

Když 4. dubna 1937 zemřel F. X. Šalda, bylo zřejmé, že odešel někdo, kdo vždy včasností svého slova a váhou své osobnosti představoval v literatuře, umění a kultuře vůbec vyhraněné progresivní tendence uvědomělým usilováním o lepší zítřek v době, která ponenáhlu spěla ke katastrofě druhé světové války. Šalda zažil jen některé z prvních příznaků hlásícího se rozvratu, jež bezpečně tušil, rozvratu a konce moci té společenské třídy, která hroživou situaci krok za krokem vědomě i nevědomky připravovala, aniž ji měla ochotu a schopnost humánně a opravdově řešit. Ve složitých dobových poměrech se Šalda nejen radikálně distancoval od jejího extrémně pravicového křídla, kterým pohrdal, ale ostře kritizoval i kompromisní, sobecky malodušnou polovičitost, středocestnictví a opatrnictví její koalované vládnoucí většiny, a to zvláště výrazně v oblastech, které mu byly drahé, — v umění, v duchovním životě vůbec i v mnoha aspektech politických, především šlo-li o ohrožení svobody tvořivé osobnosti, jak si ji on, stále ještě idealisticky, ač už zdaleka ne liberalisticky, představoval.

Ztrátu a mezeru způsobenou jeho odchodem pocítili básníci, jimž byl zárukou citlivého přístupu v kritickém hodnocení jejich díla právě tam, kde přinášelo kvas nového, a pokud byl proti nim, pak proto, že i jeho negativní kritika nutila k tříbení stanovisek a ke konstruktivnímu zamýšlení na obou stranách (to byl třeba příklad Karla Čapka, k jehož dílu nakonec Šalda přece jen našel cestu). A pocítili ji i přední kritikové, vědci a politikové, kteří v něm viděli v mnohém směru spolubojovníka, a zase pokud v některém ohledu někdy i odpůrce, pak vždy takového, jehož mínění je třeba často respektovat a věnovat mu vážnou pozornost, protože tomu, kdo je vyslovil, jde bytostně o to, dobrat se v posledních důsledcích, byť třeba jinou cestou, vytyčovanou i prudkým a vášnivým slovem, téhož společného cíle drahého oběma stranám. Z básníků ho nejpregnantněji pojal jako učitele náročnosti a rušitele každého sebeuspokojení hned v úmrtním čísle Listů pro umění a kritiku Josef Hora v básni *Díky plameni*:

Má mladost, tebou poznamenaná,
dnes vstala z mrtvých, děkuje ti
za první vzruchy, za sny, za rána,
za květem obalené sněti,

za zbrojná slova, vítr otázek,
jenž znepokojil mě až na dno,
za pohled, jenž mě z lhostejnosti svlék
a z líné touhy růsti snadno,

na zívrať, kterou položil
jsi mezi mě a vůni poupat,
na vůni nedbat slabých chvíl,
na příkaz jít a jít a stoupat.

Jinými učinil jsi nás,
zvedaje výš a výše nebe,
věčností oče měřiti nás čas,
dalekem blízké, bohem sebe.

Tak jako učení s dílem svým
jsem chodil plaše ke tvým dveřím.
V tvém stínu hlouběj vím a znám,
miluji, odpírám i věřím.

A o něco pondějí ho evokoval jako bolestně tápajícího i vidomého podněcovatele a troufalého hledače i vyšetřovatele nebezpečných nálezů závěrečným obrazem v básni F. X. Š., obrazem, který nelze necitovat:

...Syn zúrodnělé trýzně,
jež hledá slepecky i zřívě hvězdy v tmách

a láká z duši plod, po lidském díle sahá
a stískem prstů svých v prach, popel obrací,
co v kámen neztvrdlo. Zřím ruku jeho. Nahá
se zvedá po jiskře, z níž bouře burácí.

A konečně vyjádřil pocit ztráty nad Šaldovým odchodem v dedikaci sbírky *Domov* (1938), kam obě básně vplynuly: „Památce F. X. Šaldy. Tolik nám chybí v těchto chvílích.“

O životnosti a inspirativnosti Šaldova díla promluvil i v nekrologu Rudého práva Julius Fučík, a stejně obdivně: „Šalda — to je muž v obležení. Muž ztřítka v obležení starého světa. A z pevnosti svého ducha bojuje proti tomuto starému světu, bojuje o nové umění člověka, bojuje o nového člověka, až vidí, že i za branami jeho pevnosti bojují milióny za nový řád . . . A přece odešel. Mistr. Svě tělo odevzdal smrti. Svě dílo odevzdal živým bojovníkům o zítřek.“

Když F. X. Šalda na podzim roku 1928 zahájil vydávání nového časopisu, Šaldova zápisníku, naplňoval se třiačtyřicátý rok jeho činnosti básnické, již se nikdy nevzdával a k níž připojoval časem i tvorbu prozaickou a dramatickou, sedmatřicátý rok intenzivní činnosti kritické, podle jeho slov vždy „příležitostné ve smyslu goethovském“, tj. provokované k pochvale nebo k odmítnutí jen tím, co jej hluboce vzrušilo ať kladně svými hodnotami a objevy, ať záporně až k hněvu svými pahodnotami nebo nebezpečími; během ní položil základy moderní české kritiky literární a výtvarné jako samostatných žánrů a jako

jeden z mála příslušníků generace let devadesátých s pochopením přivítal novou generaci prvních let poválečných. A konečně se blížil třiašedesátý rok jeho života fyzického, naplněného zvláště na začátku existenční nejistotou a životními zklamáními, pak dlouhou nemocí, čemuž všemu čelil vytrvalou zaujatostí téměř jednostrannou pro dělnou zvidavou práci na vlastním díle, které nikdy neustrnulo a nestanulo s radostným sebeuspokojením na cílové metě dosaženého tvaru a poznání, nýbrž dramaticky a riskantně znovu a znovu usilovalo o další živý vývoj, otevření nových etap a dobytí vyšších cílů, jako by jen v tom byla pravá hodnota a jediný smysl naplněného osobního života. Jen tak mohl být současníkem a neopomenutelným partnerem dalším generacím a navazovat s nimi podnětný dialog jak kladením nových otázek, tak osobitými odpověďmi. Sám si to dobře uvědomoval, když se na prahu zápisníkového období zamýšlel v předmluvě ke své knížce *O nejmladší poezii české* nad svým vztahem k první poválečné generaci: „Nežádalo se . . . ode mne po padesátce nic, než abych mlčel, nebo — opakoval to, co jsem říkal do ní . . . Jenže já byl tak smělý, že jsem se odvážil vyvíjet se dál.“ To ovšem nebyl program nějakého vývoje pro vývoj, ale pro lepší poznání spjaté s aktuálním živým směřováním a s hledáním nových živých a plodných hodnot:

...Vidím, co jiní nevidí,
slyším, co oni neslyší. Jak věci se kupředu řítí
a z vnitra vrou! . . . Ač život měřím již jen na pídi:
postát je zradou! Nechtěj, nechtěj, ó duše, se opozdití!

Šalda měl plné právo na tuto strofu v básni, kterou otiskl v druhém ročníku *Zápisníku* (*Z ohnivě slunečné růže . . .*).

Jenže Šalda se nevyvíjel jen po své padesátce, vyvíjel se i po šedesátce, kdy většina lidí touží po klidu, odpočinku, uznání a oddává se nejvýš memoárové retrospektivě. Následující období Šaldova zápisníku lze totiž právem pokládat za nové, v lecčems vrcholné období jeho kritické činnosti, rozšířené na mnohem větší zorný úhel, než který by zabíral pouze literaturu. Šalda sice už od založení samostatného Československa občas ostražitě kritizoval některé projevy a příznaky politické reakce i celkové politické směřování mladé republiky — nejpronikavěji jednak v „kousku poctivé bilance“, již byl jeho článek *Pět let republiky* (roku 1923 v *Národní kultuře*), zaměřený na politickou praxi, jednak v rozboru Masarykovy Světové revoluce (roku 1925 v *Tvorbě*), s kritikou politické teorie a koncepce ideologické doktríny nového státu — a celé toto období ukončil předáním třetího ročníku *Tvorby* na podzim roku 1928, po zastavení centrálního komunistického tisku před nastávající volební kampaní, svému nejmladšímu spoluredaktorovi Juliu Fučíkovi; ale v období svého *Zápisníku* sledoval politické dění častěji a soustavněji, i v širokých souvislostech mezinárodních — tehdy také poprvé (pomineme-li jeho iniciativu v epizodní Skupině kulturních pracovníků, kde stáli po jeho boku v polovině dvacátých let Otokar Fischer, Václav Tille, František Götz aj.) vstoupil aspoň symbolicky do praktické politiky, když se stal představitelem Komitétu pro

pomoc emigrantům z Německa (v květnu 1933), stručně nazývaného Šaldův komitét.

