

měti jsou příčinou této obliby, a připsání myšlenky básníkovi odměnou jest za jeho tvarodatnou činnost, která myšlenku teprv pro pouť po širém světě upravila. Po tomto výkladě vysvítá rozdíl myšlenky všeobecné, vědecké, řekněme filosofické, jíž běží o vnitřní platnost obsahu, proti myšlenke básnické, jíž na obsahu nezáleží, než toliko na krásné formě — rozdíl to, jež cum grano salis můžeme naznačiti krátkou větou: Myšlenka básnická jest oblečení myšlenky v roucho básnické, totiž obrazné. Myšlenka co myšlenka jest látkou, jíž básník v pěknou formu vpravuje, a ta jest jeho majetkem.

Největší hojnost tedy vítá básníka v oboru jeho látky. Avšak látka mu dána jest, on ji teprv vytváří čili formuje, vnucuje v tvary, které se nám líbí a kterými se i látka sama zalíbí. Zálubu pak bezprostředně pojíme k látce samé, ke jménu jejímu a obory její stávají se i obory básnické. A látkou je vše, co duchové poměry připouští; vše, co člověk v přírodě, ve společnosti a v dějinách shlédne, slyší, tuší, co naň nějak působí, stav v mysli vyvolává, je látkou básnickou. Nejen prosté krásno, nýbrž i vztahy se všemi odrůdami svými: totéž právě přednost poesie u porovnání s jinými uměními, jiný to jen výraz pro její obsáhlost. Nejdříve vizme komiku; vniatel musí býti zúčastněn bezprostředně, musí „lépe vědet“: čímžto vzniká vztah ku představení; jemná i hrubá komika, žert, fraška, karrikatura, parodie, travestie, satira, — vše provádí se v poesii dokonale a jedině tam dokonale. Humor jakožto hraní s citem má vztah k druhé hlavní mohutnosti duševní, rozlévaje se konečně v celý názor světa, v ironii na přechodu mezi komikou a humorem; a konečně vznešeno s jeho patrným vztahem k snaze, k vůli (snaha po představení) může básnictví naznačit všeliké, ale zvláště vznešeno duchové. Když nyní vše, co zde nejsvrchnějšími termíny naznačeno, rozvedeme, místo výrazův zde užitých výrazy konkrétnější volíme a tak výčtem částek a obraznou mluvou obor látek poetických podrobně projdeme: vyniknou ony samy mnohem důrazněji, luzněji a ovšem i srozumitelněji. I dlužno podotknout, že mnohé hlavy aesthetikou ani nic jiného si nepředstavují, než rozvedený, básnickými půvaby proložený popis látek. Není kouta, ni hloubky ani výšky, kam by se básník neodvážil; hle, od prostých tónův písňe kolébatvé až k hučení děl válečných, od pohádky, jíž na poli se těší pasák, až k záhubě státní a národné, ode družné veselosti až k nejvážnějšímu rozjímání, od bakchanalských orgií až k boho-

snění asketovu, od žvatlání dítky nemluvně až k velebné hromné mluvě Hospodinově, zkrátka celý život soukromý i veřejný, idyllická spokojenost, prostota, a zas obětavost, heroismus i ony stavy, kdy člověk by se rozvinul a obsáhl vesmír sám: to všechno činí neskončalou říši látek básníkovi. Vše to se mu podává ležíc před ním jakožto věc všech a nikoho, a vše se mu podává, má-li dar, aby to upravil v přiměřené tvary; vše, co na mysl člověka působí, může básník zase vysloviti a co cítil sám, zase v jiném člověku způsobiti. Kdo určité nálady myslí sám schopen jest a kdo tak krásně ji dovede vypodobiti, že se táž nálada i v mysl druhou vloudí, o tom říkáme, že jí dodal výrazu, že ji zachytil, že ji „vyslovil“. Když ono právě ohrazení svrchu vyslovené na mysl podržíme, že krása výtvaru na jeho formách spočívá, můžeme ihned místo úsloví: krásný výraz nálady pokládati pouze: výraz nálady. Buď pak jsou to nálady plynoucí ze vnímání úkazův přírodních, hvězdného nebe s dojmem velebného klidu, kosmické neskončenosti, nebo zjevů pozemské, k oněm světlům se pojící, k jednotlivé hvězdě, k slunci, k luně, ku kometě; doby dne, svěží jítro, unylý večer, soumrak i noci s tajnostmi svými; krajina se skalami a stromy, bylinstvem i zvířaty, tedy výjevy, které se v nejbujnějším množství kolem naší planety rozkládají, ještě k tomu v obměnách s počasy ročními přicházejících, — jak to vše malíři se podává s jedné stránky (s viditelné), tak s druhé (se strany dojmu) básníkovi. On nad to ještě z poměrův lidí k sobě vynímá vzněty, které nás nejhoub vyrušují, a dodává slov všemu toužení, — tedy především lásce pohlavní, jejím radostem, něžností i smrtností, jakožto vůni nejbujnějšího rozkvětu člověka, dále přátelství, lásce k vlasti, všem citům vděčnosti, obdivu, rozhorlení, nadšení, velebení krásy samy, božství a celku. Bere si látku z přítomnosti a z okolí, i z dálek jich obou, z makavé přírody i s transcendentního nebe. Všude zachytí, co podstatného, vysloví to krátce, řízně, nezapomenutelně; — tuto pravdivost a jednotu dojmu v básni nazýváme pak náladou, náladou objektivní, jíž odpovídá nálada myslí, stav subjektivní.

Látky historické otvírají nový rozhled. Tu jest především děj sám, jakožto řada zjevů způsobených činěním lidským. Pronikavě kouzlí jej básník před nás, tak že zapomínáme zastavovati se na podmínkách krásy, nýbrž vzdáváme se jí, jsouce zajati proudem představ. Každý děj je celek zřetelně se skládající z jiných částí, má průpravný vstup (výklad), stoupání, vrchol svůj, obrát a závěr.

Děj pak provozen jest lidmi, jež básník líčí, postavami. Kdykoli vynikají zvláště silou a důsledností, zoveme je povahami čili karaktery. Děj i postava jsou sdruženy, a sice svazkem příčinnosti obojstranné; jedno k druhému ukazuje. Postava je provoditelem děje, děj průkazem postavy. Někdy spadá váha na děj; on zajímá, napíná, budí pozornost, zvědavost a unáší nás pěkným postupem svým, a postavy se potud vtírají, pokud jich je pro děj potřeba, jakoby děj byl primární, ony sekundární, jakoby děj si zjednával postavy. Jindy naopak; postavy jsou prius, poutají mysl, a děj sám jakoby byl nutným důsledkem jich. Obojí jest zdání; jako z děje neplynou postavy, tak ani z postav děje: vždy musí se přidružení okolnosti, popud zevnější.

Přese všechnu nastíněnou hojnost má obor látek básnických meze, za nimiž tvarodatná snaha s nezdarem se potkává. Konce ty jsou zas počátky jiných oborů; zde trvají ostatní uměny, vědy, život, tak že když poesii naznačíme kruhem, kruh ten obklopiti musíme několika kruhy, jež s prvním rozmanitě se dotýkají, více méně znatně v sebe přecházejí, tak že sice hranice stávají, ale rozhraní samo ne čarou, nýbrž pruhem tu širším tam užším se zobrazuje. Budiž ostátně látka básně jakákoli, vždy budeme se tázati, zda-li podařilo se básníkovi, krásně vypořaditi svou látku, tedy myšlenku, nebo náladu, nebo děj, nebo postavu, a zkráceným řečením vynechávajíc požadavek krásy jakožto samosrozumitelný, zdali shledáme v jeho plodě nějakou náladu, nebo děj, nebo postavu, neb aspoň myšlenku. Však při této poslední nejlépe se to ukazuje, že nám při posuzování aesthetickém nejde o myšlenku samu, nýbrž o její formu, totiž o způsob, kterým vyslovena jest, silně, krátce, obrazně, líbezně. A týž ohled panuje u všech ostatních tříd látek. Zřetel k formě, k tomuto „jak?“ jest však nucený, abstraktní, rozbíravý, vědecký; proto se přiči myslí básníkově. Tak vyšetřovati básník nemůže, stal by se zpytatelem; a kdyby jím i byl, výsledky své nesmí v básni přednášet, stal by se básně pojednáním. Ale látka, — ta je svěží, konkrétní, určitá, mnohostranná, láká i odpuzuje, — ta má život a jméno. Ano jméno! Proto kdykoli poesie mluví sama o sobě (a básní o básních i o básnění máme dost), mluví zplna o svých látkách, však o tvarodatné činnosti málo kdy, leda kdy vůbec užívá slova zpěv, neříkajíc, co se zpívá, aneb u básníků zvláště velikých, kteří podstatu své vlastní vlohy (formování) pronikli. Tak Shakespeare: „Oko básníkově, se otáčeje v krásném šílení, zablýská

s nebe k zemi, od země k nebesům, a an obrazivost snuje podoby věcí neznámých, pero básníka je nutí v pevné tvary a vzdušnému nic dodává bytu v prostore a jmena.“ Ne že by byla látka lhostejna, ale co z ní činí krásnou básně, je právě forma. Jí jen rozeznává se menší básník od většího, když tatáž látka druhým pěknějších došla tvarův. Ovšem se látky též liší svou vhodností; skutečnost někdy více méně předzjednála jich budoucí formu, a těm říkáme látky výhradně básnické: a tak básnickost výtvaru visí někdy na hotové básnickosti látky samy. Vhodnost látky však není vymezena zevnějšími ohledy, nýbrž vnitřní svou jakostí. Kdy se látka pro básně zprvu výlučně určuje, vládnou jiné pohnůtky než čistě aesthetické. Vypíšu-li cenu na básnickou práci, mohu co do formy určití zevrubně, říci: drama, tragoedii atd.,... ale jakmile udám látku neb okres jistý, ku příkladu „otázku dělnickou“, mám už jiné záměry než pouze podporovat uměnu básnickou.

