť mějž si největší statky na zemi, všechno zdraví a pohodlí, není spokojen, není-li v úctě u lidí. Cení tak vysoko soud člověkům, že, mějž si sebe větší výhody na zemi, není-li také výhodně položen v soudu člověkově, není spokojen. A i ti, kdož povrhují člověkem a rovnají ho zvířeti, i ti chtějí, aby jim lidé věřili a jim se obdivovali...“

Je v tom cosi podstatně lidského, že člověk touží žít životem několikerým, životem znásobeným. Nespokojuje se s životem skutečným, který má a žije v sobě a ve své vlastní bytosti: chce žít v představách jiných životem obrazným a snaží se proto zdát se jiným, než je.

Vším svým úsilím tvoří ze sebe duplikáty a triplikáty, bytosti fiktivní, které by nejraději odpoutal od svého života skutečného a jimž by rád dal žít životem samostatným v obraznosti jiných lidí. To souvisí přímo s jeho touhou po přežití. Soudí, že tím spíše přežije svůj skutečný život, rozmnoží-li se co nejvíce, vytvoří-li o sobě co nejvíce fikcí. Lidé upírají všechny své síly k tomu, aby vytvářeli a živilo tyto fantomy; jim přikládají větší váhu a cenu než svému životu skutečnému; je napájí svou krví.

„Marnivost je tak zakořeněna v duši člověkově, že i voják, ničema, kuchtík, nosič se chlubí a chce mít své obdivovatele; a filozofové také je chtějí mít; a ti, kdož píšou proti slávě, chtějí mít slávu, že psali dobře; a ti, kdož je čtou, chtějí mít slávu, že je četli; a já, který píšou tohleto, mám snad na ni také chuť“, praví se svou strašnou prozíravostí lidského srdce týž Pascal.

Každý z nás je více méně roztržen ve dvě bytosti. Každý vedle bytosti, kterou žije ve všední den, kterou dýše, zažívá, jí, pije, myslí, pracuje, bdí, má i bytost jaksi sváteční a nedělní, která ve všední den visí jako frak nebo veteránova uniforma v almaře a již obléká jen při zvláštních příležitostech, ale bez níž nemohl by žít. Vědomí, že ji ztratil, přivedlo by jej nejen o rozum, ale – hůř – i o všechnu životní radost. Tato druhá osoba je v rozporu s osobou první; to mu však nikterak nevádí, naopak: z toho se právě těší, proto si jí právě váží; a právě proto dává svou bytost všední za podnož té druhé, sváteční.

Byl to Stendhal, který napsal nezapomenutelné stránky o marnivosti Francouzů; jenže ty věty platí ne pouze o Francouzech. „Ty, Alfonsi, vem si svou geniální vizáž“, napomíná žena muže, který se dává portrétovat; „ať mi vypadáš na podobizně aspoň jako Napoleon, jinak mi nechod' na oči.“ Každý z nás, kdo sedá před fotografickou deskou, má tak trochu dojem, že bojuje pod jakýmsi Pyramidami budoucnosti, odkud celé věky lidské, ne minulé, nýbrž příští, na něho nyní hledí. A proto tropí všelicos, jen ne nic běžného, přirozeného, obvyklého: nadýmá hrud', strojí vrásky, kaboní obočí, vraští čelo, mračí se nebo třestí oči, simuluje buď velký myslitelský intelekt nebo nezhojitelnou vznešenost duše nebo mocnou, světy rozrážející vůli; hraje si buď na velkého vojevůdce nebo vynálezce nebo státníka nebo básníka. Na neštěstí takhle, jak se dávají fotografovat, lidé také většinou píšou. Málokdo dovede říci prostě věci prosté; napsat: dnes jsem se vykoupal v řece nebo v potoce; obyčejně to nějak parafrázuje, třeba: dnes ráno jsem se vrhl do Eurotu, což je řeka ve Spartě. Málokterý novinář napíše, že po ulici se kodrcala drožka tažená hubeným koníkem, obyčejně je to Šemík...

Jsou lidé, kteří, aby udrželi fikci, kterou o sobě stvořili a vypěstovali, obětují jí i realitu, svůj skutečný, klidný a šťastný život. Až do těchto tragických mezí jde láska k lidské póze i lidské herectví. Slyšel jsem o chudém člověku, malém obchodníčku v P., který se navečeřel ve svém krámku suchých brambor, neboť na víc neměl, a vyšel pak před jeho dveře, postavil se tváří v tvář chodcům, kteří se tu dobu po náměstí procházeli a šťáral se párátkem v zubech, tváře se, jako by z nich dobýval drobtý masa... Tak daleko šla jeho obětavost k legendě, kterou stvořil a udržoval o své zámožnosti. To je ještě komické. Ale znal jsem i člověka, který dovedl obětovat štěstí své rodiny vybájené aureole, kterou si slepil a na hlavu navěsil jen pro podiv svých hospodských kumpánů. Tu začíná tragédie posud nenapsaná: člověk modloslužebníci své chiméře...

Kolik lidí závidí Napoleonovi jeho nekonečné, zcela přirozené sobectví, to, že se nemusil nijak znásilňovat, aby dal pobíjet stotisíce lidí, že to naopak dělal tak přirozeně a klidně, jako si objednáváme v hostinci beafsteak nebo hrajeme mariáš? Nebo přirozenou nenucenou pýchu Chateaubriandovu, kterému sama sebou vplyne do pera věta: V témže roce jako já narodil se i Napoleon (Ne: narodil jsem se v témže roce jako Napoleon!) Jak se mrzíme na sebe, že nejsme dosti sobečtí, dosti tvrdí, abychom měli právo k takovýmhle špáskům. My se musíme dříve přestrojit v onu druhou, sváteční osobu, abychom si troufali o takových věcech i jen snít... Znam celou řadu lidí, kteří se uměli zdrezírovat na drzouny ze strachu, aby se nezdáli zakřiknutými, skromnými, bázlivými, průměrnými. Kolik siláckých póz vzniklo takto i v literatuře. A jací žalostní skrčenečkové se za nimi tajívají!

Jenže buďte jisti, takováhle neomalená spekulace na nesmrtelnost je nejen to nejsměšnější co je, ale i to nejzbytečnější. Je možno maskovat se a drapírovat se, jdeš-li do maškarního plesu; ale pro nesmrtelnost, pro dějiny, to je již choulostivější. Vane tam totiž zatraceně pot'ouchlý vítr, který rozcuchá mžikem všechny sebevelebnější paruky, sfoukne všechna líčidla, nadzdvihne všechny masky, profoukne všechny tógy... Do dějin vcházejí jen ti zcela upřímní, upřímní a sobě věrní až do flegmaticčnosti; ti, jimž záleží na úspěších na literárně koňském trhu a jeho slávě tak málo jako na loňském sněhu; co nejvíce svoji a co nejméně cizí; ani noví ani staří, ani zelení ani žlutí, nýbrž právě: svoji, svoji, svoji... A blázni cizích frází a hesel, hastroši cizích póz padají do propadliště, dříve než se po jevišti rozhlédnou; a žalostná je smrt jejich mezi šváby, krysy, novináři, divadelními režiséry a jinými módními panáky z krejčovských nebo holičských vitrín.