Hodnotícím a objevným retrospektivním pohledem na dosavadní básnickou tvorbu Jiřího Wolkra, Josefa Hory, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Konstantina Biebla, Františka Halase a Viléma Závady s analýzou Teigových teorií poetistických v knížce *O nejmladší poezii české* (1928), synteticko-teoretickou studií *O tzv. nesmrtnosti básnického díla* (1928), v níž omezil obsah floskule o nesmrtnosti uměleckých výtvorů na mnohem kratší dobu jejich živého působení, dokud jako opravdový osobnostní čin dovedou rozmnožovat říši hodnot a vzrušovat nové a nové vnímatele a podněcovat je k vlastní živé aktuální tvorbě, a zmíněným již předáním Tvorby ukončil Šalda jedno své období a stanul — ač zbytek svého života dávno nemohl srovnávat jako Dante před započatím svého životního díla s půlí životní pouti, nýbrž ji „měřil již jen na pídi“ — před novým projektem, podporovaným, zajišťovaným a důsledně pak vymáhaným pokrokovým smíchovským nakladatelem Ottou Girgalem. Tímto projektem byl časopis, který sám — bez cizí autorské spoluúčasti — vyplňoval výhradně vlastními studiemi a články, básněmi, povídkami a glosami. A tak povstalo devět ročníků Šaldova zápisníku, nejdelší řada jednoho časopisu, který kdy Šalda považoval za svou tribunu (v době svého mladistvého kritického rozletu psal do Literárních listů pouze sedm, do Volných směrů šest a do Noviny pět let), časopisu, který přechoť proklínal, když mu nemoc ztrpčovala a někdy až znemožňovala povinnost pravidelně psát, ale také časopisu, který od začátku podzimu 1928 do začátku jara 1937 byl subjektivně jeho velkou pýchou a objektivně představoval mnohem oprávněněji onen hluboko zabírající pluh orající „novinu“, než když se k známému výroku Turgeněvovu hlásil někdejší Šaldův časopis předválečný.

Vycházení svého Zápisníku zahájil Šalda úvodní úvahou *Znova a znova: tradice a revoluce*. Zdánlivě náhodou, neboť stať je zčásti polemickou reakcí na právě publikovaný článek Pavla Fraenkla, ale náhoda se rozplyne, uvědomíme-li si, že s myšlenkou na tradici a tvořivé češství zahajoval Šalda v roce 1917 svou činnost po několikaletém odmlčení za války v nově založeném Kmeni (*Tradice třeba*), že otázky tradice a češství intenzivně promýšlel ve dvacátých letech (*O nové češství*, 1920; *O duši národa*, 1920; *O tradici*, 1922; *Česká tradice*, 1923) a že také v Zápisníku se k nim neustále vracel, aby je dovršil teoreticky koncipovanou statí *Češství a Evropa* (1935) a syntetickou, historicky podloženou studií *O smyslu literárních dějin českých* (1936).

Kdykoli Šalda promluvil o tradici, bylo zřejmé, že její náplň a úlohu neviděl v mechanickém návratu k minulosti; ten vždy rozhodně a programově odmítal: „Nijaký návrat, a kdyby to byl třeba návrat k Shakespearovi a Dantovi. Jen netvůrčí pohodlnost může raziti taková malodušná hesla. Tvorba, je-li pravou tvorbou, jest vždycky odpovědí na mučivé přítomné potřeby a nutnosti“ (*Paměti a paměť*, 1926). Tradice mu byla něčím životním a průbojným; tak živá tradice smetanovská se projevila po Smetanově smrti, když nová doba ocenila jeho světovost a dala za pravdu jeho vysokému pojetí národní bud-

by, která zatím pomalu „zapouštěla kořeny v duši lidu“, proti těm, kdo ho z národa vylučovali; jen v takovémto přijetí přichází ke slovu skutečné „veliké národní obcování přítomných i budoucích, svaté a tajemné společenství, které váže minulost s přítomností a budoucností“ (*O věcech divadelních*, 1923). Takto pojatý vztah k tomu, co přechází živé z minulosti do přítomnosti, je vždy současně důležitým činitelem při konstituování nové generace, protože „generaci není možno vystihnouti z ní samé, z jejího časového synchronismu, nýbrž . . . jest k tomu nutno přijmouti i jiného, duchovějšího činitele . . . : tradici a filiaci stylů, živou poslušnost stylových idejí životně uměleckých“ (*Trojí generace*, 1924), neboli „pouhá generace nestačí za spolehlivé sudidlo literární útvornosti, . . . jest třeba doplniti ji a spojití ji s pojmem tradice“ (*Spory literární*, 1924). A ovšem i v Šaldově zápisníku je takto chápaná tradice doprovázena invektivami proti těm, kdo přicházeli s myšlenkou na navazování na minulost, třeba na dílo Vrchlického, Sládka i jiných, aby tím jen zakryli svou nechuť k živému umění současnému. O tom, že tyto Šaldovy teze o životním chápání tradice s odmítáním mechanického navazování na ni nejsou v rozporu, netřeba ztrácet slov. Jde tu o dialektické pojetí jednoty, v níž Šalda sjednocuje „duši národa“, ztotožněnou s „hromadným svědomím nadosobním, které ve všem přesahá a převyšuje soukromé svědomí jedinečné“ (*O duši národa*, 1920), s hledáním, třeba revolučním, nových možností živé původní tvorby v kterékoli oblasti národní tvořivosti, protože v jeho představě je tradice „něco neuzavřeného, pohyblivého, proměnlivého, stále z nitra obrozovaného výbušnými ději revolučními“ (*Znova a znova: tradice a revoluce*, 1928).

Je paradoxní, že myšlení o tradici a češství, které stálo tak dlouho v popředí Šaldova mučivého zájmu jako věc důležitosti pro něj zásadní (jeden její aspekt, otázka právě národní specifičnosti v umění, dá se v jeho statích sledovat už od devadesátých let), nabývalo očividně na intenzitě právě v době, kdy se Šalda jako kritik přibližoval k mladé wolkrovsko-nezvalovské generaci, tvářící se ve své většině jako provokativně protitradiční a vystupující s heslem revoluce v umění i v politice. A právě ona (v protikladu k předcházející generaci čapkovské) uznávala v Šaldovi citlivého vykladače; oceňovala v něm však dosti jednostranně právě jeho prudké odmítání všeho, co dožilo, a bezpečný smysl pro všecko nové a životné. Spíš než pro jeho současné úvahy o tradici a češství měli mladí pochopení pro Šaldu jako autora *Bojů o zítřek* (k nim se například přihlásil s nadšeným vyznáním v panegyriku F. X. Šalda *šedesátníkem* v Rozpravách Aventina Vítězslav Nezval). Z nich se jim Šalda jevil jako nesmlouvavý bořitel tradic, k čemuž je sváděla nemalá řada sugestivních formulací. V živém povědomí byla jeho slova o odvaze k experimentu, o hrdiněm zraku, o nové kráse, o podstatě národnosti v umění, o uměleckém paradoxu, v němž růst a tvořit znamená vyvracet logiku stárnutí. Nebude marné připomenout si je.

V opovázlivém experimentu, kdy tvůrce „celou minulost vrhl do sázky, aby ji ve vteřině buď tisíckrát zmnoženou získal, nebo celou ztratil“, spatřoval Šalda očistný akt tvůrčí. V něm „seschlé body pomyslu, sevrklé body schémat,

všecky ubohé pahýly a kostry paměti, tradice a zvyku vhozeny do jeho májových vod rozpučí se a zavoní, vyženou listí a větve, obalí se květy, a ptáci sletí do jejich korun“. Takový ozdravující experiment je nutný právě proto, že „neštěstí naší doby sluje stáří, minulost, zkušenosti, zásoby. Jako spadale listí věky a věky vrstvené, v sáhy a sáhy kupené leží před námi zkušenosti, paměti, odkazy, tradice a znesnadňují přístup k pevné a sladké zemi, ke zdroji a prameni všeho života a vší síly . . .“ Proti tomu všemu jen „experiment je život znova narozený“, jen jím lze překonat „všecko nebezpečí kultury“, které je skryto „v zásobách, jež kupujeme hotové a připravené unaveně cizíma rukama a cizími dušemi“. Obdobně „hrdinný zrak“ vysvobozuje věci „pokryté špinavým nánosem zbabělosti, konvence, tradice, včerejší pravdy a dnešní ských . . ., kdy se žije divadelní lepenkou, klamem, tradicí a setrvačností na úvěr,“ a suverénně „sesazuje z trůnu krásy a tradice jedny věci a dosazuje na něj jiné“. A nová krása a s ní nové umění „vtrhuje vždy do světa jako dobyvatel“, toto umění je přesvědčeno, že „má pravdu života a budoucnosti“, a jako zcela nehistorické „neopisuje minulost, nýbrž organizuje přítomnost a budoucnost“; minulost leda „kritizuje . . ., polemizuje s ní, interpretuje ji a znásilňuje ji popřípadě, každým způsobem pak ji překonává a reaguje na ni — ale nikdy ji neopisuje a nenapodobí“. V tomto smyslu je pak pravým národním uměním jen takové umění, které „množí a stupňuje národní statek kladu, hodnoty, síly, plnosti a charakternosti životní, rozmnožuje žeň slávy, krásy, velikosti a tragiky a dědictví heroismu a oběti, které jsme, nevědouce často o tom nebo zapomenuvše toho, přejali po svých lepších dědech a pradědech a z něhož nevědomky trávíme a žijeme“, a v důsledku toho pak „národnost jest pojem ne mrtvoty a přešlosti, nýbrž života a naděje — jest pojem ne statiky, nýbrž dynamiky a dramatiky“ spějící do budoucnosti, pro niž i „národ jest slovo a pojem filozofické naděje“. Přes tento význam umění pro budoucnost ztotožní Šalda „evoluční zákon umělecký“ paradoxně se zapomínáním, protože „v umění jdeme stále proti proudu časů, k prameni řeky, překonáváme starobu života a civilizace a vracíme se stále k divošské sladkosti a naivnosti, k epické primitivnosti“, a tak „veliký umělecký tvůrce nepokračuje v dílech svých předchůdců, nýbrž — a čím je větší, tím radikálněji — souvislost s nimi ruší a bojuje proti ní“.