A což stran titulův, které přece s látkami souvisejí? — Titul je známka, nic více; stojí mimo výtvar a jest tedy věcí nepodstatnou. Marné starosti u mnohých parnassolezců! Co jsou tituly: Hamlet, Lear, Macbeth, nežli známky? Nemohli-liž se rekové též jinak jmenovati? Celkem platí zvyk, vyznačiti titulem látku spisu, rozpravy, výkonu; ale jak vidět, básníci sami se proti tomu nejvíce prohřešují. Hrají si s pojmenováním a zakládají na něm a poměru jeho k dílu zvláštní žert. Mnohé básně zas uvádějí se počátečním veršem: „Kdybych já byl ptáčkem“, jiné titulu ani nemají, ku příkladu písně lidové, anebo původně neměly, ku př. Ilias. A mohlo by se říkati také Epos o tom neb onom, Drama, a podobnými výrazy rázu formálního, jako se v hudbě užívá k tomu konci výrazův: Symfonie C-moll, Sonata, Andante, atd. ... Úsudek, zda titul k uměleckému dílu se hodí, netkne se díla sama. „Krásný titul“ jest spravedlivé útočiště málomocných; mnohého diváka zklamal, ale autora nespasil. Vhodně lze jej porovnat s křiklavou strakatou etiketou na lahvi vína — — znalci „ducha“ tím řečeno dost.

Prostředek, jímžto se básník veškeré hojnosti hmotiva zmocní a plody své jiným projevíti může, jest slovo. Básník vyslovuje vidiny (v rozšířeném smyslu o každém výkonném umělci tak se praví). K výkonu tomu zas je potřeba hojnosti slov; ji podává básníkovi hotová nebo rodící se řeč. Řeč tedy prvotně básníkovi není materialem ani látkou, nýbrž prostředkem, instrumentem, hýblem: materialem jsou představy, látek pak jsme vyčetli dost. Slova

jakožto známky jdou (takměř) rovnoběžně s představami; říše myšlenek má hlasatelku svou v říši slov, jako dvě patra to nad sebou, mezi nimiž nejtětlejší elektrické spojení zřízeno jest. Je-li poklad pojmův vlastně inventarium vzdělanosti, an ukazuje, jak v hloubi i v šíři se rozmohla, jest jen speciálním užitím všeobecné věty, učiní-li se hojnost výrazův (rozdílných) měřítkem obsáhlosti, rozmanitosti básnické individuality. Tak můžeme básníkovi i ono druhé patro přisouditi: je to zásoba jeho prostředků, jimiž vládne nad světem látek svých, i můžeme přeneseným smyslem říci: řeč jest také materiálem básnickým, co se týče totiž zevnější formy, ba stává se mu i látkou, pokud zvláštní účely umělecké na ni stíhá.

Každý člověk má svůj svět; poesie světem tím dovede pohnouti až v jeho základech, vynáší při každém příchmatu jiné a jiné představy na jevo, což vše probíhá podle zákonů psychologických (sdružování a vybavování představ). Poněvadž každý má jiný svět, budou i výsledky při působení touž měrou jiné. Rozdílnost jednotlivcův i známosti psychologické musí nám stále v dohledu trvat a vůbec aesthetice po ruce býti, má-li dojem uměleckého díla, jenž tak rozdílný bývá, si vysvětliti. Odtud vysvítá spřeženost básníka s psychologem. Nitro člověka jest oběma předmětem, oba mají znáti je, ale znají je k rozdílným účelům, onen pro výkonnou, tento pro vědeckou činnost svou, jak o tom ještě níže při otázce vědy promluveno bude. Proto s psychologií a mluvozpytem theoretické vědomosti básnickovy obyčejně hraničí, v jejich okrese přechází reflexe, když tváří žila ochabla, hraje se „slovy“, podniká pokusy se zevnější stránkou mluvy a rozvodňuje poznatky duševné.

Když zásoba pojmův roste, kdy se představy v tu neb onu stranu rozhojňují, přibývá i poesii nových látek. Totě zajisté výhodou. Avšak zpočátku se výhoda nezjevuje ihned; nové živly bývají příkré, nesouvislé, ruší někdy staré spojeniny představ, oblibené reprodukce, a vzpírají se básnickému vkusu posud vládnuvšími. Teprve silný genius přemůže příkrost jich, dodá jim tvaru a schopnými je učiní, aby vstoupily v říši látek básnických, v říši poesie. Bylo-li cestování pěšky, po nápravě, na loďi opěváno, má i doprava železodražní svou poesii: abychom hrubý příklad uvedli. Tak pravý básník kráse nových říší dobývá, pod jeho mocnou rukou mění se všední věci v zlato poesie, vše počíná zníti, zabarvovati se, ducha, života dostává...

Látka sama o sobě není ještě uměleckým dílem; — látka je dost, uměleckých děl málo. O látku není nikdy nouze; proto

známý lehkokomický dojem, když laik neznalec tajupně si vede a důležitě napovídá, že „ví o krásné látce“; to že by bylo něco, ale že to neřekne a podobně. Oko básníkovo vidí látek ještě více, a obere-li si látku, dává o sobě svědectví. Volení látky také vyznačuje básníka. Arci ne vše, co je látkou básnickou, hodí se stejně pro všechny útvary básnické; co vystačí na povídku, selže při dramate; co je historicky velmi důležité, nemá dosti efektu pro divadlo. Ale to poznati a tříditi jest věc vlohy i cviku.

Pak nastává teprv básníkovi pravá práce, totiž pochod tváří. Živly látkou jemu dané přivádí v poměry, ze kterých se prýští záliba, čili dodává jim aesthetické formy. Básník neopětuje skutečný zjev; ani malíř podobizen toho nečiní, nýbrž podává zjev očištěný, zušlechtěný, idealisovaný. Ani malíř podobizen nenápodobí, nýbrž stojí nad svou látkou; tím více věta platí o umělci vůbec a tedy o básníkovi. I když nás pravdou svou tak zvanou překvapuje, není to pouhý otisk skutku, nýbrž vidiny zobrazující jeho význačné rysy, typus, jakž si jej představoval básník. On nápodobí svou vidinu, pro kterýžto pochod právě zvolili jsme slovo: vypočítání, aby v něm sloučeno bylo jednak podobnost, jednak umělecké vytříbení její. Vypočítáním látky povstává teprv umělecké dílo.

§ 7. Báseň co dílo umělecké.

Posuzující výtvar básnický užíváme na všech kategoriích, které v části všeobecné vyvinuty jsou. Ješto však báseň je dílo složené, poskytuje každé kategorii několik stránek: zevnější formu, její rytmiku a dynamiku; při mluvě správnost, lahodu, obraznost jednotlivých výrazů, a konečně básnickou myšlenkovou podstatu samu. Báseň co dílo umělecké vyhoví všem požadavkům aesthetickým několika samostatnými patry. Základní formy aesthetické, síla, význačnost, souhlas, správnost a vyrovnací závěr docházejí však užití svého při hojnočlenném celku skoro v opačném pořadí, an právě zde nelad snadno se vyskytá a tedy především potřeba nadchází, zameziti jej, tedy příkaz záporný, zákaz, dříve vodítkem se stává, než se ku plnění příkazův kladných přikročiti může.

Co se týče správnosti, je především vždy mnoho pravidel, kterými se vtěluje vkus právě panující (těž moda v užším smyslu), a za druhé jsou jiná, kterých musí básník zachovati, aby dílo jeho bylo právě tím útvarem, za jaký se vydává. Chce-li básník podati

píseň, žádáme krátkost, zpěvnost, prostotu mluvy, obrazy vzaté z půdy písně samé; jak mistrně dovedl požadavkům těmto vyhověti Čelakovský! Slyšíce jeho zpěvné řádky v „Ohlase českých písní“ shledáváme tak věrné sebrání všech znakův, že se nám vznáší na mysli bezděký výkřik: Totě pravá česká píseň! Ba pravá píseň; neboť mimo národní ráz svůj vyhovuje i pravidlům onoho druhu vůbec, je vkusná, kteroužto vlastnost všechny básnické plody Čelakovského sdílejí. Kterak zas ballady Erbenovy přiměřeny jsou všem pravidlům, jež klademe epické písně české! I je vyznačuje vkusnost. U výtvorův obsáhlejších a složitějších pravidel přibývá; větší báseň epická musí míti jistou délku a jeden hlavní děj, do něhož vedlejší děje jen jakožto epizody vloženy býti mohou; kterak se epizody k hlavnímu ději mají, rozčlenění celku bližší určení podobná náleží ovšem do poetiky specialní. Rovně má se s dramatem; rozdělení jeho v akty a scény, jeho divadelnost, uvedení a rozložení děje, vystupování osob, líčení povah i osnování situací; zdůvodnění či motivování činů, uvádění vypravovacího živlu: všechny tyto ohledy vyžadují zvláštní pozornosti, jsou více méně známy obecenstvu samu a musí tím více k uvědomění přijíti básníkovi uměle pracujícímu, aby především jim vyhověl. Obyčejně se slyší při nich: „to se rozumí samo sebou“, totiž známost i šetření jich se předpokládá, nežli se o dalších přednostech básně mluvíti počne. Na základě správnosti lze říci, má každý útvar básnický svou poetiku. Ona vlastně zakazuje nelad, tedy zamezuje nelibost, a není tak zásluhou, pravidel šetřiti, jako hříchem, je urážeti. Vláda pravidel vyskytuje se šir i hloub, než se pozorovatel o svobodě blouznící domnívá. Sám posuzuje také podle pravidel, podle modě, zvyku, autoritě, předsudkům a zejména své vlastní soustavě estetických náhledů. Mnohé myslí vynikne snad podstata i důležitost správnosti rozhodněji, když vytkneme, že se vztahuje k řeči též, k mluvnici, ku pravopisu, k slohu; jakož tyto věci nemohou býti ponechány libovůli soukromníkově, tak i v ostatních v básni se vyskytujících živlech pravidla zjednávají stejný řád, čili odstraňují nelad. Z podstaty pravidel podobných plyne, že co správnost předpisuje, může velmi často přirozenému vkusu se přičítati, ač výtvor umělecký čistotě vyhovuje. Správnost spojuje věci též dle jiných než dle estetických ohledů, přivádí v poměr představy různorodé, které vlastně jsou nesrovnatelné a jen zevně se k sobě hodí; stanoví lad, kde žádného býti nemůže: tak vzniká zřetel přiměřenosti, jež estetickou jednotou není. Proto se

i mění pravidla správnosti, buď znenáhla, buď bouřlivějšími převraty: ale vždycky správnost sama tvoří pásku, která se kolem všech názorů o kráse klade a z nich jaksi soustavu tvoří. V soustavě takové buď ta, buď ona estetická forma zevrubně provedena jest; tak soukromý člověk posuzuje vše se stanoviska formy síly, druhý se stanoviska pravdivosti a p. Totéž platí o národech jednotlivých, dobách a školách uměleckých. Pak vztahuje se soustava na celou vzdělanost a zvláště se zračí v požadavcích, které činíme na dílo básnické. V možném proměňování jich obsaženo širé pole podmíněné volnosti a vysvětluje se spolu množstvím případův, kde rozdílnost soudu nám hrozí vzíti důvěru v neklamnost estetického soudu. Než přese všechno stojí na prvním místě příkaz její: Neurážej stávajících pravidel správnosti, na nichžto se zakládá vkusnost uměleckého díla tvého!