Co je tedy, tážete se mne, ta nesmrtelnost díla básnického nebo uměleckého, nesmrtelnost ovšem relativní, tedy přesně mluveno, jeho *dlouhoživectví*? Na čem je založen dlouhý život díla básnického, dlouho, dlouho ještě se vyživajícího po smrti svého původce, stroucí se po staletí a staletí a někdy i po tisíciletí? Do jaké míry je zákonný? Čím je oprávněn a ospravedlněn?

Abys mohl na to odpovědět, musíš vystihnout, co je tu dílo básnické nebo umělecké? Nuže, právě dílo básnické je výsledek *tvorivosti* lidské; a tvorivost je nejprve tam, kde je *vyšší míra* životnosti než jinde. Co básník nebo umělec vytváří ve svých dílech, je také *skutečnost* a dokonce skutečnost *skutečnější* než je běžná skutečnost jevová, než jsou na příklad pole, lesy, řeky, než jsou židle a stoly, které dělá truhlář, džbány a hrnce, jež robí hrnčič. Ale aby mohl básník nebo umělec vytvořit tuto svou skutečnější skutečnost, musí být jeho dílo – báseň, obraz, socha, symfonie – nejprve *skutkem*: není skutečnosti bez skutku, bez činu: není jiné skutečnosti, než jsou skutky lidské. Jeho dílo musí být dílem odvahy, sázkou, do níž vložil celou svou osobnost, sebe celého, bez zbytku a slevy. Tvorba je věc krvavě vážná, i když se provozuje s úsměvem na rtu a s tryskající jiskrou nepochybující jistoty v zraku...

Na počátku každé skutečnosti, byť dnes již zdánlivě mrtvé, lépe: zkamenělé, strnulé, ustydělé, stojí čin a skutek: z něho vznikla, bez něho nebyla by možná. Skutek je nejvyšší zintenzivnění lidské osobnosti: osobnosti zcela soustředěné v jediný bod. Právě to, že za ním stojí *celý* člověk, *celá* osobnost vši svou vahou, činí ze skutku otce skutečnosti. Aby dílo básnické nebo umělecké mělo naději, že přežije do budoucnosti, že dosáhne jakési nesmrtelnosti, musí být nejprve *ve svém oboru* skutkem nebo činem; musí tedy být jako báseň, jako socha, jako obraz, jako symfonie, jako drama něco nového, bohatého, hutného, co v sobě zahrnuje jako v lůně mateřském zárodky mnohých a mnohých básní, dramát, soch, obrazů *příštích*... Ale to je možné jen tehdy, je-li plodem *celé osobnosti člověkovy*, nejen jeho pouhého já, nýbrž čehosi hlubšího, významnějšího, trvanlivějšího než je já: jeho úsoby^[19], toho, čemu říkají Němci *mein Selbst*, Francouzi *mon soi*. Takové *soi* je něco zcela odlišného od *moi*; úsoba od já. V já jsme si všichni úžasně podobní, opravdu rovni: náladoví, mělcí, rozptýlení, pohodlní, líní, nestálí, jaloví, žvaniví, prázdni, hloupí, vrtošiví i vrtáčtí; a ovšem, že chudí, nezajímaví a až bůh brání staří a zešuntění. Nejsme tu nic jiného než až běda otřelý a rozmazaný otisk a bledý oklepek starého Adama nebo ještě staršího šimpanze... jak libo: máte na vybranou... Je to nezdvořilé, co tu říkám lidskému rodu, ale je to, bohužel, pravdivé.

Teprve svými úsobami se od sebe lišíme. Lišíme se již tím, že jedni dovedou takové úsoby v sobě nalézt, druhí nikoli. Pokud jde o naše já, jsme si všichni rovni v malosti – i největší géniové, pokud žijí své já, svůj všední mrtvý netvořivý den, žijí totéž co my: žijí *naši* netvořivost a neplodnost, *naši* pošetilost a malichernost, *naši* mrtvolnou tupost. Ale kdežto my, obyčejní lidé žijeme *jen* to, oni žijí i *cosi nad toto své já*: a to je právě jejich úsoba, nebo osobnost; a snad i osobnost několikerá, neboť největší díla básnická působí na mne dojmem jako by tu zápasila spolu několikerá osobnost v dramatickém soupeření plném smyslu o konečnou harmonii. Básnické nebo umělecké dílo je výtryskem této úsoby, této vyšší a hlubší osobnosti, jejímž matným a zeslabeným i roztržitým odrazem je naše osoba jevová, naše všední já: opravdové dílo básnické a umělecké je, mluveno s Březinou, zkušeností druhého zraku, nebo jak jsem řekl kdesi, kořistí útočného zraku hrdinského. Bez této zásadní aktovosti není velkého díla básnického nebo uměleckého.

Ale každé takové dílo básnické obsahuje v sobě život příští: předjímá jej: je skutečnější než dnešní skutečnost, rozlitá všude kolem tebe. A pro tuto silnou potencialitu je *napodobeno takové dílo dnešním a zítřejším životem*. Silnější život vždycky k sobě přitahuje život slabší: slabší život vždy a všude napodobí život silnější. A skutečnost, kterou nese v sobě velké dílo básnické, je život mnohem silnější, vyspělejší, mocnější, jehož se dovine lidstvo jako životní empirie a životního průměru snad teprve za sto, za dvě stě, pět set, tisíc let... Až do té doby má právo žít dílo básnické, neboť až do té doby je ho třeba k chodu světa a života. Ale v tu chvíli, kdy nemá již čeho lidstvu dát, kdy se cele tělem stalo jeho slovo, kdy jeho výjimečná vyšší skutečnost proměnila a rozměnila se ve skutečnost obecnou a běžnou, v tu chvíli dohrálo svou úlohu: a začíná brzdit vývoj a stává se balastem.

Že běžný empirický život napodobí vyšší skutečnost díla básnického, v dobrém ve zlém, to není fráze, to je prostý fakt, který můžete denně takřka hmatat svými rukama. Je prostý historický fakt, že např. Goethův *Werther* hluboko zasáhl do tehdejšího života, nejen všedně empirického, ale i mravního: že jej hnětl velmi vášnivě ke své podobě. Lidé nenosili jen po něm modré fraky, ale stříleli se také podle jeho vzoru. Víte snad, že když vyšel Dostojevského *Zločin a trest*, zabil v Moskvě kterýsi student za podobného položení, jako zabijí v tomto románě Raskolnikov... A víte snad také, že byli v životě napodobováni rekové Puškinovi, Balzacovi, Wildeovi, Stendhalovi až do svých citů, ano pro ně. Stále poezie a umění je velikým kvasem přítomnosti, který je pozdvihuje k novým formám životním. Výtvarné umění bouří a přeorává zrakový život člověkům jako poezie jeho život citový a volní. Kolika lidem otevřel např. impresionismus malířsky zrak, operoval jejich šedý zákal!