Není divu, že v těchto tak vemlouvavě vyslovených tezích zanikají jiné, které však nelze pominout, chceme-li být autorovi právi v celku jeho myšlenky. Je totiž třeba vidět, že tam, kde Šalda odmítal ve jménu nového umění minulost a tradici, měl vždy na mysli její netvůrčí opakování a její v přítomnosti už „zkažené stylové, kulturní a historické orgány“, napadal prostě „jalovou tradici“ (*Hrdinný zrak*) jako „hřích kopistů a epigonů“ (*Nová krása: její geneze a charakter*), a i tam, kde podle jeho slov velký umělecký tvůrce ruší svou souvislost s předchůdci co nejradikálněji, připouští, že přes tento svůj odboj proti bezprostřední minulosti a přítomnosti „cítí se bližší mrtvým, kteří hnijí sta a sta let v zemi, než živým, kteří chodí ulicemi, nebo včera pohřbeným“ (*Umělecký paradox*). Mimo *Boje o zítřek*, ale v jejich období, najdeme podob-

ných stanovisek ještě více. Tak v předmluvě k svému překladu Ruskinovy knížky *Sézam a lilie* (1901) oceňuje Šalda v autorovi „velikého jednotitele v době roztržité a rozkladné“, v jehož díle „sen a čin, umění a život, jedinec a národ jedno jsou“. Jinde — ve stati *Maurice Barrès jako esejista* (1904) — čteme: „Pokračujeme-li ve svých rodičích, nemůžeme je prostě opakovat, a opakujeme-li je ve formě dokonalejší, znamená to uvědoměnější.“ A v současné přednášce o Antonínu Sovovi je pasáž, v níž Šalda říká jaksí mimochodem, že „Diderotův výkřik ‚rozšiřte boha‘ musíme si přeložit do češtiny zvláště pečlivě: rozšiřte vlast, rozšiřte sebe, rozšiřte své nitro, rozpněte je krásným rozpětím důvěry, síly, heroismu“. To už dokonce i slovně předjímá svou tezi z roku 1920: „Dnes životnou otázkou naší jest: rozšiřte češství. Rozšiřte nejprve své češství: aby objímalo a nevylučovalo; aby tvořilo a nebylo neplodné; aby bylo nástrojem k živému dílu všelidskému a světovému, a ne papírově splepenou formulkou nacionalistické scholastiky; aby bylo mostem, a ne hradbou.“ (*O nové češství*.) V této souvislosti lze poukázat i na Šaldův vztah k Nerudovi a Alšovi, jak jej lze vyčíst právě z *Bojů o zítřek*, když jejich češství nechce vidět v jejich domácích syžetech, nýbrž v jejich „charakterní síle, v kladu a heroismu jejich citu“ (*Problém národnosti v umění*). Proto mu je také Neruda už v roce 1901 ve stati *Das Problem einer kleinen Nation* (ve vídeňské *Die Zeit*) „der grosse Bahnbrecher der modernen tschechischen Dichtung“ a přímo zakladatelem české tradice „rein künstlerischen Schauens und Denkens“.

Pro to vše lze jen velmi nepřesně mluvit o Šaldovi z období *Bojů o zítřek* jako o osobnosti radikálně protitradiční, jak ho pojal mluvčí jedné části mladé generace po první světové válce František Götz ve své monografii o něm (1937). Chtěl-li být kdo před první světovou válkou programově radikálně protitradiční, byli to bratři Čapkové v původním znění svých společných próz pozdější *Krakonošovy zahrady* a pak i ve svých teoretických projevech, a byl to Karel Čapek, kdo velmi dobře vycítil — i když v tom viděl minus — Šaldův tradicionalismus, který se připravoval vyprovokovat polemikou v roce 1913, jak se o tom svěřoval v dopise S. K. Neumannovi (Šalda mu pak skutečně dokazoval, že „každé umění jest nutně tradiční, tj. spoulené vším předchozím vývojem uměleckým, a dvakrát tradiční jest tzv. moderní umění . . .; . . . nejprve záporně tím, že vědomě a úmyslně odchyluje se od umění bezprostředně předchozího, a podruhé kladně, tím, že se vědomě přiklání k umění mnohem více minulému, k umění tzv. primitivnímu“; *Tvorba básnická, kultura a civilizace*, 1913). Ostatně Šalda nebyl výslovně protitradiční ani v devadesátých letech, kdy jeho generační kritika ostře reagovala na *současnou tvorbu generace předcházející, lumírovské*. Na rozdíl od zmíněného postoje Karla Čapka těsně před první válkou se mladý Šalda v devadesátých letech nedistancoval od jakékoli tradice, naopak několikrát se zamýšlel nad jedním jejím aspektem, nad otázkou národní typičnosti v kontaktu s cizími podněty. V Literárních listech už roku 1893, tedy na samém počátku své dráhy kritika, vyhrotil studii *Překlad v národní literatuře* tímto závěrem: „Dá-li se vůbec co pozitivního dnes říci všem těm mladým umělcům, kteří v horečce

a s touhou běží za líkací a fantómem „národního“, je to jen to: Buďte klidní. Proč se staráte? Zbytečný a nesmyslný strach a nepokoj. Jste přece děti národa. Jste jeho majetkem. Jest ve vás a není nikde jinde. Podejte samy sebe. Kdyby se vůbec dalo raditi, řekl bych: Buďte *personelní* a nechtějte být „národní“. Buďte umělci. Buďte svoji. (Předpisovat se ovšem nedá ani to.) A „národní“ bude vám dáno darmo.“ A o něco později, ve stati *Těžká kniha*, v Roznáražeje na svou odbornou orientovanost na západní literatury: „Snad se to zůstane pravdou, že všechny myšlenky mé točily se hned od dávna kolem záhad „národnosti“ a „českosti“, jak se říkalo, a že jsem dosah té záhady jako právě ústřední vždycky chápal, že nakonec tu vždy šlo *o mne, o smysl mého já, mého bytí, o podklad vědomí a svědomí, o život a žití jeho*, a to jest právě: o poměr můj k okolí, vnějšku, společnosti.“ A do třetice, ve zmíněném článku z roku 1901 *Das Problem einer kleinen Nation*, předznamenal tezi zásadního eseje z *Bojů o zítřek Problém národnosti v umění*, neboť už tehdy mu bylo jasné, že „jedesmal, wo sich die Dichter und Künstler von den allgemeinen abstrakten Losungsworten der offiziellen Nationalpolitik freigemacht hatten, wo sie — nach Goethes prächtigem Worte — höchst *selbstsüchtig* nur ihr eigenes Seelenheil suchen und finden wollten und nichts dabei im Auge hatten, als ihre *rein egoistische* Freude an ihrem eigenen Seelenwachstum, — da ist immer auch das Nationaltypische nicht übel weggekommen“.

Promýšlel-li Šalda otázky tradice a češství po celý svůj život, od počátku v Literárních listech po poslední ročníky Zápisníku, jako naléhavé problémy, které musel ujasnit sám sobě, a byla-li pro něj orientace na tradici vždy funkčně spjata s živou tvorbou z potřeb přítomnosti a s ohledem na budoucnost — a pro něj jen taková tradice měla smysl —, neznamená to, že toto jeho pojetí neprocházel vývojem. Především sám pojem historismu přestal být pro Šaldu koncem dvacátých let jednostrannou negací smyslu pro přítomnost, jak tomu bylo nepochybně v *Bojích o zítřek*, a získává na životnosti dialektickým napětím protikladů, když Šalda zjistí, že „historismus jest jeden ze základních postojů duše lidské k životu“, že „historismem každý — ten víc, onen míň — žijeme“ (*Dvojí dějepisectví*, 1928) a záleží na tom, jaký historismus a co z minulosti se přijímá a aktualizuje, neboť při pohledu na minulost nejde o pouhé konstatování fakt, nýbrž o soud nad nimi. To, že Šalda dospěl k dialektickému vidění skutečnosti, se ovšem netýká jen skutečnosti minulé, ale i současné, a je v noetickém pozadí jeho myšlení spojeno s jeho stále markantnějším otupováním individualistických rysů. Šaldův filozofický vývoj je totiž charakteristický postupnou modifikací individualismu, který u něho nikdy neměl povahu výlučně egocentrickou a fungoval jako obrana před náporom okolní dobové průměrnosti a jejího sebeuspokojení, jak je produkovala společenská situace přechodné a rozporuplné doby, modifikací směrem ke kolektivismu. S tím, jak se krizové napětí vyhrocovalo, omezoval Šalda zcela racionálně svůj individualismus prvky kolektivismu a nakonec se i sám pokládal za kolektivistu, i když se nikdy nevzdal práva na individuální (nikoli tedy individu-