Forma vyrovnacího závěru připouští několikerého užití. Předně, pokud běží o poklesky proti správnosti, vyžaduje, aby se vyšší jejich účel ukázal tím způsobem, že na místě pravidla posud platného vlastně uvedeno jest pravidlo jiné, nové, lepší. Pak se i s poruchou starého pravidla smíříme. Nové pravidlo musí však ne abstraktními slovy pověděno, svrchovaně přikázáno, nýbrž na uměleckém činu ve skutečnost uvedeno býti. Z činu pak se ono pravidlo abstrahuje a na pravidlo zcela uvědoměle povyšuje. Původnímu tvoření takému, z něhož nová vodítka plynou, říkáme básnické per excellentiam; tak tvoří mistři razíce novou dráhu, veleduchové, nejen boříce, nýbrž stavíce. Porušují-li vkus, uvádějí se sice v nelibost, ale týmž pochodem určují pomalu vkus nový. V činu uměleckém netušeně krásném a plodném leží jejich omluva, nikoli v slovích úvodu. Poněvadž báseň je výtvor složený, platí forma vyrovnacího závěru o každé složce zvlášť, tedy především o zevnějšíku básně, o znění a zlahodnění mluvy, o veršové osnově. Uvnitř díla samého vyžaduje tatáž forma napjatost a smír, aby výslední dojem celku přese všechny kontrasty ústil vždy v souhlas. Od porušení souhlasu až k jeho opětnému zjednání jde pochod duševní, pohyb, život, jenž nastupuje měrou tím mocnější, čím patrnější kontrasty se vyskytují. Na jednoduché písně zas i na nejdelším epu pozorujeme zvláštní jen případy pochodu toho všeobecně nastíněného. V každé i nejmenší básni musí být na počátku dána nebo v průběhu později uvedena jakási rozštěpenost, dva proti sobě postavení živlové, z jichžto napětí další pochod vyrovnávací temení a nepřestává, dokud závěr zvýšeným ladem, tedy v pravdě vyrovnání se nedostaví,

Lyrická popěvka obsahuje někdy jen tento výsledek, ale ukazuje ku předchozím jeho příčinám; lyrika objemnější už rozštěpenost jasněji naznačuje, ba i v zevnější formě ji projevuje, ku příkladu při složených tvarech kantaty, nebo ve sborech: strofa (sloka), anti-strofa (protisloka), epodos (dozpěv). V dramate ovšem nejmakavějšího vtělení dochází protihrou, povahami proti sobě vystupujícími, bojem a rozhodnutím na konci. Odtud se říká, že každá báseň řeší něco; vždycky to bývá klad, protiklad a soubor jich či vyrovnání, obsáhlý to princip, hojný zdroj aesthetické záliby. Co o něm vykládá aesthetika obsahová, jest u velké části pravdivé, ale předně není to jediný zdroj záliby, a pak se nesmí činiti methodou vědeckou, nýbrž zůstati formou aesthetickou. V té podobě se osvědčuje všude po celém uměnosloví; nejen básník, než malíř, sochař, hudebník stále se jím řídí. Protiva protivou se zjasňuje, protivy se stýkají a vyžadují, z protiv proudí postup, a podobné věty jsou jen ustálené výrazy onoho principu. Kontrastné složení žádáme od každého uměleckého díla, a kdo se umělcím pochodem hloub obíráti počne, setkává se při každém kroku s pravidly a pokyvy, se zvláštními náchmaty, o kterých se v technice každého útvaru podrobněji jedná...

Onomu pohybu však dluhuje umělecké dílo právě veliký zdroj jímavosti své: onť zjednává pohyblivost a životnost celku, zdání, jakoby v jeho částech duch se skrýval, dojem živého organismu, účelnosti a cíle. Pokud poruch odklizen, rozpor vyrovnán býti má, jest pohyb nutný, vyrovnání totiž je nezbytné, ale cíl jeho volný, an mu zůstaveno jest, kterak výsledního ladu docílí. Básník je tedy svoboden i vázán. Uvádějž protivy, nesrovnalosti a konflikty jakéhokoliv druhu v dílo své: z rozporu jich musí však vzejítí závěrný lad! Která báseň nám jen kruté kontrasty podává, bez přikázaného jich rozvedení, neukojí nás a zůstavuje mysl ve stavu trapném. Dojem Máchova „Máje“ zakládá se v první řadě na okouzlující lahodě jazyka, jenž hudebně sluch opájí, a pak na účinných kontrastech, hlavně na sestavení lidské bídy a smrti s krásami přírody. Smělejší ještě mistři v užívání kontrastů jsou někteří francouzští spisovatelé. Ale takové přepínání kontrastu vypadává z rámce krásna a působí látkově: vládne tu přepjatost, děs, jednostrannost, hrůza, a na konci přece nelad, dojem fragmentu.

Pravdivost uměleckého díla je význačnost a typičnost. Požadavek význačnosti vztahuje se k náladám, k dějům i ku postavám; nechť to jsou zjevy z malého života, nechť z velkých dějin, vždy má básník vytknouti to význačné: má charakterisovat. A když

látka spadá v dobu, jejížto smýšlení více nesdílíme, básník se musí postaviti na půdu doby té; jeho skutečnost jest jiná než popěrače nebo materialisty. Bájené postavy, na které tehdy lid věřil, jsou mu zrovna tak skutečné jako postavy listinami stvrzené. Tedy báchorky, zázraky, strašidla, — nic není z básnictví vyloučeno za příčinou domnělé, nyní vykládané vědecké skutečnosti. Jen aesthetickou pravdivostí je básník vázán. Co věda nevyzpytovala, on předpovídá, tuší, nebo směle nařizuje, pro svou potřebu okamžitě rozřešuje. Věda ho nevíže. Zda-li se země točí nebo slunce, je mu jedno; neboť kdybychom mu jedno popírali, on najde důkazův pro obé. Sprostou skutečnost, jaká jest, nenápodobí; vyrveť z konkrétního zjevu jejího jen jednu stránku, úlomek, a vypořádá jej silněji, účinněji, tak že pravda v něm zahrnutá taktéž lépe vynikne. Jeho předmět není všední skutečnost, než skutečnost, jak by měla a mohla být, tedy pravděpodobnost, a vzhledem k člověku psychologičnost. A když jeho výtvar v nejdůležitějších rysech se skutečností, jak my ji známe nebo si představujeme, souhlasí, znamenáme souhlas ten co lad, co zdroj citu libého: a tento souhlas je celé tajemství aesthetické pravdivosti. Útlá mysl Boženy Němcové jako deska světloiscova vnímala do sebe celou skutečnost, ale vydávala ji zušlechtěnou, v podstatných milých zjevech zachycenou; i povstaly ty pravdivé obrázky její o lidu našem. I roztomilý ton báchorek je pravdivý, totiž charakterisuje vypravování lidu českého, a přece jest v báchorkách Němcové idealisováno. Někteří veškerou aesthetiku svedli na požadavek pravdivosti a sestrojili ony známé pohodlné vzorce, dle kterých básník vždy kus života, nebo přírody, nebo pravdy podati má, dobu, člověka v jeho rozličných jevech vyjádřiti; — vše dohromady obsahuje pravdu částečnou.

Jako malíř jen viditelný povrch, sochař makavé tělo, však bez pohybu a bez barvy, tak básník jen průběh představ vypořádá. Podává jedinou perspektivu, jeden záblesk; z něho pak si to ostatní zobrazíme sami. V tom ohledu lze uměleckou činnost i výtěžek její porovnat se stereoskopickými obrázky; ty jsou na jedné ploše, a přece s pravého stanoviska na ně zirájice vidíme je o třech rozměrech. Tak básník nám též ukazuje ploský obrazec, my doceľujeme jej na zdání skutečnosti trojměrné, barvitě. Kolem podstatných rysův vznáš se jako polozjevné tajemství skupina rysů vedlejších, představy nejdlehlější se vybavují a oblétají výtvar. Proto jednostrannost uměleckého díla je jen pro všední zrak skutečnou

jednostranností; pro zrak vnímavý jest více, jest kouzelnou bránu do celého roje představ. Všemi reprodukcemi těmi upomíná nás na skutečnost, tak že se nám pak umělecké dílo zdá netušeně plným, nevyčerpatelným; vždy nové a nové listy odhalují se v něm a při každém listě nový doklad pravdivosti. V klassickém díle básnickém můžeme pravdu stopovati jako v přírodě; studujeme symptomy šílenosti na postavách Shakspearových, průjevy lásky na dívkách Goetheho a dokládáme se jich jako zjevů ze skutečnosti přímo vzatých. Nic planého, nepravdivého, ne slova, nýbrž věc jak jest — odtud odvozujeme věcnatost uměleckého díla, totiž pravdivost, hloubku a hojnost jeho rysův, jeho životnou obsažnost.