Že čistý horský sníh je skutečně modrý, poznali lidé až z obrazů impresionistů. Z počátku se smáli, pak čipernější z nich jednoho dne na lyžařské túře ho skutečně modrým objevili. A když přešel první záchvat smíchu a pohoršení z Cézanna, spatřili lidé, že v přírodě jsou skutečně architektonické plány, že v ní jsou tvarové hrany a krystaly, že v ní žije a působí duch architekturní, duch přehledného řádu a vůle k soustavné vyhraněnosti tvárné. A jak zjemnilo a vytříbilo moderní drama Ibsenovo, Wedekindovo, Strindbergovo smysl pro souvislosti životní, jak objevilo sta a sta nových nití a vztahů v životě rodinném a společenském, jichž ani netušily generace starší; jak jinak a nově naučilo tě hledět na život ženy a dítěte! Jakou složitou alchymii je nám po Baudelairovi a Rimbaudovi lidská vášeň, láska, bolest, neřest! Kolik nových rozběsněných a záhadných sil vidíš nyní tam, kde tvoji otcové viděli jen pokojnou sedlou hladinu životní! Così jako rybník žabincem zarostlý!

Básnické a umělecké dílo podněcuje tedy život k větší životnosti, nutí ho k vybavování nových a nových možností, napíná ho k větší a větší intenzitě. Slaboši mezi čtenáři nebo diváky mu jen podléhají; napodobí je trpně: jsou tím zcela fascinováni, přemoženi, spoutáni. Ale silnější posluchačstvo, čtenářstvo, diváctvo s ním spolupracují; dotvářejí je, přetvářejí je více méně samostatně; obměňují a pozměňují jeho jednotlivé složky, doplňují je svými zkušenostmi. A dílo básnické nebo umělecké začíná nyní žít život plný proměn, jakýsi svůj dobrodružný životní román: odpoutalo se od svého původce, vzněcuje život kolem sebe a hněte i formuje jej, ale je jím také hněteno. V nárazech nového života na ně zažehuje se novým ohněm; nové jiskry z něho tryskají, jichž by se byl v něm nikdo na první pohled nedohadoval, kterých v něm nikdo zprvu netušil. Na příští a pozdější generace působí často jiným smyslem a rázem než na generaci první, která viděla jeho zrod; smysl a význam jeho se podstatně mění. Je ceněno pozdějšími věky pro jiné vlastnosti, které v něm byly jimi objeveny, než věkem prvním. Stává se tajemným a věštebným životním symbolem, který je znova a znova jinak i nově vykládán a řešen jako hádanka sfingina.

Jak různě byl pojímán a ceněn např. Homér. Nalézáme v něm dnes ctnosti, kterých v něm netušil ještě včerejšek; a důvody, proč se mu obdivujeme dnes, jsou právě protivné příčinám jeho slávy u našich dědů nebo otců. Ještě generace Barrèsova viděla v něm něco divoce primitivního a barbarského a četla ho proto v překladu Leonta de Lisle, o němž soudila, jak Barrès sám vyznává, že jediný plně odpovídá tomuto nešetnému požadavku. Tak dlouho doznívá romantická teorie o rázu a vzniku básní homérických vržená do světa na sklonku XVIII. století Fr. Aug. Wolfovými *Prolegomeny ad Homerum*, kterému je řecký mistr básníkem „přírodním“ ve smyslu tehdejších geniálních teorií Sturm a Drangu nebo

Herderových, a jenž jej zachraňuje týmiž argumenty, jimiž uctívají jeho vrstevníci Lži-Ossiana, tehdy právě na vrcholku popularity. Dnešní mládež francouzská čte jej v převodu Victora Bérarda, který jej pojímá a překládá jako plod pozdní rafinované kultury jazykem skoro Racinovým, klidným, dvorským, elegantním. Není muž již „naivním a spontánním výbuchem génia lidového, nýbrž ukončením literatury umělé, uvědomělé, která zvolna během století došla si užívání, pak mistrovství písma a připravila jazyk, rytmus, témata i konverze eposu.“ (Bérardova předmluva k *Odyssei*, XVII.) Naplnilo se tedy slovo Anat. France, který v *Zahradě Epikurově* mínil, že „naše názory o Homérovi“ – rozuměj názory Fr. Aug. Wolfa, které vládly v době, kdy France psal svou *Zahradu Epikurovu* – „za dvě stě let se budou zdát také směšné; neboť nelze přece zařadit mezi věčné pravdy, že Homér je barbar a že barbarství je hodno podivu“ – naplnilo se mnohem dříve, než sám tušil a předpověděl.

Jak různě byl ceněn Vergil v antice, ve středověku a za renesance a je ceněn dnes! Jeho báseň byla časovou státotvornou kompozicí jeho době; středověku byl Vergil prorok, který předpověděl příští Kristovo, čaroděj a filozof; renesance odvozovala z něho pravidla pro epos, abychom my v jeho hlavním díle viděli umnou mozaiku a poněkud násilnou mašinerii, celkem více uměleckého průmyslu než veliké tvorby básnické.

Co všecko bylo vinterpretovááno do Danta! Prorok, věstec, politik, reformátor náboženský, jen to ne, co skutečně je: veliký básník!

Ale tu již se hlásí o slovo radikální skeptikové. Může-li být, míní, takto různě vykládán básník, není-liž sláva jeho nedorozuměním? Není vědecké estetiky, není objektivní kritiky, tvrdí např. Anatol France v uvedeném již breviáři skepse. „Estetika nespočívá na ničem pevném. Je to větrný zámek. Budují ji na etice. Ale není etiky. Není sociologie, není ani biologie. Celosti věd nikdy nebylo, leda v hlavě Augusta Comta, jehož dílo je prorocím. Až bude utvořena biologie, totiž za několik milionů let, bude snad možno vytvořit sociologii. To bude dílem dlouhé řady století; načež bude volno vytvořit na pevných základech vědeckou estetiku. Ale tehdy naše planeta bude již velmi stará a bude dospívat k hranicím svého osudu.“ A na důkaz toho, jak není objektivní kritiky, jak není soudu opřeného o pevná kritéria, uvádí France řadu víceméně pitvorných omylů, které se přihodily kritikům nebo milovníkům literatury. Veliký ctitel Micheleta nepoznal ho, když mu předčítali, aniž jmenovali autora, jednu známou část z jeho *Dějiny* a posmíval se jí. „Ta stránka je“, dodává France, „obdivuhodná, ale aby se jí obdivovali jednomyslně, musí být – podepsána“. Filozof Cousin podívoval se v Pascalovi nehoráznostem a násilnostem slohovým a vkládal do nich tajemné