alisticou) skepsi, ať stanul jako kritik před jakýmkoli jevem uměleckým či politickým. Tyto sílící kolektivní rysy lze snadno sledovat právě na vývoji jeho pojetí tradice v nejšířším smyslu slova. Zprvu bylo až pasívně individualisticko-anarchické — prokmitává to z uvedeného citátu z *Die Zeit*, ale zcela zjevně to je vysloveno už v Literárních listech roku 1893 oním „Buďte svoji . . . A „národní“ bude vám dáno darmo“ (Šalda tu vlastně navazuje na Nerudovo přesvědčení v článku *Nyní* z roku 1859: „Učme se od národů jiných . . . spráteme se s jejich světem myšlenkovým a zpracujme pak v sobě vše v celek nový s tím, co jsme s mateřským mlékem už obdrželi a ve vlastech svých sezнали. Bude to pak zajisté slovanské, poněvadž co Slované jinak tvořiti nedovedeme.“). Zato po válce, kdy má Šalda za sebou nejen knihu *Duše a dílo*, v jejíž celkové koncepci vývoje jedné větve romantismu od Rousseaua k mladému Flaubertovi projevily bystrý postřeh historicko-vývojový, ale i *Loutky i dělníky boží*, které lze chápat jako román „národní energie“ ve smyslu barřevsovském, a kdy dopisuje velkou dramatickou kolektivní „píseň sociální nádeje“ *Zástupy*, je už toto pojetí tradice překonáno novým pojetím kolektivistickým, motivovaným potřebou překonávat analytický rozum jednotlivcův a poutat vyšší kázní, řádem a objektivací sobecké já člověkovu (*Slůvko o nacionalismu a internacionalismu*, 1930) směřováním k nadosobnosti (vždyť právě „tradičnost jest vůle k nadosobnosti“ a „znemožňuje, abys byl pohrou náhody nebo služkou ciziny“; *Tradice třeba*, 1917). Od této chvíle se stala tradice Šaldovi také funkcí vůle a přestala být něčím, co se projevuje samo od sebe a samo sebou v jakékoli aktivitě každého individua. Tradice už není Šaldovi nic pasívního, naopak: „učí určitým způsobem hodnotiti život, zasahovati v něj po určitém, pevném přesvědčení a názoru, uskutečňovati v něm určitý ideál“ (*Česká tradice*; *České slovo* 1923). A pro individualismus v ní už není místa, protože mu nyní představuje „živý bod, kde se stýká jednotlivec se společností, s celkem hromadným“, protože v ní „se utváří jednotlivec v kadlubu společenském“, a už vůbec ne bez vlastního přičinění, nýbrž aktivně, uvědoměle: „Teprve až si tradici rozložíš v její prvky a složky, až pojmenuješ je správně, až je s plným uvědoměním a přesvědčením uvádíš do života, vydává tradice své ovoce a smysl“ (tamtéž). Takový je po válce pro Šaldu vztah — prostřednictvím tradice — jedince k národnímu kolektivu, pokud jde o jeho tvorbu i životní orientaci. A ten se v podstatě už nezmění, jak je zřejmé po více než desíti letech ze Zápisníku, kdy se Šalda na tuto problematiku podívá z druhé strany, ze strany kolektiva, a ukáže, že skutečně národní literaturu — tj. literaturu charakterizovanou nikoli souzněním s průměrem, nýbrž akceptující vrcholná díla největších básníků — si národ zamiluje „ne proto, že opsala nějakou národní skutečnost, nýbrž proto, že vystihla sny, tužby, úsilí národa rozvíhajícího se k novým velikým cílům“, takže v ní národ dodatečně „nalezne a si uvědomí svou skrytou duši“ (*Časová anketa*, 1934). Tento příklad zároveň ukazuje, že vedle vývoje, který spíše rozvíjí než popírá, trvá u Šaldy i identita toho, co se rozvíjí: myšlenka, že si národ v dílech svých opravdových tvůrců přítomnosti jednou uvědomí svou skrytou duši je táž jako v eseji *Problém národnosti v umění v Bojích o zítřek*.

Vývoj Šaldova myšlení o tradici se však nejeví ani pouze v příklonu ke kolektivismu, ani jen v nabytém přesvědčení o nutné uvědomělosti v přístupu k ní. V poválečných letech právě s přemýšlením o tradici a češství silí v Šaldově zcela určité a pevné přesvědčení o nutnosti progresivního sociálního vývoje společnosti, který ani sebelip pochopená tradice nesmí brzdit. Už v roce 1923 ve zmíněné stati *Česká tradice* to vyjádřil zcela rozhodně, tam, kde znovu zdvihl svůj požadavek „rozšířme své češství“, který tu bezpodmínečně spojil s požadavkem sociální spravedlnosti: „Naše národní i státní bytí jest zcela nesporně a bratrství světovému; s dobrou při malých a nejmenších.“ A na práma-li být tradice jen sterilním pokračováním starého, musí být „navozováním chvíle vytváří i nový nehistorický tvar“ (*Znova a znova: tradice a revoluce*, 1928). Proto současně odmítá výzvu Arna Nováka, aby „tábor kultury povstal proti táboru revoluce“ (Arne Novák: *Spor o literární tradici*; Lidové noviny 12. 8. 1928). Revolučnost v Šaldově smyslu není ovšem samoučelná ani sektářská: „Opravdový revolucionář revolucionuje a rozšiřuje svou tradici, zakládá popřípadě tradici novou, právě revolucionářskou. Ale nevylučuje se malodůšně z tradice, nestaví se nikdy mimo ni zatrpkle, zahluchle a neplodně“ (*Tažení proti svatému Václavu čili zmatení jazyků a pojmů*, 1929). Toto Šaldovo stanovisko není možno dost zdůraznit, zvláště uvědomíme-li si, že je přijatelné i pro mladou generaci, která právě byla označena za protitradiční, ale sama se pokládala za protitradiční vlastně také jen ve smyslu tradice chápané dogmaticky, a k tomu, s čím revolučně přicházela, si dovedla najít předchůdce, byť zatím jen cizí, jak je, počínaje Baudelairem, zjišťoval Karel Teige v Manifestu poetismu (ReD 1928), a teprve později domácí (v Máchovi).

Ta „solidarita světová“, „láska světová“ a „bratrství světové“ spojené s úsilím o dosažení sociální spravedlnosti v „dobré při malých a nejmenších“ ukazují k dalšímu specifickému rysu Šaldova pojetí tradice: není totiž nacionalistické v politickém smyslu, naopak docela dobře se snáší s internacionalismem. O této stránce svého přesvědčení nenechal Šalda nikoho na pochybách. Nacionalismus — odmítal jej vždy například u Viktora Dyka — byl pro něho jako pro Havlíčka „hloupost mezi národy“, která prospívá — zvláště dožene-li je k válce — jen měšťákovi, jemuž „znamená nejlepší obchody, jaké se dají myslit“ (*Nacionalism a internacionalism*, 1922). Takový výklad už prozrazuje smysl pro třídní hledisko, a Šalda později skutečně nejednou dokázal rozeznat za leckterým projevem zdánlivě i nepolitickým transformaci třídního boje, ale jako politický program princip třídního boje nikdy nepřijal (jak i revoluci chápal idealisticky, dokazují také jeho *Zástupové* — jejich *Myšlenku* vlastně nikdy neopustil).

Vedle Šaldova smyslu pro oplodňování tradice novými tvůrčími výboji a vedle schopnosti a funkce tradice v jeho pojetí omezovat individualismus orientací na nadosobní hromadný zájem daný živou potřebou současnosti, přičemž hraje přední úlohu naléhavá snaha o sociální spravedlnost, která musí

být chápána třídně a internacionálně, charakterizuje konečně jeho koncepci tradice ještě jeden důležitý rys, pro dogmatické vyznavače konzervativní tradice zcela nepochopitelný. Už v roce 1917 ve stati *Tradice třeba* konstatoval Šalda, že v národní literatuře je možná tradice „několikera, to jest, že jeví se historicky vývojně a pro praeterito několikerou, ale z hlediska tvořivého jedince jest sjednocena v tom, že jest úsilím, vůlí k jednotě, vírou v jednotu, ve spojení jedincovo s celkem národním“. Jen tato pluralita umožňuje podle jeho mínění postup vpřed: „Jedinou tradicí není možno vyložití pohyb literatury, její vývoj a výboj, útok kupředu, vzrůst a hyb. K tomu je třeba tradice alespoň dvoji, alespoň dvojího řetězu myšlenkového a metodického, aby se pohyb stále zažehoval na protikladech a z nich rostl. Jediná a jednotná tradice obrátila by se záhy v prodlužovanou stagnaci.“ (*O tradici*, 1922.) A v prvním ročníku *Zápisníku*, když rozpoznal jako jeden z mála nezdravý vztah české kultury ke kultuře slovenské, ukázal, jak lpění na zjednodušené tradici vede přes kulturní centralismus k centralismu politickému a nezdravě znásilňuje přirozenou pluralitu života (*Centralism a partikularism v písemnictví našem i cizím*, 1929), aby v ročníku předposledním — ve studii *O smyslu českých dějin literárních* — znovu podtrhl a prokázal poznatek, že „v samém pojmu tradice je, aby byla mnohotná, alespoň dvojitá. Jen tak může být živlem dynamickým a dramatickým, jen tak mohou se ta různá pojetí životní, bojovné nebo smířlivé, pronikat, na sobě zažehovat a vydražďovat, uvědomovat se do uvědomení určitějšího a určitějšího, na sobě silit a se tříbit; kdyby byla tradice jedna, je tu brzy stagnace a močál.“ V dějinách české literatury pak zjistil celý soubor tradic a v jejich kontaminaci hledal smysl jejího vývoje vůbec.