Zvláště vyniká zřetel pravdivosti při látkách historických. Otázka: „Kterak může básník historická data pozměňovat?“ už předchozími větami rozřešena jest. Hojnost zjištěných zpráv dějepisných básník přijímá jakožto material svůj, třídí a pořádá jej a vynímá pro sebe věci význačné. Historie tvoří na jedné straně jako logika jen záporný zřetel proň; básník totiž nemá se prohřešovati proti rysům všeobecně z historie známým, zkrátka nemá se dopouštěti patrných anachronismů, ani zevnějších, když u něho ku př. Římané kouří a střilejí z děl, ani vnitřních, kterými náhledy nynější přenášejí se zrovna ve filosofickém znění na dávné doby k divochům, křesťanství k pohanům, oblíbené vzorce politiky a mody v čas, kde o nich ani slechu nebylo; ani konečně nemá se dopouštěti nemožností psychologických. Pokud z množství věcí lhostejných, nepatrných vynímá básník právě ty význačné, činí to v obměnách volných, jsa při tom vázán pouhou pravděpodobností. Idealisuje historickou látku, činí ji jednotnější, souvislejší, rozumovější. (Viz níže o poměru poesie k historii!) Jinak beztoho básník jakožto dítko doby své nemůže se vytrhnouti z názoru jejího, ano má spíše povinnost v osnově jeho setrvati než umělkovati nějaký odbylý názor světa. Přítomnost jest jeho nejdražší statek a nejpevnější podstata: z ní čerpá všechno i představy o čase dávném, vytvářeje si je podle obdoby. Obdoba by nemohla býti dokonalá, nedala by určitých názorných výsledků, kdyby mu jeden člen její dokonale znám nebyl, a to jest právě přítomnost. Ale ani přítomnost nenápodobí básník se vším všudy, nýbrž drží se význačných rysů. Otázka o poměru básníka k historii může tedy z valné části objasněna býti odkázáním na poměr ku přítomnosti, na poměr malíře krajináře ku přírodě a p. Dojem význačnosti jest tak hluboký jako z jiných skutečně aesthetických poměrův, — nicméně požadavek

ten nevyčerpá celý zákonník a nenahradí jiných požadavkův. Ne vše co jest skutečné — tedy nanejvýš pravdivé — jest už také krásné. Nicméně mnohým jednostranným nadšencům jest kanon všeho umění: „Podati neb vyjádřiti skutečnost!“

Forma síly zjevuje se v tolika předpisech, že někteří právě z ní všechnu básnickou kvalitu vyvozovali. Svůj cit dovede každý jaksi taksi vyslovit; básník však řízně, mocně, způsobem krátkým a přece účinným, tak že každý se v tom hned pozná. Nějakou myšlenku časovou, která myslí nebo celým národem hýbe, básník pronese tak dokonale, že vrstevníci jiného výrazu pro ni ani nevyhledávají, ano mnohým dokonalé vyslovení tak imponuje, že dle mínění jich ono dělá básníka. Jak znamenitě vyslovil Jan Kollár myšlenky Slovanů nad severními ruinami: Aj zde leží zem...! V té elegii jest žal, ale jaká síla v jeho vyslovení! Jakých nezapomenutelných výrazů dodal touze Slovanův po svobodě, po svornosti; nemáme k tomu konci jiné pokladny, chceme-li jadrným slovem k oné myšlence povzbuditi. Viz hojná hesla vzata ze „Slávy dcéry“! Vypravovati děj dovede také každý, ale básník tak živě a názorně, že jej před sebou viděti můžeme. Ano síla ta stoupá potud, že básník děj i s postavami před nás vykouzlí a vše s takou důrazností, že všechnu míru síly naší zkušenosti převyšuje. Pravda, v tom ohledu je každý básník vtělený hyperbolista, přepíná i přemrštjuje, což poznává se už rozbořením nejbližších metafor a jiných oblíbených obrazů. Vzdán okamžiku slov užívá, která se chladně myslí čirým nesmyslem zdají a přece silou svou se okamžiku hodí, pravdou jsou. (Viz užívání slov: věčný, neskončený, nesčíslný atd. . . „celý svět“ . . .) Proto nevydrží poesie zkoušku logiky, neobstojí ve přesném rozboru. Příkladem je všude hojnost; jsou to zejména též ony, kdy „zdravý lidský rozum“ protestuje proti všemu nadsazování.

Dále obdivujeme se vnitřní bohatosti a rozmanitosti básnického díla; ono netušený roj vztahův nejrozličnějších nám odkrývá mezi představami a sice způsobem tak jednoduchým, prostředkem tak prostým, neokázalým, že se to kratčeji ani státi nemůže. Ano malými prostředky docíliti velikých účínův, toť průjev pravé síly. Básník předvede nám několik postav, situací, krátkých dějů, a hle máme z nich tak jasný obraz o válce, o duchu doby, národa neb reka, že historik téhož výsledku ani celou, několikrát obsírnější knihou nedosáhne. Není to přívál slov, co působiti má; síla vězí v něčem jiném než v upřílišených výrazech. V tom záleží známá zázračnost slova básnického; ono jest jako trest, výtah (extrakt)

vysloví něco, co se lépe vysloviti nedá: lehkost skrývá největší hutnost. Uvědomění této vnitřní obsáhlosti proti krátkoznějícímu, několik prostých slov obsahujícímu zevnějšku zaráží a bylo často příčinou, že právě v tom shledávali lidé tajemství básníkovy: jeho zdánlivě lehká práce je soustředěná těžká a přec marná práce několika lidí; jeho mluva jest názorná, proto se odvrací od slov abstraktních ku konkrétním, k obrazným; jasnost, zřetelnost a výraznost, říznost, nezapomenutelnost krátkých poetických říkadel je známa. Se silou výrazu souvisí i ona zdánlivá jednostrannost, kterou mnozí bolně číjí na všech uměních. I básník podává ze skutečnosti jen něco, mnohem více vynechává; podává rysy význačné, ale ty sesíleně. Všechna krása líbivě zdání, ale v tom zdání je sfla. Ona zdání tak divotvorným činí, v ní záleží jarost, svěžest, zkrátka dokonalost uměleckého díla. Kam z něho padne jiskra, tam vznítí světlo, tam ohlásí svého ducha; takové umělecké dílo vzdoruje všemu zkomolení, v tomto spojení síly a pravdivosti zdá se neznitelným a poslední jeho zlomek ještě jakoby působil důrazem celku.

Dokonalost podmiňuje účinnost; dokonalé dílo jest svým účinem jisto. Účin čili efekt jest přirozený, oprávněný výsledek jeho; neboť má své dostačující příčiny, z nichžto se rodí a vysvětluje. Efekt jen tenkrát s příhanou se pronáší, když umělec ho chce dosíci bez dostačujících členů předchozích, bez příčin, když složky jeho na jednom místě nakupí, tak že jeho záměr po efektu pouhém a spolu vnitřní málomocnost přímo se prozrazuje. Zde souvisí pravidlo efektu s pravidlem motivace; každý efekt má býti zdůvodněn, což nevadí, aby nový, právě uvedený člen v uměleckém díle překvapoval. Dovolená náhlost spadá v nauku o kontrastě; vše má býti připraveno, v něčem, třeba zakrytém, předzjednáno a přece překvapovat. Náhlost v aesthetickém smyslu může býti v obdobu přivedena s dojmem podařeného pokusu přírodnického; víme, co máme očekávat, ale vidíme též jak se všechno připravuje, podmínka za podmínkou vyplňuje, napjetí roste, až kdy všem podmínkám dostučiněno, celé sestrojění dovršeno: náhle výsledek očekávaný se zjeví, celou silou novosti a přece pochopený a průsvitný.

Forma síly ještě jiným způsobem se hlásí. Zjev ovšem nejvíce působí při svém vzniku; čím vícekrát na myslí vystupuje, tím více mu mysl zvyká, tím slabším se stává dojem. Všechno nebývalé vyrušuje nás silněji, a v tom smyslu se stává novost kategorií aesthetickou. Chápavosti myslí ubývá opětováním, a co se příliš často objevuje, zevšední. Tak jako novost proti otřelosti, tak vzácnost

proti všednosti dostala vedlejší význam aesthetické záliby. Spolu vysvítá, jak jen relativní jest určení toto vzhledem k osobám, které novost poznati mají. Kdo něco podobného nevnímal, ač na jiném místě už od celých kruhů poznáno bylo, má věc za novou a dojem zrovna takový, jakoby nový tvar byl se stal ad hoc. Proto nápodobitelé cizích ale neznámých nám výtvorů mají týž prospěch pro sebe, jakoby vynalezali nové. Pokud se týče výsledku aesthetického v užších kruzích a pokud rozšiřují známost věcí posud neznámých, mají všichni nápodobitelé svou zásluhu i své oprávnění. Jinak se věc rozhodne, když obrátíme zřetel blíže na poměr, v jaký se původce sám staví k svému dílu. Kdo něco nového vynalezne, jest původní, duch v pravém smyslu tvůrčí; když u větší míře tvoří nové, genius. Tím způsobem všechno nové budí příznivý soud o vloách umělcových, mínění o něm samém stoupá a odrazem zase zpět na jiná díla jeho září. Když však věc jest jen domněle nová, uchvátí svit přednosti té, což kdy se odkryje, bývá důvodem jiného soudu, a sice ethického, jehož povaha je tak zřetelná, že žádných výkladů nepotřebuje. Odkrytí originalu býva provázeno se znatným vystřízlivěním v obecnstvu a vůbec všech, kdož o básních soudili. Věc ta v literárním světě přihází se dosti často. Proto je kritikovi výhradně potřeba znalosti co možná nejrozsáhlejší.