hlubiny, které byly později odkryty jako chyby opisovačské nebo slova špatně přečtená z rukopisu. „Ossian zdál se roven Homérovi, pokud věřili v jeho starožitnost. Pomíjejí ho od té doby, co vědí, že to je Macpherson.“ „Díla, jimž se kdekdo obdivuje, jsou díla, jichž nikdo nečte“, což mně připomíná Voltairův vtip: „Homér bude ještě dlouho slavný: nikdo ho nečte.“ Předsudek, nápodoba ostatních, věřivost vlastní společenskému člověku, to jsou právě základy literárních soudů a zálib. Je důležité, aby si tě všimli hned při tvém počátku. „Díla, jichž si nikdo nepovšiml při jejich vzniku, mají skrovnou čáku na oblibu pozdější; díla, hned z počátku slavná, zachovávají dlouho svou pověst a bývají čtena, i když se stala zatím nesrozumitelná.“

Tu řadu případů, jež uvádí France na podepřenou své teorie, bylo by možno rozmnožit o nové, a po případě ještě pitvornější. Kdesi jsem četl, že Longos, který se uvádí jako slavný autor antického pastýřského románu „Dafnis a Chloe“, vpravdě vůbec nežil; je tedy všechna sláva vyplývaná na tohoto muže oběť, přinesená omylu čtenářskému. Jméno Longos prý totiž vzniklo v Monte Cassino špatným čtením druhého slova řeckého rukopisu, který prý měl název *Lesbiakón logoi, Hovory o věcech lesbických*.

Ne-li všichni, aspoň někteří z vás znají snad Lessingovu teorii bajky, kterou potíral tento kritik přerozkošného básníka francouzského, Lafontainea. Lessing dával kolem polovice XVIII. století po Bodmerovi a Breitingerovi nový směr mladé literatuře německé: odtrhoval ji od Francie, spínal ji s Anglií. Útočil zle nejen na Racina a jiné dramatiky francouzské, chystal se také na Lafontainea. I přišel mu vhod Ezop a ezopské bajky, ačkoli Ezop jako autor a bajky jeho jako díla literární jsou fantomy. Na tzv. Ezopových bajkách ukazoval Lessing velikému básníku francouzskému, jakže má vypadat opravdová bajka: stručná, věcná, jasná, spějící rovno ke svému *haec fabula docet*, prostá všech digresí popisných... Jenže je v tom všem úraz. Život Ezopův, jak jej napsal řecký mnich XIV. století, Planud, je sám bajka, a sbírka tzv. bajek Ezopových, jak je uveřejnil též mnich, není než soubor námětů ke stylistickým cvičením, která měli žáci teprve rozvíjet a zpracovávat slohově... Odtud ta domnělá prostota a věčnost, pro kterou se tolik nadchl Lessing: ovšem, vždyť dávala mu do rukou hůl, jíž mohl po libosti bušit do toho čarovného, zároveň tak moudrého i pošetilého Lafontainea. Na štěstí ho jí neubil: Lafontaine okouzluje nás svým tajemně členěným veršem, větveným jako vodotrysk v zahradě Lenôtrově a hudebním jako dopad jeho vod do kamenných nebo kovových mís, ještě dnes.

V sedmnáctém století byl veleben Homér za to, že prý zachovával pravidla eposu, která ovšem zčásti vedle jiných byla i z něho odvozována; a ještě na gymnáziu jsem se učil, že Homér je výkvět řeckého epického básnictví. Ale v Bérardovi, proslulém moderním homéristovi francouzském, který na jeho probádání věnoval ne-li celý život, aspoň dobrou jeho půli, čtu, že Homérovy básně jsou – dramata. Byla-li tedy vyvozována z Homéra pravidla pro moderní epos, byla to dokonalá pošetilost.

„Aristoteles a staří nepřestávali“, píše Bérard, „obraceti naši pozornost na *dramatický* charakter našeho textu: Homér byl jim jen předchůdce Aischylův, Sofoklův a Euripidův. Musíme však bojovat ve svém nitru se všemi naukami a předsudky naší výchovy literární, abychom postřehli, že od homérského eposu k aténské tragédii je souvislý vývoj a přirozená totožnost: epos je drama v hexametu o jednom recitujícím; tragédie je drama v rozměrech rozmanitých, o jednom, pak dvou, pak více recitujících.“ Mezi Aeneidou a básněmi homérickými není prý žádného spříznění. Báseň Vergilova je určena pro oko čtoucího, Homér prý *dílo divadelní*, obracející se k uším posluchačstva... I chór našel Bérard v Odyssei...

Abbé Dubos, nota bene vynikající a novotářský estetik francouzský XVIII. století, vynesl do nebe titěrné verše abbého Chaulieu a postavil je nad – obrazy Titianovy; soudil o nich, že je přetrvávají. Kdo je dnes čte? Kdo zná jen jméno tohoto veršovce?

Anglického měšťácky moralistního romanopisce Richardsona stavěli v XVIII. stol. v Německu i ve Francii nad Homéra, nad Shakespeara. „Unsterblich ist Homer, unsterblicher bei Christen der Britte Richardson“, zpívá Gellert. Kdo ho dnes čte?

Ale Richardson je ještě obr vedle fádního manýrovaného a nasládlého švýcarského idylika kapesního formátu, Gessnera. A přece byl v XVIII. století tak jemnými znateli a tak smělymi, průbojnými kritiky jako byl Diderot staven na roven Homérovi i Shakespearovi...

Jako zase naopak: když vyšli Manzoniho *I promessi sposi*^[201], nevšiml si jich v Itálii ani pes. Teprve obdiv Goethův založil jejich slávu a způsobil, že byli postaveni ne na místo, které jim náleželo hned od počátku, ale alespoň na vyhlídku, odkud později toho místa došli...

Takovými omyly hemží se literární dějiny; snadno bylo by mně vyplnit jimi několik stránek.

Anatol France má jistě mnoho pravdy v tom, radí-li k největší možné skepsi, pokud jde o soudy literárně kritické a estetické. Měly by být znovu a znovu přezkoušívány; a více

než *consensus sapientium*, dohoda odborníků, měl by vážit kritický intelekt *jednotlivce*, který snáší důkazy pro své nové odlišné tvrzení. Nejen dobrá báseň i dobrá kritika je vždycky dílo ducha iniciativního, objevitele a vynálezce ve svém oboru, který jediný vidí tam, kde ostatní jsou raněni slepotou. Nic není bludu více podrobena než řada tzv. mudrců, sejdou-li se v hromadu nebo ve sbor: vstoupí-li do něho, obyčejně zhloupnou i lidé, kteří jinak sami o sobě a v soukromí bývají snesitelní...