K této pluralitě tradic však Šalda zaujal stanovisko odpovídající jeho vnitřnímu založení a schopnosti rozeznat hodnoty i tam, kde filozoficky nebo ideologicky stál jinde, popřípadě i na pólu protichůdném. Toto stanovisko vypadá na první pohled objektivisticky nebo eklekticky, ale tento objektivismus nebo eklekticismus se objeví jako zdánlivý, uvědomíme-li si, že celá ta paleta tradic, jak se vyvíjely na různých protikladech (Východu a Západu, ale i Severu a Jihu, smyslu pro domácí hodnoty a smyslu pro světovost, nadšení pro revoluci i její odmítání, na různých proměnách češství od jeho pojetí teritoriálního přes modifikaci barokní, osvícenskou, romantickou, liberalistickou a realistickou k integrálně nacionalistické, vposledku i na jakémsi kosmicky chápaném kultu země apod.), je organicky, celostně v neustálém dialektickém napětí s různě intenzivní dynamikou uvnitř každé tradice i navzájem mezi nimi — podle toho, jak probíhal celkový historický vývoj; a Šalda z nich eklekticky ani nevybírání, ani je objektivisticky necharakterizuje jako nezúčastněný systematick, nýbrž vedle toho a nadto je posuzuje, váží a soudí jako osobnost bytostně zaujatá aktuálním přítomným děním a progresivními bližšími i dalekými perspektivami budoucnosti, k nimž právě historická orientovanost pomáhá nalézt pevnou půdu pod nohama a jistotu historické zkušenosti.

Zabývali jsme se poměrně obširně Šaldovou teorií tradice a češství nejen proto, že jeho pojetí bylo neobvyklé, nekonvenční — především v tom, že předpokládalo tvořivou aktivitu a odvahu k ní, že urgovalo neustálé stupňová-

ni dosažených kladů, že mělo vášnivý smysl pro nové až do revolučních důsledků, že omezilo předsudky individualismu výraznými prvky kolektivismu a došlo k tříděnému rozlišení složek národa, čímž všim bylo na jedné straně ostře namířené proti běžným uzavřeným, konzervativním a dogmatickým představám o tradici, jež se sama v sobě pasívně vyžívá, izolována od skutečných potřeb současnosti a přece se snažící mistrovat je svými předpojatostmi, a na druhé straně příznivě uzpůsobené pro tvořivý zásah v dané historické situaci —, nýbrž hlavně proto, že právě promýšlení těchto otázek má pro konkrétní Šaldovo kritické myšlení podstatný význam jako důležitá složka jeho filozofického uvažování vůbec. Jako v celém jeho filozofickém zázemí nepřestalo být ovšem ani v tomto bodě jeho základní stanovisko idealistické, projevující se leckdy i závěry náboženskými, ale pro dialektický přístup a racionální Šaldův smysl pro skutečnost, s nímž se právě střetával, byl tento idealismus vykázan při poznávání konkrétních jevů do poměrně úzkých mezí jakýchkoli „nejvyšších“ filozofických mediací, které výzkumné sondy předem nijak vážně neovlivňovaly, a tedy nezkrusovaly. Dá se to sledovat jak v mnoha jeho rozborech a soudech literárněkritických, tak v jeho přístupech k některým aktuálním událostem politickým. V obou případech byla rozkládající a syntetizující dialektika účinným prostředkem Šaldova racionálního poznávání. Jako Šalda totiž velmi dobře věděl, kam až může a musí jít s analýzou rozumovou a odkud je teprve na místě spolehnouti na cit, intuici, popřípadě víru, tak stejně dobře dovedl odhadnout, do jaké míry chápat konkrétní případy odděleně v jejich existenci i v jejich zjiitelném a ověřitelném působení, a odkud je teprve možný jejich výklad filozofický. Byl-li v něm ovlivněn svým idealismem, v konkrétních případech se jím dal zavést jen málokdy. Zvláště literárněhistorické i literárněkritické statě v Šaldově zápisníku mohou být jakými si dílčími doklady k jeho základním tezím, jak byly právě vyloženy, už proto, že si k nim Šalda vybíral jen ty postavy a jevy minulosti a přítomnosti, které — i když je přijímá kladně, i když je odmítá — dokládají nebo rozšiřují jeho pojetí.

Jako literárnímu kritikovi nešlo Šaldovi nikdy o to, aby například rozšiřoval heuristickým bádáním materiálová literárněhistorická fakta; nepodceňuje je sice a snaží se je poznat i v celé šíři současného biografického poznání, ale jeho vlastní úkol a přínos začíná tam, kde tyto poznatky konfrontuje s dílem a ukazuje jeho progresivní nebo retardační prvky pro vývoj žánru, myšlenky nebo uměleckého tvaru a poznání vůbec. Zvláště markantní je to na několika studiích romanistických, například na známé studii *Božský rošťák Jean Arthur Rimbaud* (1930), v níž bohatě poučen o životě básníka z prací Paterna Berrihona, Ernesta Delahaye, Marcela Coulonga i Jindřicha Štyrského vykreslí plastický medailón, ve kterém přechází od vybraných faktů biografických k psychologické podobě básníka a odtud k výkladu jeho díla ve vývojové logice jeho originální básnické metody plné nových objevů, v nichž se střídá „tetelivý impresionismus“ s „ukrutným posměchem“ „opravdového syčáka a rošťáka nejvznešenějšího formátu“ a „erotický cynismus non plus ultra“ s „šilovým rouhačstvím“ a „s titánským snem světové revolty“, aby nakonec dospěl v *Sezóně*

v pekle k „největšímu možnému odklonu od poezie jako vidění hmotného, od plastičnosti, od geometričnosti, od kompozice lineární; největšímu možnému příklonu k vidění duchovému, k poezii hudební, taneční, výbušné, vankové, hvězdné — a přitom vonící hroudou“, a aby konečně v *Iluminacích* podal „knihu rouhače, odbojníka, zločince ve snech a blázna ve skutcích“, knihu „originality snad naprosté“, bez spojitosti s dosavadním vývojem poezie.

V českých portrétech i dílčích kritikách, v nichž biografický prvek ponechává — až na několik výjimek — zcela stranou, ho rovněž zajímaly především ty postavy, které udávaly směr vývoje moderní české literatury, do níž vnášely nový kvas a nové perspektivy. I Šaldovu zápisníku by se jako moto mohla předeslat slova, kterými Šalda uváděl v roce 1909 knižní vydání své *Moderní literatury české*: „Mohli jsme si zde pravidlem povšimnouti jen díla těch osobností básnických, které mají přímý význam pro vývoj básnické Myšlenky moderní, které stojí jaksi na křižovatce drah a směrů.“ V sešitech svého Zápisníku se znovu a znovu Šalda vrací k „nekonvenčním“ pohledům z nových zorných úhlů — často velmi kriticky — k tvůrcům jako Máchovi, Nerudovi, Vrchlickému, Jiráskovi, Březinovi, Sovovi, Wolkrovi, ze současníků v třicátých letech pak k Neumannovi, Horovi, Nezvalovi, Bieblovi, Pišovi, Seifertovi, Halasovi, Zavadovi, Holanovi, Olbrachtovi, Majerové, Čapkovi, Vaněurovi, ale také k Durychovi, Čepovi, Hostovskému, Zahradníčkovi a k řadě jiných jen tehdy, pokud se aspoň v některém směru vymykali běžnému průstanku dosážené úrovně; v posledních číslech Zápisníku stačí ještě zaujmout stanovisko k tvorbě nejmladších, z teoretiků k Bedřichu Václavkovi a z básníků k „valem zrajícím“ příslušníkům skupiny Blok, vystupujícím v právě založené revui U, na níž oceňuje neeklektičnost a důsledně uplatňovaný program socialistického realismu.

V Šaldových kritikách současných děl se prosazují jak jeho starší estetická kritéria zaměřená především na tvořivost básníka v oblasti tzv. formy uměleckého díla, tak i kritéria nová. Vyvíjelo se totiž během let i samo Šaldovo pojetí kritiky. Zpočátku — v devadesátých letech — věřil s Tainem a hlavně s Hennequinem, že v kritice je možno uplatnit vědecké zásady a postupy, orientované zvláště pozitivisticky. V hesle *Kritika literární* v Ottově slovníku naučném z roku 1899 definuje kritiku jako „nauku, jak soudit dílo literární“, přičemž soud je „něco vědomějšího a zákonnějšího než pouhý dojem“ a předpokládá předchozí poznání a vysledování „poměrů, vztahů a zákonů“, jimiž je určeno a řízeno literární dílo jako umělecký produkt. Ale už od začátku své kritické činnosti si byl Šalda vědom svébytnosti i tzv. kritiky umělecké, příkré rozlišování mezi kritikou „vědeckou“ a „uměleckou“ však odmítal jako umělé; neviděl mezi nimi rozpor, nýbrž viděl, že se doplňují tak, že jedna, „objektivní, lhostejná a historická, chce vystihnouti genetický proces díla“ a „umělec a dílo jsou ryzím materiálem této kritiky“, zatímco druhá, „umělecká, dojmová a subjektivní“, chápe rovněž dílo jako předmět svého poznání, v němž kritik uplatňuje „nejméně svoje soudy, nejvíce svoje ideje“, a nemajíc pedagogické poslání ani vůči autorům, ani vůči čtenářům, tvoří s kritizovaným dílem dialektickou jednotu dvou determinujících se činitelů a její smysl je pak v tom, že

nakonec přece jen obohatí čtenáře: po přečtení takové kritiky se mu ona sama a kritizované dílo objeví jako dva samostatné názory, dva světy, které „pouze vedle sebe nebo proti sobě, slovem: uvedeny v poměr, dají širší, bohatší, hlubší, vyšší, generálnější poznání každého z nich, než jsou-li pozorovány každý pro sebe“, — řečeno axiomem, „kritika kritizuje kritizujícího stejně jako kritizovaného“ (*Literární kapitoly II*; *Literární listy* 1892).