Konečně má v uměleckém díle všechno souhlasiti, všecky částky mají býti z jednoho ladu a skladu, což podmiňuje jednotu celku. Dojem má býti zdůvodněnou výslednicí stejnorodých složek. Každá jeho částka zrcadlí v sobě celek, každý úryvek je příbuzen s ostatními, téhož rodu, téhož rázu, jež mysl aesthetická dobře cítí, byť onu veskrz jdoucí příbuznost slovy naznačiti trudno bylo. Někdy se to zdaří; tak ku příkladu v dramate o Baronu Görtzovi: král baží po slávě i jeho nejmilejší rádce Görtz: všechno se tlačí vpřed, k výši, k lesku, k moci, k vládě, za fantomem slávy, králova sestra Ulrika jako protijev jeho, zešílený Olaf Knudson a dobrodruh Siquier. Na ostatních osobách vidíme jen nutné následky slávo-mamu; ony vstupují na jeviště kusu, pokud jím trpí (Ebba a lid) nebo se jemu protiví (stavové a poslanci), tak že myšlenka slávo-mamu je skutečně vzorcem, jímžto ráz, opar celého kusu, příbuznost všech jeho zjevů a spolu jednotu naznačiti můžeme. Jest to svět slávo-mamu, do něhož nás básník uvádí; všechno tam oddychuje jediným vzduchem a epizoda lásky, sama o sobě tak pěkná, vhodně uvedena jest jakožto kontrast proti hlavní náruživosti: krátká, účinná, s hlavním dějem jasně souvisící, pravá to epizoda, jak býti má. Co se

při každé větší básni vyžaduje, jednota děje jest jen speciální podavek širší kategorie; vedle něho stává jiných podobných a zevrubnějších. Všechny běžné vzorce, ve kterých se vyskytuje slovo souhlas, sem náležejí, tak na příklad i onen oblíbený „jednota v rozmanitosti“ neb jiný „souhlas mezi obsahem a formou“, jenž obzvláště s přízní se potkal u mnohých, an z něho celou aesthetiku odvozovali. Jednota básně budiž výlučná; máť ona sobě dostačiti a nevymáhat ani zevnějších přídavků, výkladů, ani osobnosti svého původce, který vlastně za svou práci se ztrácí. Totéž předmětnost básně tak zvaná, jež vysvětluje i obmezuje řečení, že básnické dílo tím lepší jest, čím jest objektivnější. To nesmíme vykládati, jako bychom chtěli vyloučiti lyriku, též názvem subjektivní poctěnou. Nýbrž vylučuje se jen zřetel k soukromé osobnosti původcově. Samo o sobě stojí básnické dílo, ucelené (protiva kusosti) a uzavřité, nejdokonalejší provedení souhlasu. Poněvadž všechny jeho složky k sobě se hodí a harmonický celek skládají, tak že nemůže nic býti přidáno ani odňato, každá složka k vůli ostatním a ony zas k vůli ní bytovati se zdají, příkládá se výtvoru název organismu, ovšem ve smyslu přenešeném. Totéž chceme naznačiti slovem ucelenosti, jen že při organismu ještě zdání života přistupuje. Každý organ má svůj účel, a podobně v uměleckém díle každá složka, nechť bychom její účel, její „rozum“ nemohli určitým slovem uvědomiti; odtud pochodí účelnost bezpojmná, v níž mnozí podstatu krásy spatřovali. Pocítění souhlasu, celosti a soběstačnosti, jednoty uměleckého díla je posléze nejvyšší vrchol aesthetického požitku. Podobný dojem z jednoty veskrz provedené poskytuje každá soustava, nejen tedy báseň co soustava členův obrazností svou souvislých, nýbrž i soustava pojmnův souvislých svým obsahem vědeckým. Odtud půvab filosofické soustavy, přehledného roztrídění, každé metody, zkrátka půvab vědění nebo poznání. Častá jsou líčení jeho, a sice opět od básníků i myslitelů: nejkrásněji počal Plato a opětovali po něm jiní básničtí duchové, ano za nejčistší oblažení vezdejšího života jej prohlásili. Slasť ze zvidání jest něco jiného nežli slasť z vědění: prvá jest v ruchu samém, pokud se poznání rodí, druhá na konci jeho vznikající z názoru dokonaného kruhu. A tak obdobně: slasť z požívání básně a pak z názoru jejího celku, kde se nám její jednota najednou prezentuje, jakoby se nad ní utlý pel vznášel. Báseň jest dokonání krásna, umělecké dílo, v němž požadavky se slučují. Jemu ve skutečnosti nic neodpovídá, a ono je také víc než skutečnost,

pokud jest idealisováno. — nebo míň, pokud má toliko rysy ze skutečnosti. (Idealisovaná část skutečnosti.) Skutečnost jest opravdu srostitá, plná, živá, kdežto umělecké dílo má jen zdání života. Ono jest jen zachycení několika, ba řekněme jediné stránky skutečnosti, však s výběrem. Umělec vyjme jen některé rysy, ostatní vyloučí: čistí svou látku, a zas i doplňuje jinými rysy odjinud vzatými, sesiluje je a v nový řád uvádí, řídě se při tom svou vzornou představou o celku čili vidinou, zkrátka idealisuje: v tomto očištění, vyloučení všedního a přidání vzorného, v sesílení a vytčení hlavních rysů záleží zas dokonalost uměleckého díla i přednost jeho před sprostou všední skutečností. Ono „vyjádřuje“ ideu; také tuto větu přijímáme, pokud můžeme pravý výklad předeslati. Ono ukazuje vládu ducha nad příkrou hmotou, je produševněno, myšlenkou ozářeno, či jakýmikoli ještě výrazy převahu jeho nad beztvárostí velebíme. Ono jest idealisování skutečnosti a nemůže ani jiného býti. Umění všechno jest idealisující. S toho stanoviska můžeme dáti za pravdu dávnému výroku, že uměna jest vtělování ideálů: odtud se vysvětluje její znamenitá potěšná povaha. Dokonalost, celost, neporušenost, smír a spravedlnost, po níž toužíme a již v životě nenalezáme, spatřujeme v říši poesie: opravený světa řád, svět náš, jenž nás upomíná na svízele a boly naše, ale rozvádí a rozpouští je, ukazujíc, kterak by se s nimi nakládati mělo.

To tak samozřejmé jest, že uznání skoro vesměs proniklo. Někdy proti idealisování stavívá se naturalismus, totiž onen směr nebo sloh, který má na zřeteli pouhou všední skutečnost hledě věrně nápodobiti ji. My uznáváme a pochopujeme sice jsoucnost jeho, ale nepokládáme jej za jakousi stejnomocnou protivu idealisujícího směru. Neboť kdyby byl tím, musili bychom jeho předpisy hned uznati za pravé a vložití je v předpisy vzornosti vůbec, učiniti je požadavkem svým vidinám, zkrátka vzítí je v idealisovací pochod. My vidíme v naturalismu pouze onen směr, který větší ba přílišnou váhu klade na formu význačnosti a v ní všechno skoro tajemství krásy shledává, směr, který se už tolikráte zjevil pod rozličnými jmeny, obyčejně co reakce proti jiným směrům, utkvělým zase na jiných formách, ku př. na formě správnosti. Zahrnujeme všechna vodítka naturalismu jako jsou: charakterisování, pravdu, věrnost, objektivnost, atd... ve svém náhledu hlavním, ale obmezuje je ostatními formami tvrdíce, že význačnost nestojí vedle krásy, nýbrž v ní obsažena jest, a že přílišná věrnost v nápodobování, otrocké lnutí ke všedním maličkostem ztrácí hvězdu

krásky s očí. Tu by umění přestalo a změnilo by se v zrcadelnictví neb fotografii. Přílišné vyšínování naturalismu jest romantika (idealisovací směr jest jediný pravý), jeho pravda bývá všednost anebo přesílení nepodstatného, někdy karrikatura, přemrštění protivného, nebo všední opakování sprostoty, urážení jednoty a slohu, zhoršování světa, zahánění souvislosti, tedy vlastně čirý opak činnosti básnické. V jiném ještě smyslu naturalismus proti uměleckosti uvádí se jakožto nevypěstlost umělce, když máje tvůrčí vlohu zůstal na její přirozené podstatě vězet nehledě jí vzdělání výše, tříbití sobě vkus, poznávání pravidla složitějšího tvoření a dospěti velikých, bezúhonných uměleckých děl. Naturalismus povrhá průpravou, školou, vzory, pracováním uměleckým; podstata jeho vysvitne protivou, totiž pouhou zevnější zručností beze vlohy. Básník naturalista poddává se svému pudu, skládá tedy, jak se mu namane, podle libůstek svých, „zpívá jako pták, jenž pod nebesy lítá“, o studiu a hlubším pracování ani slyšení nechce. My naznačujeme takým naturalismem stupeň prostonárodní písně. Však potřebujeme se rozpomenouti na písně umělých básníků, abychom shlédli, co umělost i z nich dovede vykouzlit, nehledíc k veledílům básnickým, které mohly povstati jen dlouhou, vypočítavou a vzdělávanou činností uměleckou. Co při národních písních samo sebou se rozumí a co tam ani jinak nemohlo býti, totiž nedostatek průpravy, nevzdělanost básníková, dostává v poesii umělé jiný vzhled; onde pravidel vůbec ještě nebylo, básník byl jen taký, jaké jeho okolí, u něho tedy o jakémisi úmyslném povrhání pravidly ani řeči býti nemůže. Kdežto v době pokročilé, v jakéž i my žijeme, kde každé zaměstnání svých pravidel došlo, každá činnost složitější jen jimi možná jest, kdy konečně pravidla i v obecnstvu známa jsou a při posuzování plodů důrazně se hlásí: jest nedostatek průpravy přímo vadou a povrhání pravidly buď affektace nebo doklad úzkého názoru o uměních. V takové periodě značí se dílo naturalistické svými známými vlastnostmi; co při neznámém básníku prostonárodním je přirozenost, stává se surovostí, nebroušeností, působí komicky, jako kdy člověk přezralý staví se naivním, uráží vkus a budí lítost, že skutečná vloha tak o sobě sama se klame. Drsnost co nedostatek hladkosti, vedle krásných ukázek ducha sprostě škváry a co hlavně: kusost, beztvorost provází vždy plody naturalismu. Nevelebíme pouhou rutinu, ale pravda-li, že k mistrovství v čemkoli je potřeba vlohy i snahy, naturalista, protože mu snaha schází, mistrem se nestane nikdy.