A druhá věc: zvláštní opatrnost a nedůvěru věnovat soudům odborníků, oficiálních hodnostářů akademických a katedrových. Proč? Poněvadž ti lidé bývají obyčejně nafouklí, po ruskínsku mluveno, vědění, jež nadýmá; poněvadž člověk může mít veliké *vědomosti* a přitom nic *neznat* a ničemu *nerozumět*; poněvadž ti lidé se obyčejně domnívají, že s úřadem dostali i rozum a bývají v estetických soudech úžasně lehkomyšní nebo tupokožní. Jsou jisté hlouposti, kterých se může dopustit opravdu jen tzv. odborník; prostý člověk o zdravém rozumu se jim vyhne. Jednou jsem četl sbírku některých hloupostí, které o živé poezii německé pronesli žijící literární historikové němečtí; byla to krásná výstava bot. Dopadlo by to u nás lépe? Nebyly by tam v některých případech dokonce i exempláře s holinkami?

A přece, myslím, má Anatol France pravdu jen v určité střední poloze; pokud jde o lidi *zcela* velké, pokud jde o *celkovou* vývojovou linii, pravdu, myslím, nemá. Není možno nicku na dlouhou dobu nadýmat na velehodnotu, není možno velikého tvůrce na dlouhou dobu vylučovat ze životního oběhu literárního. Přejde chvíle, kdy je ho *potřebí* pro chod života a světa; a pak je objeven, když dříve byl zanesen prachem a blátem. *Ronsard* upadl po své smrti v zapomenutí skoro úplně. Až *Sainte-Beuve* jej z něho vynesl, protože ho bylo třeba rodící se romantické lyrice francouzské (před ním poněkud vzkřísili jeho paměť již někteří preromantikové, poněvadž stejně tušili tuto jeho funkci). Když zemřel *Stendhal*, byl tak neproslulý, že noviny nedovedly vytisknout ani správně jeho jméno; snad tři čtyři přátelé šli za jeho rakví... Mohlo se zdát, že s jeho mrtvolou je pohřbena i každá vzpomínka na něho. Ale rodil se realismus; rodil se román psychologicko-analytický. A bylo ho k tomuto porodnímu aktu nevyhnutelně třeba. Proto ho vykope z hrobu *Taine*, proto budují jeho kult *Bourget* i *Barrès*. Podobný osud má u nás *Mácha*. Když umírá, jeho hvězda spíš blikala a čadila, než hořela; teprve mnohem později rozsvítla se plným žářem. V Itálii v naší době objevil *Croce* velkého svého předchůdce z XVIII. stol., *Giambattistu Vica*; od té doby je v dějinách světové filozofie zařazen na své místo; a obrátil pozornost na polozapomenutého již romantického historiografa, *Francesca de Sanetis*. Proč? Ze sportu vykopávkářského? Nikoli.

Obou bylo opravdu *potřebí*, aby se italská kritika a estetika dostala v určitý moment kupředu...

Podtrhuji znova a znova to slovo: *potřebí*. Jediná živá nesmrtelnost je tahleta a žádná jiná. Dílo, které ještě dnes působí, které ještě dnes napomáhá nové tvorbě a navozuje ji, které je ještě dnes kvasem živé tvorby a jejím ostnem, to jediné žije. Všecka ostatní tzv. nesmrtelnost je prázdná papírová dekorace, oplzlý šprým akademiků, opravdová urážka veřejné mravnosti, za níž by měli být strůjcové její policejně trestáni.

Je ještě jeden hluboký argument proti tzv. slávě a nesmrtelnosti, hlubší než skepse Anatola France, poněvadž míří na mravní jádro věci: je to pesimistický argument Leopardiho. Leopardi nevážil si slávy, protože praví, v prvopočátku každé slávy nalezne se jako její zdroj a původ *sebechvála*. Kdyby autor, míní veliký pesimista italský, nepochválil si sám svého díla v té nebo v oné formě, byť sebediskrétnější, kdyby nepřesvědčil svého důvěrného přítele nebo své přátele o jeho výbornosti, dílo by jistě zapadlo. Slovem: *sláva žádá si režie autorovy* a již proto je podle Leopardiho nemravná a bezcenná.

Není pochyby, že tohleto je hluboce viděno. Slávy nejhluchnější a bezprostřední došla, myslím, jen díla, která zdvihli demonstračně na své plece přátelé a spolubojovníci autorovi, členové téže školy, téhož kroužku, téže skupiny, představitelé téhož směru a týchž snah. Dílům samotářů, *outsiderů*, zvláště skromných, vedlo se vždycky zle – přes ně zvykli si lidé přecházet jako přes soukromé katastrofy k dennímu pořádku. Nejhluchnější úspěchy jsou jistě úspěchy *literárně politické* v té nebo v oné formě. Schytej do plachet své tvorby básnické vítr nějaké veřejné tendence nebo otázky, nějaké strany nebo frakce, nějaké časovosti, ať takové, ať onaké a máš vyhráno. Jak znamenitě uměl tohle V. Hugo a jeho různí epigonové po Evropě, i u nás! Nemusil se utíkat ani k takovým malinkým špinavostem, které na něho prozrazuje ve své veliké kritické monografii Biré: nemusil ani pořádat tzv. obálková vydání; takovým způsobem dotáhla to velmi rychle *Notre Dame de Paris* na osmé vydání (v pravdě bylo druhé) a *Orientály* za měsíc na vydání – čtrnácté. Jak deštivě a zimomřivě vypadá vedle toho sláva např. Alfreda de Vigny, který se nikdy nesnížil k takovým manévřům!

Znám romanopisce, který vykládá obšírně před publikací své knihy všem kritikům v kavárnách, kteří to chtějí slyšet: co chtěl, kam tím mířil, koho chtěl porazit atd. Řídí tím nepozorovaně jejich soud. Kdyby to napsal veřejně do časopisu, pobouřil by tyto lidičky, poněvadž by jim znemožnil, aby to opakovali po něm; takto však jim polichotil, učinil z nich své důvěrníky a umožnil jim objevilství bez každé námahy duševní a bez každého nákladu

důvtipu. Všecko lidé snášejí snáze než sebevědomou hrdost, která ví, co platí, a pohrdá takovými soukromě podnikatelskými úskoky. Vidiš-li takové špinavé literární kuplířství, které se u nás provozuje již s jakousi naivní cyničností vlastní všem prostitutům ducha jako samozřejmost, sbíhá se ti slina v ústech a jsi ochoten přisvědčit Leopardimu. Jak cize zní ještě hrdý verš anglického básníka: Pravý muž si své místo *vybojuje!* Kolik lidí u nás dává přednost tomu, vyžebrat si je, vysedět si je u dlouhého nebo kulatého stolu, vypoklonkovat si je, vyslužebničkovat si je, vyantišambrovat si je, koupit si je za „protislužbičky“, abych užil dnešní běžné ušlechtilé češtiny všekupecké, podle přesně vedeného dvojitého účetnictví... Kde se ruka k ruce vine, tam se dílo podaří! Je to rozhodně pohodlnější a bezpečnější než strmá cesta první.