Mohlo by se zdát, že v následujícím období, v období *Bojů o zítřek*, zvrátil Šalda vážky ve prospěch kritiky „umělecké“ — eseje *Alej snu a meditace k hrobu Jana Nerudy* (původně ve *Volných směrech* 1901) v praxi a *Kritika poetem a inspirací* (poprvé uveřejněná právě v *Bojích o zítřek* roku 1905) v teorii by tomu nasvědčovaly podtržením „vášnivého vztahu a poměru k umění, poměru osobního a prožitého“, zdůrazněním senzitivnosti, vnímavosti a bolestné účasti kritika při jeho reakci na dílo a v něm hlavně na „život smyslů autorových“, a na „to, čemu se říká forma, neboť to, čemu se takto říká, jest výrazem a dílem vlastní autorovy tvůrčí potence: jest dílem jeho smyslů, krásy a zákonné plnosti jeho smyslů, charakterné věrnosti jeho smyslů“. Rozum je v tomto pojetí odkázán pouze na formulaci soudu, ale ve vlastním kritickém aktu kritik soudí „celou svojí organizací, celou kulturou své bytosti, stylem a polaritou své bytosti, svým osudem“. Proto i kritika je akt tvůrčí jako tvorba básnická, kritik i básník „jsou násilníky svého snu, oba jsou jednostranní, oba jsou vášniví, oba nejsou spravedliví a objektivní“, oba podávají „novou vizi světa, novou verzi světa“; pravá kritika není rozkoš, už proto ne, že musí být schopna utrpení a v něm být statečná, že je „nejheroičtější formou skepse — nejpoctivější formou skepse, která netouží po ničem upřímnějším, než aby byla vyvrácena, byť za cenu života“, a proto k ní „má právo jen ten, kdo se narodil k obdivu a k uctívání, a byl v nich zklamán a zrazen“; a jen tato kritika je tvořivě kladná, protože i když boří, „pracuje na čemsi větším než na svých knihách: na inspiraci a patosu nové rodící se doby, na její nové logice“ — a jen tak je místo kritika „mezi entuziasty, básníky a uctívači mystéria — a víc: mezi dělníky připravujícími jeho příští“.

Kromě zmíněného eseje nerudovského jsou projevem takto chápané umělecké konfesní kritiky především Šaldovy stati z oblasti kritiky výtvarné o Rodinovi (*Géniova mateřština*, 1902), o Munchovi (*Násilník snu*, 1905), které přešly do *Bojů o zítřek*, nebo rozborů knih Camilla Mauclaira *La ville lumière* (*Román uměleckého svědomí*, 1904) a jeho *Idées vivantes* (1904) nebo konečně stati polemické, jako *Divadlo a literární etika a kultura* (1904) a *Kritické slovo o Konci Hackenschmidově* (1905). Jako by však i v této době chtěl ukázat, že tato kritika není v rozporu s kritikou vědeckou, nýbrž že se s ní doplňuje, píše Šalda vedle ní vědecky pojatá literárněhistorická hesla do *Ottova slovníku naučného* (1894—1908), a vedle nich i studie o Ruskinovi (1901), Zeyerovi (1901), Zolovi (1902), Stendhalovi (1903), Sovovi (1904), Hebbelovi (*Básník tragických osudů*, 1904), Ibsenovi (1906) aj., v nichž objektivní vědecko-analytický postup je prolnut vášnivým zaujetím pro poznávanou problematiku a básnickým zanícením synteticko-obrazným, projevujícím se zvláště ve výrazové složce těchto prací. Ostatně eseje o Zolovi a Ibsenovi tvoří

la organicky nejranější součást literárněhistorické knihy *Duše a dílo* (1913), v níž měl Šalda evidentní cíle vědecké: chtěl se dobrat „nového pojetí romantismu jako útvaru stylového“; aby tento úkol splnil, zaměřil se na poznání jedinečných tvůrčích hodnot v historickém procesu, kdy jeho nositelé jsou vedle vlivů vnějších především determinováni „duševní prázdností“, přičemž se zároveň pokusil ukázat, jak je určuje „vnitřní dílo jejich duše, její dramatické napětí, její dramatický var a svár, a podruhé a později jejich dílo vnější, to jest zase jen historie jejich vlastní duše“.

Po odmlčení za války, kdy se soustředil ze začátku na román a ke konci na drama, vrací se Šalda v poválečných letech opět ke kritice. Nový básnický výraz je nadále ve středu jeho pozornosti, ale zároveň si uvědomuje, že jeho rozbohem bude třeba zjišťovat i jeho „názorovou nosnost“ a měřit sílu básnickovy „sympatie životné, která jest totožná se silou jeho zraku“ (*Kousek poetiky*; *Venkov* 1919), a přitom dokázat, že „vnitřní nutnost nebo zbytečnost tohoto výrazu básnického“ je totéž jako rozeznat styl od nestylovosti (*Ad rokem mých dvou knih o zvěčnělé Růženě Svobodové*; *Venkov* 1921). V tomto stadiu směřuje totiž Šaldova kritika nejen k rozlišování individuálních stylů věho, jehož je básnický výraz také nositelem — výtka formalismu je tu tak předem vyloučena.

V souvislosti s úvahami o tradici a češství jeví se Šaldovi kritika na začátku dvacátých let jako „národní autokritika“, která „odstraňuje překážky tvorby, malost, obmezenost, předsudky a navazuje tvorbu tím, že vychovává smysl pro sílu, velkodušnost a volnost, neboť bez nich nejenže není tvorby, nýbrž není ani života v pravém smyslu slova“. Není tedy ani nyní v Šaldově pojetí kritiky přelom, nýbrž dochází k rozšíření oblastí kritikových cílů, neboť vedle toho, že stále „nenávidí jen setrvačnost zvyku a hloupostí“, má kritika o nový důležitý úkol více: „žárlivě střeží svobodu soudu, volnost výběru lásky a obdivu, neboť ví, že to jest jediná cesta, jež vede k tvorbě“; nejenže projevuje „schopnost odpovídati na nejjemnější podněty a rozlišovati je“, nýbrž vedle toho musí být „silou, která chce působit“ (*S troškou do mlýna — čili něco o kritice*; *Tribuna* 1921). A právě tento moment je mu podstatným rysem zvláště kritiky generační — jím generace dospívá od sebekritiky k sebeuvědomění; její kritik rozezná nové tvůrčí činitele sváříci se v chaotickém kolotání současného života a objeví a pojmenuje v nich „mučivý proces tvůrčí, kterému nikdo ze starších plně neporozumí, jenž bývá jím naopak předmětem posměchu a zlobných pošklebků, jako nový, avšak zákonné a metodicky uspořádaný útvar“ (*Éjhle kritik*; *Tribuna* 1922). Proto mladá generace, dokonce každá mladá generace, pokud je opravdu tvůrčí, slibuje Šaldovi bez jakékoli pochyby aspoň v nápovědích zlepšit a zvýšit úroveň literární kritiky, a to jen tím, že stvoří nová kritéria. Tato kritéria nebudou ovšem absolutně nová — jejich novost je v tom, „že jsou vyrvána znova celým napětím lidské bytosti z muk a úzkostí nejisté chvíle, která si hledá v bolestech a pochybnostech svůj zákonný výraz a tvar. A tak jednou musí klásti doba důraz na intenzitu a podruhé na extenzitu; jednou na koncepci, podruhé na kompozici; jednou na

proud, podruhé na krystal; jednou na var, podruhé na tvar — ale vždycky na něco, co jest jí *nutností a nezbytným*, bez nichž nedojde sebe samé.“ (*Kritika tvorivá*; *Kritika* 1924.) V této uvědomělé tvorbě nových nedogmatických kritérií, která imunizují kritiku před náhodnou zvlí a která „vycházejí z empirie a nalézají za ní zákonnou generalizaci“ (*Duch české literatury — Dnešní pozice české kritiky . . .*; *Literární svět* 1927) vidí Šalda samu *raison d'être* literární kritiky. A jestliže dříve omezoval, jak jsme viděli, účast rozumu v kritickém aktu na pouhé závěrečné formulování soudu, dosazuje jej nyní opět na přední místo — vždyť „kritériem je *rozumný výklad empirie*“ (podtrhl E. M.). To však není kapitulace před racionalismem — ten je „fanatismem rozumovosti, který znamená „velikou a nepomíjející sílu životní, hlubokou a plnou tajemství“ (tamtéž).