Každá pravá báseň je znamenitá krásou svou, vkusná svou čistotou a správností, ucelená a jednotná svou náladou, spory ze sebe vyvinující i vyrovnávající, přese všechny účinné kontrasty v harmonický pravdivý obraz splývající: svůj zvláštní soběstačný celek představ. Požadavky tyto právě o celku se vyslovují; pouhý úryvek jim nevyhovuje všem, ale úryvek též není úplným dílem uměleckým, není krásnem dokonaným. An však i úryvek nějakou vnadou svou, ano několik veršů či vět může býti pramenem požitku, bývá příležitostně též úryvek činěn materialem pro krásovědnou abstrakci, a jeho vlastnosti zevšeobecněny vlastnostmi básnického celku. Nic nemá abstrakcím z úryvku činěným ubíráno býti, toliko zůstaň na paměti, že ne všem požadavkům činí dost; všechny podmínky krásy zjevují se na dokonaném krásnu. Provedení jedné základní formy jest pouze částkou požadavků, stará se o jedinou stránku; zanedbání jedné z nich už podmiňuje vážný nedostatek celku. Všechny musí býti spojeny, žádná nevynechána; jakož každá samostatna jest, nemůže ani souborem ostatních býti nahrazena, aniž sama je nahrazovati může. Avšak základní formy sebe nejen docelují, nýbrž i obmezují. Je-li zanedbání jedné podstatnou vadou, je zrovna tak vadou přílišné vyšínutí její na úkor ostatních. Z obou zdrojů plynou nejčastější vady zjevův básnických; buď upřílišením, jedna či druhá stránka nad míru vyniká (nehoráznost, umělkování), nebo zase unikající mezeru v díle ostavuje. Odtud názvosloví vad se strojí, totiž prostou negací přikázaných vlastností, z čehož vyplývá rub líce svrchu položeného. Netřeba každé to „nikoli“ zevrub uváděti, toliko poukázáno budiž, že některé ze záporů těch mají mimo záporný ještě svůj kladný výraz (chudost, mdloba, kusost, planost a p.). Při vyčítání znakův uměleckého díla musili jsme na zřeteli míti, aby i neobjemnější v osnovu jich se vešlo. V takové osnově pak vše, co menšímu dílu jest uloženo, tím spíše místa najde. A tak zahrnuvše v myšlenkách svých nejvyšší ideální hranici můžeme doložit, že od prvních sotva znatných pokusův uměleckých, od pouhých takořka null jde dlouhá, hustě proložená stupnice výtvořův nejrozličnější hodnoty až k onomu nedostižnému vzoru, jenž — řekneme — v neskončenu se ztrácí. Čím více členů výtvoř obsahuje, tím spíše je možno, aby se do něho vloudily nedostatky, tím větší váha připadá požadavku správnosti. Ne všechny částky bývají stejně poetické, ano některé výňatky nerozeznávají se od prosy. Nicméně v celku svém dojdou přiměřeného místa, svého oprávnění i účelu. Když však většina živelů a celek z nich složený

požadavkům aesthetickým vyhovuje, tak že krása jest převládajícím, neobojetným a nemiznoucím rázem jeho, blíží se dílo vzoru klassičnosti. Klassická báseň ukazuje vkusnost, životnost, pravdivost, dokonalost a jednotu ještě tehdy, když od ní všechny půvaby látky a všední nebo rušivé živly odečteme. Klassičnost jest jediný ideal krásy; nad ním nebo vedle něho nevznáší se žádný víc, poněvadž co bychom jinde vzorného našli, do svého ideálu bychom přenést musili.

§ 8. Poesie v soustavě uměn.

Ač zevnější forma básně jest smyslná, pravý básnický obsah jest duchový a tím stojí poesie proti všem uměnám smyslovým. Pokud máme na mysli jen uměny vyčtené, můžeme podle dělidla o smyslovém a duchovém krásnu rozestavit je ve dvě skupiny: v první stojí stavitelství, malířství, sochařství, hudba, a v druhé samo básnictví. To jest vlastně celé tajemství oblíbeného rozdvoužení, klíč ku pochopení všech náhledů, které v rozšíření významu „poesie“ shledávají rozřešení všech aesthetických otázek. Povýšili totiž poesii na tajemnou duši a vrchol všech uměn, kdež uměnou už přestává býti a stává se vyšší jakousi činností ducha, intelektuálním názorem; proti ní postavili všechny ostatní uměny v užším smyslu vlastně tak nazvané, a tak povstalo dvojslovi: Uměny a poesie.

Každá uměna prý jest potud uměnou, pokud obsahuje básnickost, v ostatním je řemeslem. Co jest pravdy v podobných výrociích, nemůže se nám skrývati; je to rozdíl mezi uměny smyslovými s jedné a duchovou uměnou s druhé strany. Ale také se neskrývá, že podlohou jim jest nauka o jedinství krásna (jesti to zde krásno poetické). Jsou však případy velmi blízké, kde krásno určité nikterakž nelze převést na krásno básnické. Co jest ku příkladu v melodii básnického? Ona se skládá jen z tónův, k nimžto se žádné pojmy nevížou, a krásna její jest hudební. Ovšem chtěli pak záměr svůj provést jiným podstrčením; krásna hudební co hudební jest prý něco vedlejšího, jest prostředkem, hlavní věc je zde cit a tentě přece něco básnického; melodie sama prý vyjadřuje, podává cit, a ten jest vlastně její krásna. Že to strkání citu do otázek vědeckých jest velmi mocným prostředkem na duše nevědecké, jesto ony mohou vše citmo rozhodovati, je pravda. My hájíme jako vždy samostatnost různých druhů krásna, a jako nepřipouštíme vpády jednostranných entusiastův v obor básnické

uměny, kteří by její krásnu chtěli nahraditi krásnem hudebním: tak též opíráme se náhledu jinému, který by naopak činil vpády v obor hudby, tvarby a jiných uměn, aby tam vše specifické zničil a uváděl jednostejnou nesrozumitelnou zmatenost.

Jen v uměnách, které jsou smíšené berouce často látku svou z oboru poesie, přichází zřetel tento do počtu; tak ku příkladu malíř právě za příčinou smíšenosti své uměny musí býti mnohem více poetou než hudebníkem. Jesto však poetické krásno za jediné se považovalo, neb za jediné oprávněné, musili ovšem hudebníci namáhati se, aby se vrcholu toho také dopídili; nemohouce však pomocí tónů vypočítati pojmy, činili to za posledního času tím více slovy, kterýmiž sobě a obecenstvu namlouvali, že oni vlastně nejsou hudebníky, nýbrž básníky (nový druh umělců, tonobásníci tak zvaní), a chtěl-li druh druhu zvláště velebiti, říkal o něm, že je dramatický básník! I počíná vláda zmatku, doba, kdy platí logika prstonárodního úsloví, že je „pět jako šest“. Pomocí podobných vět, že „pět je šest“ (a ve spisech tonobásnickovědeckých jsou mnohem znamenitější věty), lze snad mnoho sestavit, co velikému množství lidí imponuje jakožto zjevené tajemství krásy a podstaty světa; ale jen jedno se tím nedá provésti, totiž jakás takás opravdová nauka o aesthetice, aby měla aspoň zdání vědeckého skutku.

Na této dráze zpatrní se ještě jiné rozšíření smyslu poesie. Poněvadž ona týká se celého nitra, všech duševních oborů, poněvadž tedy nejvážnější otázky jí se též mohou látkou státi a ona na ně svým způsobem odpovídá, tak že se její odpovědi lépe do mysli lidí: vyniká rozdíl její proti ostatním uměnám jakožto zdroje přiměřených obrazův o světě a životě člověka. Básník jest nejen zpěvák, ale těšitel, věstec, učitel, prorok, svatotajemník, kněz pravdy a krásy atd. Všechno to může býti: vše to jest přidáno kráse básnické za věno, kráčí jí v zápětí, ale nevyčerpá její pravé podstaty. Známe lidi, kteří těší, ale nejsou básníky; známé lidi, kteří věstí, učí, prorokují, a přec nejsou básníky. Polární hvězdou básnictví jest a zůstane krásna. Ale ovšem, kdy všechna nádhera ducha i její možný účinek se v to jedno slovo sejme, stává se poesie všeobsáhlou ideou, z nížto plyne jistý názor o světě. Pak se slovem tím vyrozumívá souhrn všeho krásného, vznešeného, světlého, dobrého, zkrátka povznešené vědomí o životě a o člověčenstvu; idea krásy, v poesii vypočtená, stává se světostrůjcem (demiurgem).

Jakmile se poesie pošinula až k názoru světa, naskytuje se ihned řada rozdílův pro ni samu, co býti má a co není, kde ji

hledat a kde marně čekat, podle toho, jaký kdo názor o světě má. Okres její přístupem nejluznější romantice; čirý subjektivismus slaví své hody, zapomíná na osobnost i na svět, rozplývá se ve své vroucnosti a obaluje všechno tajuplným půvabným dechem světa nadsvětého. Klassičnost je mu výkaz chladnosti. Na jedné straně zazní:

„Neb všecka báseň hluboké je lkání,
Jatého orla křídel třepotání,“

tedy bolest za tajemství její vyhlášována... na druhé pak zrovna týmž právem radost; neb radost tvoří, povznáší, unáší člověka, radost jest jeho životní živel. A jako v této dvojici, kmitají náhledy ještě jinými způsoby: na jedné straně světlo, prohloubení k vědomí o světě za poesii se vykládá, na druhé zas romantika k temnosti postupuje a jí velebí za poesii; básnické prý to jest, čemu nerozumíme, a podobné výroky se pášou. Jednou pessimismus, po druhé optimismus, jednou vědění, po druhé tušení neb docela nicnevědění, všechny stejným právem se objevují: nic z toho nelze vyvrátit, poněvadž původce to snad vyslovil v plném přesvědčení okamžiku. On dodal výrazu náladě pessimismu dnes, zejtra snad náladě optimistické; nálada sama stává se poesii látkou, kterážto co látka jí jest lhostejnou, ale o výraz, o formu běží.