A přece při klidnější úvaze je patrné, že radikální pesimismus Leopardiho nemá pravdu celou. Rozumí se, že mnoho, velmi mnoho úspěchu na světě je dobyto varietním kejklířstvím; ale v té pravé nesmrtelnosti nejde o úspěch, nýbrž o *zásluhu*. Jen zásluha, jen vnitřní hodnota je něco, co zde platí; úspěch sebestručnější oněmí záhy, kde se nemůže opírat o vnitřní hudbu ryzího vzácného kovu básnického nebo uměleckého.

Jak vypadá konkrétně taková nesmrtelnost díla básnického? Jaký je životopis díla, které přežívá svého původce po jeho smrti?

Snad každý z autorů se domnívá, že každá jeho písmena je svatá a nedotknutelná; a zle bouří proti redaktorovi, který v ní škrtně řádek, proti nedbalému korektorovi, který v ni vynechá čárku nebo středník. Je to pochopitelné a oprávněné – a přece s vyššího hlediska ne bez komiky. Budoucnost řádívá v jeho díle někdy velmi barbarsky, kuchá je, přestavuje je, škrtá v něm, aby je zachovala životu a působnosti; chce dobýt z něho učinů, na něž třeba autor ani nepomyslel. A soudím, je v právu. Úcta k mrtvému musí vždycky ustoupit lásce k životu. Budoucnost trpí co nejméně sentimentalitou konzervovat kdekerý patník, kdejakou boudu, kdejaký holubník. Nemůže-li již sloužit novému životu, nemůže-li se mu přizpůsobit, rozbijí se a putuje do haraburdí... nebo za vitrínu muzejní, což je koneckonců totéž, byť první znělo hrubě a druhé zdvořile a slavně. Jsem pro adaptace starých děl co nejodvážnější a nejsmělejší: často musí být znovu stvořena a znovu narozena, aby nám mohla na oči. Ať žije Cocteau se svými kurážnými spíše transfiguracemi než transkripcemi ze Shakespeara a Sofokla!

Neboť nejde-li zrovna o veledílo, které se rodí za tisíc let jednou, co zbude i z velkého a slavného díla básnického za sto, za sto padesát let? Několik stránek v antologii, nějaká epizoda ve školní čítance. Kdo z vás přečetl všecka díla Shakespearova, míním, z vnitřní

potřeby a rozkoše, ne jako uloženou povinnost, jako penzum? Kdo z vás četl víc než několik stránek z Chelčického? A byl to náš největší myslitel náboženský, kterého mají lidé stále v ústech – ovšem jen v ústech, ale ne v srdci a v mysli. Celá století redukuje se takto na několik málo listů nebo kapitol. A není to jinak možné. Strašný zápas, stále těžší a těžší, svádějí živí s mrtvými o kousek toho volného života, neboť mrtvých je tolik! A tolik jich stále přibývá! A tolik života ukrádají živým! Jsou-li lidé, které těší, že mrtví je řídí, jsou zase jiní, i kteří to shledávají trochu vtíravým a nezdvořilým, a brání se tomu zuby nehty. Zuby nehty bojují o ten svůj ždibec indeterminismu, kterého není beztak mnoho, uvážíš-li, že už si u nás vymyslili nic víc a nic míň než sedmerou tradici, kterou by nám rádi hodili na krk. Můj ty dobrý bože, moc dobrého škodí! Nebylo by snad lépe v nejlepším přestat? Jinak mám strach, že nebudu již moci ani kýchnout ani si utřít nos, abych neporušil nějakou tu tradici.

Před chvílí mluvil jsem o tom, jak některá arcidíla ve svém dlouhoživotví nabývají nového a nového smyslu, jak se nalévají do nových a nových rozměrů a významů, jak se stávají jakousi tváří sfinžinou. Ale i opačný proces se často vyskytá.

Dílo se scvrká v jediné gesto, v jediné heslo, v jeden dva citáty, v jediné jméno některé své postavy.

Dvornému milenci říká se ještě dnes: to je pravý seladon. Ale málokdo z nás – ne-li nikdo – zná původ tohoto označení. Nuže, je to jméno jednoho pastýře, věrného bezútešně až do zoufalství, ze sentimentálního románu Honoréa d'Urfé ze samého počátku XVII. století a píše se tam Céladon. Hle, to je také všecko, co zbylo z tohoto díla, které vrstevníci kladli na vrchol vší poezie, všeho umění, všeho dušeznalectví. Sic transit...

Co žije dnes z celého Cyrana de Bergerac, ducha jistě nadprůměrného? „Ale kýho kozla hledal na té galeji“ a to ještě jen proto, že vám to osvěžil v paměti Rostand svou dramatickou básní.

Několik okřídlených slov z Homéra, Vergilia, Goetha nahrazuje jejich četbu i poznání širokému davu polo- i tři čtvrti-vzdělaných filistrů. „Jam proximus ardet Ucalegon“ a „Sunt lacrymae rerum“... Ó veliký Mantovane, ty, jenž jsi byl Dantovi „ostatních básníků čest a světlo“, to je všecko, co se tak vynoří člověku, vzpomene-li si na tebe. A ten druhý citát známe jen proto, že jím nadpisovali francouzští romantikové své lyrické básně, poněvadž – mu nerozuměli! Sic transit... A podobně na několik pořekadel nebo sentencí redukuje se nám *Hamlet*, *Král Lear*, *Faust*...

Říkáme ovšem o lenivém, nerozhodném člověku: to je Oblomov, o záletné paničce venkovské: to je Mme Bovary, o otci, který se nechá vysávat a ničit dětmi: to je táta Goriot, ale tím těmito figurám křivdíme. Svádíme je v hrubé zkratky, je, které jsou vpravdě velmi složité; zachycujeme z nich jen jeden rys, nejhrubší, nejvíce vnějškový: činíme si z nich mnemotechnické pomůcky, snižujeme je na ukazovatele směru a cesty pro poutníky a poutnice opravdu až nedovoleně slaboduché. Sic transit...