Toto racionální (nikoli tedy racionalistické) pojetí kritiky Šalda v podstatě už nezmění. Nadále bude síla kritikova v důsledném pochybování a v tom, jak důsledně a jak hluboko povede „svár mezi různými možnostmi, kterými jsou formy, v něž je vyřešena látka“ (*Spory o Anatola France*; *Nová svoboda* 1926). Objeví-li se ještě v posledním desetiletí Šaldova života v koncepci kritiky nějaká změna, není v tom, že nyní klade Šalda počátky literární kritiky do chronologické i věcné souvislosti s třemi *Kritikami* Kantovými, těmi „aroidly skěpse protidogmatické“, nebo v tom, že hájí kritický relativismus proti „hledatelům nového dogmatismu kritického“, kteří „si neuvědomují, že kdyby byly absolutní hodnoty a absolutní kritéria, nebylo by vůbec třeba kritiky jako procesu tvořivého“, protože by stačilo mechanické poměřování, nebo v tom, že přes všechnu relativnost „kritik musí směřovat k nadosobnímu“, tj. k „pravdě jedinečného a se neopakujícího, pravdě zvláštního“ (*Krise kritiky*; 1928); není ani v tom, že stále sám sebe pokládá za „kritika příležitostného v témž smyslu, v jakém Goethe mluví o příležitostném básníkovi“, za kritika, jemuž jen pozoruhodná kniha, ať kladně, ať záporně, je příležitostí k rozvinutí všeobecných živých problémů od oblasti estetické přes etickou k oblasti sociální, nebo v tom, že mu je dobrým kritikem takový kritik, který je „vpředem všemi svými nejjemnějšími vlákny do vášnivého života společenského, sociálního i politického“ (*Kávová společnost popírá českou kritiku*, 1933); a konečně není ani v tom, že u dobrého kritika předpokládá „mysl pro časovost, a přece zase poznání nadčasovosti a věčnosti“, poučenost „o minulosti, ale tak, aby to neotupilo jeho mysl přítomnostní a nezvrhlo se v akademism“, proteovskou schopnost vmyslit a vcítit se „v nejrůznější osobnosti a útvary“, a přece zůstat „osobností o pevném charakterovém jádře, která se vyvíjí i na cizích látkách po zákonu svého určení“, že na něm požaduje vědeckou zvědavost spojenou s oddaností určitému životnímu řádu a vlohu k integraci „vědní i obraznosti, spravedlnosti i entuziasmu, pochopení i soudu, epikurejství i heroismu“, že mu ukládá „rekonstruovat básníkuv proces tvořivý, poznat v něm vyšší zákonnost a typičnost, projít s ním znova . . . cestu tvořivosti od zárodků k dílu“, stojí-li na stanovisku kritiky jako vědy, nebo podat „přezvědění disciplíny života a životnosti“, zastává-li stanovisko kritiky jako umění (*Věcná o*

moderní kritice, 1933). Nová je nejvyšší ještě bohatost úhrnu všech těchto prvků dialekticky protikladných, o jejichž syntézu tu Šalda usiluje; a ovšem skutečně nový je jeho způsob traktování problémů, které si vytyčil — je plasticky jasný, až geometricky srozumitelný i postupem výkladu, i slovesným vyjádřením, jak o něj usiloval od chvíle, kdy před válkou začal psát do novin pro širokou obec čtenářskou. Výsledek v *Zápisníku* je toho mistrovskou ukázkou ve všech oblastech, jichž se tu Šalda dotkl, v něm dospěl k lidovosti v nejlepšímu smyslu slova, k lidovosti, která necitlivě nezjednodušuje složité otázky ani odpovědi na ně, nýbrž jasně a pronikavě vniká do všech jejich subtilností.

Zbývá ještě promluvit o oblasti, v níž je Šaldovo dílo oříškem nejtvrdějším, protože nejproblematictější: o jeho teoretickém myšlení politickém a některých jeho konkrétních politických vystoupeních. Šaldova maximalistická kritická skěpse, uvědomující si, že „člověk, který ve dvanáct hodin v poledne má geniální odvahu a iniciativu, může být ve čtyři hodiny odpoledne hlupák a bačkora“ (*Tedy o tom individualismu a kolektivismu*, 1935), představuje v politice stanovisko tvrdé a kritériem z něho vyplývající může pro kritika znamenat sice vrchol tvořivosti, odkud je však jen krůček k destrukci. „Doktrínou věrnou hodnotě, ale krutou k člověku,“ nazval je výstižně Jan Mukařovský v Šaldově nekrologu (*F. X. Šalda*; *Slovo a slovesnost* 1937). A je tím záslušnější, že Šaldova víra v člověka, přestože byla kalena v tak náročném prubířském ohni, k destrukci nikdy nedospěla.

Už po zcela běžném celkovém pohledu lze totiž říci, že celým Šaldovým dílem, nejen politickým myšlením a konáním, proniká výrazný demokratismus, založený ovšem na idealistické filozofické bázi. Projevil se už v letech devadesátých, kdy Šalda dvakrát, roku 1897 a rok nato, promluvil v *Typografické besedě*, poprvé v předvolební kampani ve prospěch sociálně demokratického kandidáta v páté volební kurii proti mladočechům, kdy dal do úzké a logické souvislosti moderní literaturu s politikou, zvláště s politikou socialistickou; a podruhé, když bylo sociálně demokratickému dělnictvu upíráno ex post právo na prvomájové představení v Národním divadle. Politické revoluční ideje zaktuálněné Říjnovou revolucí inspirovaly jeho hru *Zástupové*, která vyšla roku 1921. Poválečný sociální a politický radikalismus byl u něho značně výrazný, jak dokazuje jeho výrok v dopise Škácelíkovi z ledna roku 1919: „Nestvoříme-li zde ve středu Evropy opravdový stát budoucnosti, útvar kultury, pak dynamit pode všecko. Pak ať přijdou bolševici — vítám je! Přece není a nemůže být smysl tolikerého utrpení a tolikerých bojů v tom, aby zde zarůstalo husím a vepřovým sádlem několik idiotů a stařeckých tlam.“ Současně si v článku *Básník a politika* ve *Venkově* roku 1919 jasně uvědomil, že v politickém systému mnoha stran musí básník vidět „hranolem své strany“ celé lidství a že jeho místo, ať je sám v jakékoli straně, „bude vždycky na levici, právě tam, kde se strana stýká s národem, národ s lidstvem, přítomnost s budoucností“, že musí mít etíždost „být avantgardou lidství v národě, sociálnosti ve straně“. Tuto sociálnost pojímal Šalda velmi hluboce, dokonce s jistým porozuměním pro její třídní základ, když výslovně odmítá vykořisťování a křivě

s odkazem na Dušana Makovického mluví o jeho sovětské zkušenosti, kde viděl „ničivý požár, ale přece žár“, zatímco doma nalezl „jen něco, co se podobá tlení“ (*Něco o politice kulturní a nekulturní*; Venkov 1921); sovětský příklad „východní poselství sociálně revoluční“ má podle Šaldy i u nás své „věrozvěsty, myslitele, organizátory, dělníky“, a to v těch, kdo mu připravovali cestu „myšlenkovým úsilím, tvorbou vědeckou, filozofickou, básnickou, hospodářskou“ (*Na okraj Světové revoluce*; Tvorba 1925).

Stál-li Šalda i zde na stanovisku idealistickém, nevadilo mu to, aby odmítl jeho vulgární podobu a zastal se materialismu: „Idealism, který pohrdá hmoty a vynáší se nad ni, mně neimponuje: to jest idealism velmi žalostné postavy a povahy; a lišíti statky na ideální a materiální pokládám za pramen lži a pokrytectví. V boji o lepší skyvu chleba může býti více idealismu než v akademicko-profesorských deklamacích o filozofickém idealismu“ (tamtéž). V německé stati *Literatur und Geld* v Prager Presse roku 1922 (česky ji čteme v *Časových i nadčasových*) upřímně vítá, že se spisovatel stává „dělníkem života, krásy a radosti“ a přestává být „příživníkem plutokracie, hříčkou, rozmarem a dekorací salónů, trpěným nebo hýčkaným, ale vždycky bezprávným šaškem velmožů ať feudálních, ať průmyslových, a stává se podmětem a nositelem práv i objektivním činitelem a budovatelem příští říše společenské spravedlnosti“ (tamtéž). Politicky se tu Šalda cítí již socialistou a vytýká například Brandesovi, že nedoceníl v přítomnosti právě socialismus (*Osmdesátiletý Lucifer*; Tribuna 1922). Socialismus mu je nejen „otázkou přesunu hospodářských sil a hmotné revoluce“, nýbrž především „věcí nitra“ (*Něco o poezii proletářské*; České slovo 1924), vedle vědy a umění — a ovšem i vedle náboženství, na něž Šalda nikdy v této souvislosti nezapomíná — je mu samozřejmou „mocností životní“ (*Spory literární*, Var 1924) a požadavek socialistické demokracie vyzdvihuje proti její příliš liberalistické podobě u Masaryka (*Na okraj Světové revoluce*; Tvorba 1925). V polemice s Peroutkou dokonce ukazuje, že socialismus vznikl jako reakce na liberalismus, hlásající „volný vývoj osobností různých těch továrníků, podnikatelů, průmyslníků, zaměstnavatelů a vůbec kapitalistů“ (*Co jest a co není liberalism?*; Tvorba 1926). Z citátů je zřejmé, že průběhem dvacátých let se Šalda stále více blíží socialismu. Sám formuluje své stanovisko v Rudém právu roku 1927 v polemice s Götzem nazvané *O tom, jak jsem se přizpůsoboval svým pánům*: „Jsem přesvědčením, jak jsem již několikrát řekl, levý socialista.“ Co mu to prakticky znamenalo, dokázal o rok později předáním Tvorby Juliu Fučíkovi.