Jsmo na stupni onom, kde se nám rozhrnuje pramen všech výměrů a náhledů, zač básníci sami poesii vyhlásili. Nepřišli bychom ku konci, kdybychom jen nejhlavnější z nich uvésti a v jistou soustavu uspořádati chtěli. Nejbujnějším personifikacím se brána otvírá. Proti jednoduchému výměru, že poesie je vypodobování krásna duchového pomocí představ pojmoschopných, hemží se hejno mnohem krásnějších výměrův, obrazných, živých, přesvědčujících, hlubokých, duchaplných, překvapujících, které všechny mají částku pravdy ale pak notný úděl obraznosti v sobě, tedy pochopeny sice a vysvětleny býti mohou, avšak potřebě přesnější nauky nevyhoví. Nejzazší vrchol všech podobných výměrů pak jest asi ten, který poesii zobrazuje jakožto líbeznou, divotvornou, mocnou bohyni navštěvující občas slzavé údolí naše. Nevím, je-li kde pěknější definice pro básnictví.

Z plodu samého přese všechnu jeho ryzou předmětnost činíváme závěr o jeho původci, a tak povstávají rysy postavy básníkovy. Budtež! ale vždy minou se s pravdou, kdykoli zaběhnou tuze do podrobností a bez obmezení dalšího vlastnosti výtvaru se přenášejí na básníka. Tak povstala známá gallerie obrazův, jimiž lidé básníka si představují. Jednomu jest básník myslivý

melancholik, prorok, věstec, myslitel, učenec, druhému veselý lehkotičil z přítomnosti se radující, vědou a trudným rozjímáním se nepotící. Od básníkův oněch, kteří v svědomitém plnění povinností svých sestárli, až k oněm rozervancům, co v nelitostném životě zanikli, stává mnoho odstínů; nádhera duševní i tělesná se pojívá při tom s oblíbenými zvláštnostmi; které každý člověk podle svých osobních známostí do obrazu poety klade. Naznačuje slovo to právě zase kolísavý obrys; zdvihají se při něm různé ty reprodukce, jakmile zazní: my jim neodpíráme, ale hleděli jsme určití přesnější pojem, vytknouti znaky jeho podstatné.

Částečná pravda též skrývá se u výroce, že básnictví je vškerenstvem či totalitou všech umění; zajisté básník líčí krajinu jako malíř, kouzlí postavy před nás jako sochař, obestírá nás harmoniemi jako hudebník, ale nepotřebujeme dokládat, jaký v tom je rozdíl, že tedy slovo totalita se musí valně obmezit. Podnikli jsme za tím záměrem přehlídku jednotlivých umění, abychom poznali, že každá má něco osobitného, co na ní nejvíce vyniká, co v jiných se sice objevuje též, ale menším údělem, v čem tedy ona jim za vzor ale spolu za výstrahu sloužiti může. Mimo to však básník vyslovuje myšlenky, skutečné ba vědecké spojeniny pojmů, což ani malíř, ani sochař, ani hudebník nemůže svými prostředky učinit; básník líčí děje v dokonalosti po celém průběhu, tak že co na jedné straně uměna jeho ztrácí, nejsouc úplnou totalitou ostatních, jinde si v něčem nahrazuje. S opravou můžeme ono pěkné řečení i podržeti, byť jen k tomu konci, abychom si zpomínali, že básnictví s ostatními uměními má veliké společenství, že samo též (ani viděním, ani blouzněním, ani šílením, leda krásným — nýbrž) uměnou jest. Nade všechny umění básnictví vyniká obsáhlostí látek svých a stojí proti všem smyslovým rázům svého krásna. Rozdíl tento jest vlastním jádrem všech úvah, které kladou ideal krásy dobou naší vypěstěný proti idealům jinověkým. Zajisté v onom smyslu můžeme připustit, že povšechný ráz vzorných obrazův, které si Hellen činil, byl hlavně otažen z výtvarův plastických; i přistupujeme k řečení, že starověký ideal krásy jest plastický. S týmž výkladem platí, že ideal krásy středověký jest hudební nebo malebný; obdob mezi oběma může se použití k objasnění, co hudebností nebo malebností vyznačujeme.

Naše doba vyniká nad ony minulé doby rozšířením rozhledů a vědomostí svých, složitostí poměrův, vývojem věd, ale také úbytkem smyslu pro plastičnost a pro dojmy smyslné, an ráz duševnosti

všude v popředí se ukazuje; všechny vztahy se zjemnily, v literatuře pomocí tiskopisu se rozšířily, rozšířené protřásly a otřely, tak že doba celá má se ku předešlým svrchu uvedeným skoro as jako uměna nejdůležitější k uměním smyslovým, tak že novověký ideal tím způsobem za básnický může vykládán býti. Zevrubnější doklady náležejí vlastně do historie uměn a vkusu, ale nehledě tam množství jiných obdob leží na snadě. Všechno má poesie, jako doba naše sama, z dob předchozích, ale smyslná říznost jest utlumena, reflexe všude převládá a všechno barevné i hlasové se rozpouští v poměry myšlenek.

Proti podobným líčením kulturohistorickým nemá aesthetika co namítat a nerozhoduje, zda-li tomu skutečně jest, zda obsah popisu s historickou pravdou se srovnává. Aesthetika by se ozvala teprv tehdy, kdyby se z těch přibližných výsledkův a vzorcův činily závěrky v otázkách naučných čili theoretických. Tak se někdy děje. Někteří libují si hlavně v ideale středověkém (romantikové) a jsou pohodlně nakloněni učiniti z něho zrovna slunce nauky, vyvoditi z něho všechna pravidla uměn a položiti jej na vrchol všech idealů, co rozřešení otázek krásovědných: čím více se jemu který zjev blíží, tím dokonalejší jest. Nebo jiní taktéž činí s idealem starověkým, měříce jím, jeho význačnými vlastnostmi všechny konkrétní zjevy a tvrdíce, že dílo tím dokonalejší jest, čím více se antice blíží. Tento názor zvláště oblíben došel, z příčin snadno zjevných: z části aesthetických, poněvadž antika nám zanechala mnoho vzorných výtvorův dědictvím, z části psychologických, poněvadž po obnovení studií v Evropě sestrogen byl z doby hellenského života jakýsi ideální stav člověčenstva, ráj pro potřeby aesthetické i filosofické, a tudíž tím snáze bylo, vše co řecké stotožniti s absolutním krásnem a postavití je vůbec za vzor, jakž tomu navštěvuje stotožnění výrazův hellenský, antický, klassický. I vyvinul se znenáhla náhled, že ideal krásy vůbec jest dvojitý, onen klassický a moderní. My tuto dvojici připouštíme pouze ve smyslu historickém; ale pak musíme dodati, že takových dvojic je víc, ku příkladu co jiní zase chtěli, uvádějíce dvojici klassického a romantického, buď upírajíce době naší všecken význam a smysl pro krásu, nebo stotožňující ji se středověkem a zvouce modernost zrovna romantičností. My máme podobná hesla za historická, vlastně za výrazy náhledův o různých periodách v historii, ale popíráme jich theoretickou pevnost, jakoby mohly býti naučnými pojmy soustavy, a tvrdíme, že romantika bývá v literatuře každé, i že

klassický vzor krásy jest jen jeden. Teď lišíme bedlivě ony tři výrazy. Antika znenáhla učí se obsahovati více než Helleny, a klassičnost jest vůbec souhrn všech požadavků pravé krásy, tedy jest společným hrotem, k němuž uměny všech národův tihnou, vzorem jak pro moderní tak i antické i středověké básnění, ale nikoli výlučným majetkem jediné doby nebo jediného národa.

A přece není poesie všeuměnou. Dovede sice obsah jiných uměn napovědětí slovy, horovati o nich, blouzniti a popisovati je, „stýkati se s nimi“, nejsmělejší parafraze provádět, jich půvaby sobě látkou činit. Není uměny, o které by básníci byli nehorovali; popis dojmu jen jim se podařiti může, neboť jen básnické slovo odráží ten účín. Ono brává motivy nejen ze skutečnosti, jakou v přírodě a v lidu nalezá, nýbrž i ze světa uměleckého, přímo z výtvorův; a jestliže všichni umělci tak činí, básník zajisté měrou nejhojnější. Pohnutek, příležitostných popudův a podnětův uměna se nezavírá, ale zakrývá je jako účely. Však podnět sám co podnět s celým svým obsahem není obsažen v uměleckém výtvoru, ježž způsobil, — ač se tento omylný závěr činívá —, jako zas subjektivní rozechvění, do něhož vimatele přivádí, také v něm není se všemi osobními pozměnami, ač se mnohým nepřesným duchům tak zdá, a líčení dojmu za obsah díla se vydává!

O sobě samé žádná uměna mluvíti nemůže, básnictví jediné, ač ovšem, poněvadž krásu předpokládá, činí to vždy jen zřetelem k látce. Básník staví mosty mezi všemi umělci, robí jim výrazy a hesla. Ano poněvadž hýblo její vede nás bezprostředně do mluvy samé, stýká se poesie s tímto prostředkem sdělovacím i na jiných polích, v širých vrstvách lidu a v odborech vědeckých: všude výroky její touž úlohu konají. Jestliže básník všem znamenitým otázkám dodává výrazu, všem tužbám, tuchám i snům, jestliže jest ústy doby, lidu, a vyslovuje-li co se zdálo připravuje: jest přece především umělec a sice tvůrce duchového krásna, tedy tvůrce; to značí slovo řecké: poeta. Pokud se jeho držíme, má zajisté svrchu dotčené protivěti své právo. Každý umělec tvoří, a potud je tvůrce čili poeta. Značí-li slovo poesie pochod, bylo by pak v českém podle obdoby s jinými uměny také možno slovo to přetlumočiti. Říkáme stavba naznačující pochod sám i též někdy výsledek jeho či výtvor stavitelský, ač proň i jmeno budova jest. Podobně slovem malba pochod malování i obraz naznačen; a tak při básnictví pochod sám je tvorba a výtvor jeho básněň. I bude deska následující přehledu prospěšna:

Uměna	Pochod	Výtvor	Umělec
stavitelství malířství sochařství hudebnictví básnictví	stavba malba tvarba hudba tvorba	budova obraz socha skladba báseň	stavitel malíř sochař hudebník básník.