Ale to není posud to nejhorší. Ještě horší jsou konce slovesných arciděl klasiků antických. Takového Vergilia, Ovidia, Tacita, Demosthena, Thukydidu. Kdo je čte dnes v celku s radostí a rozkoší, aby sál z nich životní opojení? Ty lidi, opravdové amatéry v dobrém smyslu slova, spočítal bys snad na prstech obou rukou. Zmocnili se jich za to učenci, filologové, literární historikové, pedagogové, a prolézají je jako červi mrtvolu. Napjatá na anatomickém stole v školní síni učební leží dnes zde zsinalá a zelená jejich někdy božská těla, zářící druhdy v slunci a větru, objímaná kdysi a celovaná kdysi velikým nebeským otcem... A drobní uličníci s rozmrzelou nebo drzou tváří učí se na nich jazykové nebo literární anatomii, tvarům slovným, útvarům syntaktickým, rytmicí, tropům a figurám, kompozici i stylu... Todo es nada^[21].

Že život není jednosmyslný, nýbrž mnohosmyslný a při nejmenším dvojsmyslný, že je mu vlastní ironie, která se může snadno zvrtnout v tragiku, toho důkaz mám v tom, čemu říkám *paradox o dokonalosti*. Záleží v tom, že dokonalost, tato nejvznešenější kategorie v lidském soudu, stává se velmi často osudnou dílou básnickému a uměleckému a uspišuje často jejich zestárnutí a smrt.

Snad o tom pochybujete, ale povšimněte si toho blíže a přestanete o tom pochybovat. Dokonalý je např. Racine. V několika svých tragédiích podal dokonalé vzory psychologicko-analytické hry divadelní: rozřešil úplně rovnici charakteru a osudu. Není možno jít v tomto směru nad něho. Byl vášnivě napodoben celé XVIII. století a přece všichni napodobitelé zůstali hluboko, hluboko pod ním. Konečně se pochopilo, že není možno, aby působil dál na vývoj živé tvorby divadelní. Z tohoto pochopení vyrostl právě romantismus se svým požadavkem: pryč s tragédií, na její místo drama! Racine je vyřazen z vývoje živého umění. Ale tím, že nepůsobí již v živý vývoj a neoplodňuje dramatické tvorby dneška, ztrácí se schopnost rozumět mu. Dobří francouzští kritikové a pozorovatelé literárního dění přítomnosti stěžují si, že i ve Francii je stále méně lidí, kteří dovedou rozumět jeho dialekticko-psycholo-

gickým finesám a milovat je. Jeho tragédie je následkem své dokonalosti uzavřený útvar dnes již číře historický.

Týž osud ohrožuje, myslím, i Ibsena. I ten došel v několika svých hrách, např. v *Rosmersholmu*, v *Příšerách*, meze lidské dokonalosti: definitivním způsobem analytickým svedl v tragický omyl všechnu životně smyslnou naivnost. Je možno jej opakovat nebo obměňovat v tomto destrukcionismu dovedeném až do bodu čířého mrazu a ledu, ale není možno jej překonat. Dnešní vývoj dramatické tvorby nemůže přes něho dál; a proto musí se dát zcela jiným směrem. Dokonalost jako by bylo něco, co překáží životu a ničí jej; jako by to byla ctnost pro bohy, ne pro lidi; jako by nebyla z tohoto světa a nebyla k potřebě na tomto světě. Život jako by se nemohl provléci touto soutěskou; musí tedy překypět chtěj nechtěj přes hráz. Začíná do jisté míry a v jistém smyslu znova *ab ovo*, od něčeho zcela primitivního.

Namítnete mně Shakespearea? Což není ten, ptáte se mne, dokonalý? Odpovídám: na své štěstí nikoliv. Shakespeare je tak trochu venkovský autor, ne básník dvorský a dokonce ne již básník učený a akademický; síla země, hlas země, kypivé bohatství země... a proto cosi neukončeného a neuzavřeného, bohatého naplněním, ale ještě bohatšího sliby. Neznal pravidel tehdejší racionálně geometrické poetiky; psal bez cirklu, který vyměřuje rozměry a dává udidlo obraznosti; spíše načrtával v obryse, než prokresloval. Hnal se spíše za výrazností než za dokonalostí; je spíše titánský rozběh než dokončení a dohotovení. Má drsnou hrubost v pěsti, kterou klade na lidi a věci, ale ona jich nedrtí jako elegantně záludný dotyk fleretu Racineova. Ben Jonson je autor v lecčems mnohem dokonalejší než Shakespeare. Shakespeare však žije proto tak intenzivně, že nám dává možnost, dotvářet ho, domýšlet ho, spolupracovat s ním. Požár, který rozdmýchává požár jiný. Dílo může žít tak dobře svými tzv. vadami jako tzv. přednostmi; obojí má u silné osobnosti význam jen obrazný a konvenční. Silná osobnost je tam, kde jedny drží druhé v rovnováze a nedají se naprosto od nich odloučit.

Chci tím říci, že je jistá obraznost číře intelektuální, raněná touhou dokonalosti, která se klade na dílo jako stín předčasné smrti; naproti tomu obraznost sympatie životné nevysychá tak rychle jako ona cisterna v poušti.

Goethe má hluboké slovo: jediná díla trvalá jsou díla příležitostná. To znamená: netvoř do prázdného prostoru, netvoř ze studené vášně akademické dokonalosti pro účel zcela abstraktní; naopak: tvoř z konkrétních potřeb pro zcela určité, konkrétní účely. To je vlastní příčina velikosti Shakespeareovy a Molièrovy: oba *herci*, psali své divadelní hry pro *určité*, zcela konkrétní jeviště, pro *určité* herce, své kamarády a kamarádky, psali je z *tlaku chvíle*,

aby ucpali díru v repertoáru, aby naplnili divadelní kasu zívající právě bolestnou prázdnotou... Již svým vznikem nejsou díla rozmaru nebo zvůle; naopak: nesou na svém čele onen vyšší znak nutnosti, která náleží do kategorie krásy železné... mnohem trvanlivější než všechny ostatní její odrůdy.

Představte si, že z mostu spadnou do vody dva lidé: génius a blbec. Aby se zachránili, nechtějí-li utonout, musí oba dělat tytéž pohyby rukama a nohama; a pohyby ty nebudou vám bez směšnosti, představíte-li si, že v podstatě tytéž pohyby bude musit dělat i pes do vody hozený, aby nezahynul... Nuže, zachyťte takové *bytnostné* pohyby života, vynucené nějakou nutností, nějakou katastrofou, a stvořili jste drama nebo román nebo báseň, která nevymizí tak hned z paměti lidí, poněvadž každý čtenář, dnešní i zítřejší, bude cítit: *tua res agitur*^[22]. Tak, právě tak by ses choval i ty, kdyby tě někdo hodil do vody... Tak vzniká dílo příležitostné v Goethově smyslu: nutí tě jít k jádru věci a nenechává ti ani času, aby sis pohrál s povrchem...