Přestože takovéto socialistické stanovisko přiblížilo Šaldu ke komunismu, komunistou nebyl, i když byl právě z pravicových kruhů za něho označován. Nebyl jím jednak proto, že jako idealista v něm viděl nejen „program politicko-hospodářský, nýbrž i dočasné označení pro věčnou náboženskou touhu lidské duše po sbratření všelidském a vesmírném, pro touhu, která byla od věků kvasem tvořivosti náboženské“ (*Literární anketa o nejmladších*; Tribuna 1922), jednak proto, že v představě domnělé nadstranickosti chtěl zůstat „kritickým pozorovatelem“, který si komunismu „váží jako ideového programu budoucnosti“ (*Těm, kdož neumějí čísti . . .*; 1926); a ovšem nebyl marxis-

ta, jak několikrát zdůraznil, přičemž chápal marxismus jen jako vědeckou nauku národohospodářskou, která mu byla celkem vzdálená, i když nevyklouval, že i odtud může vzejít inspirace básnická, a dokonce jednoznačně konstatoval, že „skoro všecko, co v naší mladší poezii má hodnotu, je blízko tzv. historickému materialismu, marxistickému názoru na život a společnost“ (*Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky*, 1930).

V následujících třicátých letech se Šaldův vztah k socialismu a ke komunismu komplikuje jeho politickou teorií tzv. středu. Se spojením silného češství s myšlenkou politického středu se u Šaldy setkáváme už v roce 1919, a to nejen v již citovaném dopise Skácelíkovi, ale i v jeho stati ve Venkově *Výchova k demokracii*, kde novému státu ukládá stát se „zemí středu, to jest ideální mravní osou, na níž by se soustředila a kolem níž by se otáčela Evropa“. Tato myšlenka úzce souvisí s Šaldovým ideálně heroickým maximalismem, který tu počítá s výchovou „dokonalých osobností, které by nesly v sobě zákon a ne přijímaly ho z vnějšku“, přičemž „ideální rekord, o něž jest usilovati, bylo by vychovati třináct miliónů takových duševních králů a královen“. Myšlenka takto vyslovená vypadá jako ad hoc nadhozený hyperbolický bonmot, ale Šalda se k ní občas vracel, byť již ne v tak vypointované podobě, zvláště v sedmém ročníku Zápisníku z let 1934 až 1935, nejdříve v článku *Stát a ulice*, kde ačkoli podepsal protest spisovatelské levice v Rudém právu 28. 11. 1934 proti nacionalistickým studentským demonstracím za navrácení insignií české univerzity, odmítl dělit literaturu na levou a pravou: „Byl bych pro centrum. Střed, který zachycuje všechn národní život v celé šíři jeho rozvojení, měl by být spisovatel, a ne exponent nějaké levice.“ Současné v téměř číslu Zápisníku v *Dopise Bohumilu Mathesiovi* připomíná, že v tom, jak se cítí být člověkem „středního formátu“, vidí „cosi kladného a jakýsi poukaz pozitivní“, protože „nezáleží na velikosti, záleží na hloubce“. Nato ve stati *Čestství a Evropa* zdůraznil svou víru „v poslání středu ve střední Evropě“; tento střed si představoval jako plodnou budoucí syntézu „ruského kolektivismu a západnického individualismu“. Když pak s tím narazil na odpor Zdeňka Nejedlého, precizoval své pojetí v článku *O tom středu*, kde politiku středu charakterizoval jako „organickou tvorbu“, která znamená „být práv chvíli a její nutností ze středu vlastní bytosti, vyrovnat ji s požadavkem nitra“ a která je „neutuchající pozornost a práce na sobě i na druhých, je nejintenzívnější a opravdu tvořivá spolupráce s časem a jeho vývojem“.

Je zřejmé, že toto pozdní teoretizování odvádělo Šaldu od konkrétního styku s dobovou situací, kterou už poznával nepřímo, zprostředkovanou informátory, často zkresleně. Přesto právě v období Šaldova zápisníku je mnoho styčných bodů mezi Šaldou a politikou komunistickou — jmenujme aspoň článek *Stát střilející*, na několika místech zkonfiskovaný (1930), nebo projev proti Hitlerově nástupu k moci *Veliké jednotné tvorby je třeba* (ve zvláštním vydání Levé fronty 1933) nebo jubilejní článek *Patnáct let Sovětského Ruska* (1932) nebo kritickou glosu *Vyjímečné zákonodárství proti útku* (1934) nebo stať *Demokracie macešská* (1932), když se po Radotínu, Duchcovu a Kolářtech střílelo do dělnického zástupu ve Frývaldově. Podobných projevů je víc

a mohli bychom je rozšířit o řadu manifestů a protestů proti reakci nebo přímo proti domácímu i zahraničnímu fašismu; byly uveřejňovány v Tvorbě ne-
1935. Komunisté, ať to byl Julius Fučík, Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll i jiní, kteří někdy s Šaldou i ostře polemizovali, si vždy byli vědomi i jeho platného spojení a vzpomínali na něho vždy s úctou. Nevadily jim některé jeho díla či invokativy — někdy dost sarkastické — natolik, aby pro ně neviděli Šaldovu myslitelskou opravdovost a jeho velký přínos pro věc socialismu jak v kultuře, tak v politice. Vydáváme-li dnes obšírný výbor z jeho posledních deseti let, přistupujeme k tomu s vědomím odpovědnosti vůči každému jeho slovu, které si právě socialistická společnost může bez obav dovolit předložit svému čtenáři v autentické podobě bez retuší, zamlčování a přikrašlování. Je i v našem výboru několik Šaldových výroků, které nelze z dnešního hlediska přijmout a které lze jen vysvětlit různou kvalitou historické zkušenosti F. X. Šaldy, který se nedožil maximálního pošlapání lidskosti fašismem, a historické zkušenosti naší, kdo jsme je přímo prožívali nebo o něm víme ze zkušenosti současníků. Přičteme-li k tomu některé Šaldovy idealistické představy, například o svobodě tvořivé osobnosti, o demokracii apod., vysvětlí nám to leccos. To je třeba mít na vědomí především tehdy, čteme-li Šaldovy pojmy diktatura, fašismus, popřípadě jména těch, kdo se v jeho době ať v politice, ať v literatuře teprve začínali projevovat, kdo však získali definitivní podobu až v letech pozdějších. Tento rozdíl v historické zkušenosti spolu s občasným příliš snadným směřováním podobných, ale ve skutečnosti zcela různých pojmů může vést v jedné době k možným omylům, ty však nemůže opakovat nebo přijímat doba pozdější, zralejší, zkušenější a znalejší. Proto se nám zdá dnes jen absurdní a nepochopitelné, když Šalda napíše v roce 1929 vedle sebe jména, z nichž jednoho si váží celý vzdělaný svět, zatímco pro druhého má dnešek jen štitivé opovržení; ne že by mezi nimi Šalda dělal rovnítko, ale že našel tertium comparationis v diktatuře, jako by diktatura proletariátu a diktatura fašistická byly v pojmu diktatura obsahově totožné. Podobné jsou i případy další, jako když klade v roce 1931 fašismus proti demokracii, byť propadávající se „v parlamentních močálech“, jako pravou krajnost, zatímco krajností levou má být bolševismus, nebo když v roce 1932 ztotožňuje nacionalistickou a komunistickou revolučnost a protitradičnost v Německu jako dvě podoby nenávisti ke kultuře, nebo když rok nato mluví o teroru zprava i zleva jako o faktorech ohrožujících svobodu, nebo když v dalším roce, 1934, pokládá italský fašismus za výraz národní italské duše. Přes takováto i jiná, jim podobná nepochopení či ostré soudy, z nichž některé byly navíc vyprovokovány deformacemi souvisícími s činností Stalinovou, jsou skutečné Šaldovy zásluhy i v politické oblasti zcela zřejmé a není o nich pochyb. V mnoha případech politických, literárních i kulturních byl pro celou pokrokovou veřejnost autoritou, s níž se muselo počítat, položil-li ji nebojácně na váhu. A položil ji často, a téměř vždy v momentech kritických a věcech nepopulárních, kdy mu to vyneslo jen zlobu a nenávist oficiálního českého světa.

Ani dílo autora studie *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického* není nesmrtel-

né. Ale mnoho z něho inspirovalo a inspiruje ještě dnes, provokovalo a provokuje i dnes, má tedy co říci a je tedy živé.

Minulost, již patří i on, je srozumitelnější jeho návodem a přítomnost je oplodněna i jeho minulostí. Zítřek, který byl pro něho nadějí, nedospěl stále ještě k jejímu naplnění, i když jeho boje o něj leccos pobořily a odstranily a leccos usměrnily, uspíšily i prosadily. Kdysi dávno bojoval téměř sám. Až ke konci našel spolubojovníky a dnes má nové a bude mít další.

Měl vytříbený a bezpečný, spolehlivý smysl pro odpovědnost jako člověk, jako básník, jako kritik, jako občan. Tato čtverojeediná odpovědnost zavazovala jeho a zavazuje, měla by příkladem zavazovat ty, kdo se kdy k němu přihlásí.

Chtěl být čten jen pozornými čtenáři — jen pro ně psal.
Jistě je najde i dnes.

EMANUEL MACEK