V tom je i příčina úspěchu „Švejkova“. A nejen úspěch: i jeho zásluha. Ukazuje ty nutné pohyby, ty nevyhnutelné posuny, které musil učinit každý, ačli se chtěl zachránit z toho rozpoutaného běsnění a rozkladu všech složek společenských, jimž byla světová válka. Z těch gest hlavní bylo jedno: přikrčili se co nejvíce k zemi. Švejkovi je to snadné, poněvadž je malý. V tom je nesmrtelný rys této knihy, který přezní i ty různé, a často zbytečné sprostoty, kterými je přeplněna. Malý člověk je nezničitelný: jako od kuličky rtuti odrazí se od něho všechny útoky vnější. Nezmar, kterému se není možno dostat na kůži, poněvadž jí nemá. Jeho přiblblá poťouchlost chrání ho víc a prospívá mu víc, než by mohl důvtip sebevětší, vynalézavost seberaťinovanější. Hle, to je nový tón, který našel Hašek, ačkoliv ho nehledal: neměl vůbec literárních záměrů a ambicí. Je to svého druhu upřímný bezelstný publikán, který vítězí nad nadutými, samolibými farizejci, jakož vypravoval již Kristus. I pro Haška platí slovo Pascalovo o radosti, kterou procítíš, očekával-li jsi autora a nalézáš-li člověka.

Nesmrtelnost má jednu velikou soupeřku, které vždycky naposledy podlehne; před níž se vždycky rozplyne v iluzi a stín: pravdu všech pravd – věčnost. Věčnost to je poslední nám známé *ens realissimum*^[23] – skutečnost a víc: bytnost nejbytnější. Cosi co je sám život v nejvyšší intenzitě. Vedle ní všechno ostatní je zdaj, klam, sen, stín a mátoha.

Uvaž jen, má duše, a rozebeř si dobře, co je tzv. nesmrtelnost? Jeden jediný ohromný protimluv a protismysl. Nesmrtelnost, jak po ní touží lidé a jak si ji vybájili lidé, nebyla by nic jiného než nekonečné pokračování v smrtelnosti. Tento ubohý jevový život stále by se *nastavoval*, píď po pídi, den po dni, měsíc po měsíci, rok po roce... do nekonečna. Nikdy

by nemohl pak, uvaž to dobře, ani *stoupati*, ani *klesati*: neměl by vůbec nijaké *intenzity*, měl by pouze a pouze *extenzitu* – střel by se před tebou jako jediná bezmezná plochost, pustota, prázdnota, stálé opakování stále stejného, stejně chudého, stejně bědného... Nebyla by to nejstrašnější nuda, nejpříšernější peklo vymyšlené nejstudenějším a nejd'ábelštějším mozkiem „na studené cestě“, jak říkají Němci? Taková nesmrtelnost nebyla by nic jiného než nikdy nekončící růženec nekonečně, nekonečně, nekonečně malých kvant řazených k sobě stále, stále, stále: prach k prachu, tlení k tlení, mikrob k mikrobu, rozklad k rozkladu... Ale byl by to ještě život? Ne: dovolte mně ten drastický, ale věc tuším vystihující výraz: byla by to nastavovaná kaše... nebo, libo-li, nastavované bláto.

Ne: život, dáváš-li tomuto slovu smysl a obsah jen poněkud opravdový a promyšlený, postuluje věčnost, vymáhá si věčnost. My všichni toužíme z té duše žít život věčný. Ale to není možné řaděním kvant ke kvantům, to je možné jen tak, že *nové kvaly, jakost*, přistoupí ke starým kvantům: že se změní celá duchová rovina tvého života: zde se ti dostane *nového názoru*, nového způsobu zírání i hodnocení. Věčnost nebude ovšem nikomu dána darem: ona je pravý a jediný důsledek tvorby. Věčnost musíš si založit již zde: kdo si ji nezaložil již zde, v tomto životě, nedojde ji nikdy. Ale každý čistý *skutek*, který překonává malost a malichernost, klam a zdaj, tvou marnivost a tvou ješitnost, lenošské pohodlí a stagnaci“ zakládá již říši skutečnosti opravdové, skutečnosti co nejskutečnější. Zakládá i říši svobody: zakládá věčnost již zde. Věčnost je svět hodnot: a již tím povznáší se o celou sféru duchovní i nadsmrtelnost i nad tzv. nesmrtelnost a ruší je jako zbytečné a nepodstatné protiklady. Každé pravé dílo básnické i umělecké je takovým dělníkem věčnosti: Člověku opravdu myslícímu usvědčuje z marnosti i marnivosti touhu po tzv. nesmrtelnosti a vyvrací ji; za to v něm budí žízeň neutišitelnou po věčnosti, žízeň, jež dojde pokoje až s jejím splněním a uskutečněním.

Poznámky

^[1] Nakažlivost. *Pozn. red.*

^[2] Seznam zakázaných knih. *Pozn. red.*

^[3] Moderní protestantismus, někdy též označovaný jako „kulturní protestantismus“, vázaný k osobě gnostika Albrechta Ritschla. Teologický směr, který se nedržel dogmatické tradice. *Pozn. red.*

^[4] Jediné potřebné. *Pozn. red.*

^[5] Kvietismus hlásá pasivitu a trpné přijetí daného osudu. *Pozn. red.*

^[6] Úzkoprsý, omezený člověk. *Pozn. red.*

^[7] Nejprve je třeba žít, až pak filozofovat. *Pozn. red.*

^[8] Země na konci světa (Thule = starověké označení pro nejsevernější zemi). *Pozn. red.*

^[9] Zásadně, bez věcného projednání. *Pozn. red.*

^[10] V dobré víře. *Pozn. red.*

^[11] Halcyon, též Alkyon – starověký dialog platonského typu o mezi Sokratem a jeho žákem Chairophonem. *Pozn. red.*

^[12] Zpěvník. *Pozn. red.*

^[13] Fátum – osud. *Pozn. red.*

^[14] Renesanční (univerzální) člověk, polyhistor. *Pozn. red.*

^[15] Proud středověké filozofie nadřazující rozum nad vírou, ve 13. stol. byl církví zakázán. *Pozn. red.*

^[16] Sídlo blažených. *Pozn. red.*

^[17] Jepice (*Ephemera*). *Pozn. red.*

^[18] Neurčitý, dvojnáčný. *Pozn. red.*

^[19] Osobnost, povaha, souhrn všeho, co tvoří vlastní já. *Pozn. red.*

^[20] Román *Snoubenci*. *Pozn. red.*

^[21] Všechno není nic (tj. nestačí to). *Pozn. red.*

^[22] „Jde o tvou věc, jde o tebe.“ *Pozn. red.*

^[23] Nejskutečnější jsoucí, Bůh. *Pozn. red.*