Patero těchto vysokých uměn došlo nás z dávnověkosti a nezmění se asi nikdy. Rozdělení jich je na snadě, už výčtem druhův krásna, podniknutým v Aesthetice všeobecné. Všechny lze spořádati ve dvě řady a sice dle rázu ustalovacího i proběhacího:

Prostor: stavitelství,
malířství,
sochařství,
Čas:
hudebnictví,
básnictví.

Rozdělení to souhlasí i s hellenským (kdež uměny ustalovací sluly apotelestické a proběhací musické). Jen v pravo shora schází člen stejnohlý se stavitelstvím, totiž rytmika v uměnu vykvetlá. U starých Řeků zde byla orchestika, tanec vyššího stupně, pro nějž my smyslu nemáme. Jeho zmizení je důkazem, že podstatou svou přece nevystačil požadavkům, které klademe samostatné vysoké uměně. Tanec je spojení krásna plastického s rytmickým; „socha“ se má zde pohybovat, což může vykonat jen živý člověk. Ten ale sám už krásný jest; tanečník tedy jen věsí na hotovou danou plastickou látku pohyb svůj, proto je tanec uměna návěsná, čímž jí tedy k vysoké uměně právě vysoký stupeň tvůrčí činnosti schází.

Ale z rozdělovací desky možno podnikati ještě jiné a jiné srovnalosti mezi uměny. Mnohých jsme se už zevrubněji dotkli, zejména básnictví se sochařstvím, hudby s malířstvím i stavitelstvím. Co se týče obsažnosti, dá se básnictví jediné s malířstvím porovnat. Při snadnosti, jakou ještě jiné analogie se rodí, dlužno upozorniti na nebezpečí, kdyby ony měly za více brány býti než za vhodné objasnění některé stránky té oné uměny. Všechno to obdobování a parallelisování má své právo, ale kdo by z něho vvozovati chtěl zákony, řekli bychom, že je pouhou hříčkou.

Že postavení poesie podle dialektické metody jakožto souboru nad výtvarným uměním a hudbou má v sobě tentýž úděl duchaplné pravdy jako totalita uměn, je patrné; k té části pravdy přistupuje ještě půvab tajemné rytmiky, podle níž se obě protivy

v třetí uměnu slučují, v synthesi tvarby a hudby, aby jejich protivy byly zničeny a přece uschovány (vzdvženy) v něčem třetím, totiž v poesii. Vischer přivádí uměny ještě v kruh styku způsobem následujícím. „Uměna“ (jakožto jedna: Die Kunst) nejdřív tělesnou věcnost nápodobila, an bezhybou hmotu k čistým poměrům spořádala: co stavitelství. Nápodobila dále bytost organicky se pohybující ale mimo pohyb její: co sochařství. Totéž podala oku, ale v rozsahu neporovnaně bohatém s výrazem neskonale prohloubeným a rozšířeným: co malířství. Podávala pak svět vniternosti, subjektivní život ve formě čistého pohybu, cit, ale bez viditelného objektu: co hudba. Konečně uměna sáhne zpět k zjevu viditelnému, ale výtěžkem ze všech předchozích uměn přece změněnému, novému, uměna promluvila: co básnictví — postup je návrat, čára co kruh běží v sebe zpět. A tak se opětuje nutnost metafysická: neboť všechno bytí ideje především je bytí v prostoru, jsoucnost prostorová je podlohou jsoucnosti vniterné, podlohou, již hudba si pod nohou odšinula a poesie zase přišinouiti musí.

Spojováním jednotlivých krásen obdržíme celou řadu uměn nižších, vedlejších nebo návěsných, které pak rozličným způsobem v soustavu přiváděti můžeme, při čemž poesii vždy také zvláštní místo v soustavě takové připadne. Soustavy budou ještě hojnější, když i uměny v širším smyslu, totiž výkony, které i k účelům zevnějším zřetel mají (uměny „užitečné“ a p.), v dělivo své připustíme. I dělidel rozličných se vyskytuje celé množství, tak že rozdělování probíhá všemi směry a do nejtenějších záhybů se loudí (poddělení, soudělení, na přič dělení); spojováním (kombinováním) jich vznikají pak rozmanité třídy, řady, druhy, odrůdy uměleckých výtvorů i provozování jich. Na základě tom vyvinulo se dosti soustav uměnoslovných, rozličné klassifikace uměn, podle potřeby nebo náhledu autorův. Libovůle nebo příjemný cvik má zde široké pole. V celku však otázka rozdělení uměn je příliš jednoduchá, aby dlouho rozboru vzdorovala; uměn vysokých je tak málo, mimo to jejich pořadí tak jasně vytčeno, i souvislosti tak patrné, že všechna jiná rozdělení jen malé důležitosti nabývají, že ačkoli často vznikají, právě tak často zanikají. Druhdy bývávalo modou, že každý spisovatel, který o aesthetice počínal, domníval se býti zavázán, aby s novým rozdělením uměn se vytasil. Záhada rozdělení uměn, můžeme říci, jest provedena. Záhady jiné jsou teď v aesthetice pilnější potřebou.

§ 9. Složené dílo umělecké. Spolek uměň.

Báseň v pravé své jsoucnosti se zjevuje, když zaznívá. Báseň pouze napsaná podobá se dočasné mrtvole, jež každou chvíli však může k životu vzkříšena být. Uměny musické v tom se shodují; i hudební skladba, pokud trvá naznačena viditelnými črtami not, nedošla svého vtělení; její vlastní byt jest v kmitavém pohybu vzduchu, a taktéž při básni, pokud na ní co slyšitelné jest. V nejširším smyslu slova k říkání jest určena všechna báseň, totiž k hlasitému pronášení (deklamaci), tedy se obrací k sluchu. Při tom vyniká hudební stránka básně rozličnými směry, rozlívá půvaby své po jejím myšlenkovém těle a poutá smyslovým dojmem tím více k duši její. Kdo chce básně zcela plně požití, musí ji slyšet; sluchem se mu zjeví i hudebnost mluvy samé, tím více an deklamace zmocněné mluvení jest. Kdyby se pokusy pasigrafické podařily, tak že by báseň napsanou každý národ mohl čísti hned jazykem svým, zmizela by valná část oné hudebnosti (rythmus, rým, melodie samohlásek, umělecká lahoda jazyka), a poesii snad by nastala zcela jiná doba. Ona by se mohla obracet přímo k oku, obejíti tedy prostřednictví sluchu, stala by se více kosmopolitickou, ale vnadu slyšnou, pokud se víže k určitému jazyku, by ztratila.

V deklamaci spojuje se básnická myšlenka s dojmy zvukovými v celé jich rozmanitosti, pokud jsou prostředními známkami pojmův i pokud naznačují duševní stavy bezprostředně proměňováním hlasu co se týče síly, výšky, zrychlení, výrazu, barvy. Je to zkrátka „vtělování myšlenek“ a tím zřetelem nejbližše se stýká s řečnictvím. Řečník užívá básnických prostředků, aby krásou přednášky své poutal; buduje řeč svou více dle psychologických než logických vodítek a podkládá jí uměleckou osnovu, tak že živý výtvar jeho jest neb vlastně byl by uměleckým dílem složeným, kdyby účel jeho netrval mimo. Krása jest řečníkovi jen prostředkem, jímžto podporuje své důvody, aby působil na vůli posluchačův a je k určitému náhledu (předsevzetí) přesvědčil nebo přemluvil. V prvním případě, kdy spolehá na mocnost pravdy a jen ji náležitě představití hledí, jest on pravý řečník, v druhém, kdy kráse slov svých důvěřuje a jí působiti dává třeba na úkor pravdě, jest pouhý krasomluvec. Oba chtějí dosíci úspěchu, užívají k tomu prostředkův vnitřních i zevnějších a sice řečník prostředkův z podstaty věci samé vážených, důvodův („věc mluví

sama“), kdežto v druhém případě výmluvnosti se zneužívává k účelům nehodným, k zakrytí pravdy, k svádění ve službě zisku, klamu, podvodu, strannictví (s sofistika dialektika, eristika megar-ská i advokátská, zvláštní praktiky od starých už dobře popsané). Při všelikerém styku, při mnohostranné podobnosti je tedy mezi básníkem a řečníkem hluboký patrný rozdíl. Řečník jest skrz naskrz tendence, odevzdán záměru svému až k zapomenutí na jiné rovněž oprávněné stránky bytosti lidské, tedy jednostranný, rozčilený a rozčilující; on vždy „něco chce“ svým výtvozem, a toto něco leží mimo výtvar, kdežto básník „nechce nic“ a nedá se tak uchvátit v jednu stranu, nýbrž jest spíše pamětliv celku, je všestrannější a pravdivější, obrací se na člověka co člověka, kdežto řečník na občana, na vlastence, na bojovníka, zkrátka na něco, odkud by mohl nejsnáze jeho nitrem pohnout. Z tohoto hlavního rozdílu lze celou řadu zevrubnějších odstínů provésti, kterými se mluva, sloh i způsob obou liší. Proč tedy řečnický ráz není chválou básníkovi, vysvítá dosti.

Řeč jen tehdy, kdy se mluví, vlastní svou jsoucnost má, žije (živá řeč). Jakmile řeč jen čtu očima, zmizelo mi mnoho rysův a podmínek z tváře její, čímž účín stává se mdlejší než účín řeči slyšené. Proto je zajisté sloh řečnický zcela jiného rázu než sloh písmový. Řeč fotograficky věrně stenografovaná není stylisticky hotova a musí se podrobti důkladné prohlídce, aby dojem řeči čtené byl umělecký. Řeč, nechť byla i připravována, má býti tak promluvena, jakoby byla povstala v okamžiku; mezi průpravěm a řečníkem nesmíme pozorovati rozporu, oba jsou jednou osobou. Nejdokonalejší zjev byl by tedy řečník s patra (ex abrupto), kdyby to vůbec možno bylo; takt povstávají přece jen úryvky řečnických vzorů: mistrovské dílo i zde musí býti pečlivě připraveno. Nieméně případ řečníka bezprostředního, okamžitého, s patra mluvícího zůstává požadavkem estetickým, totiž každá řeč má míti na sobě zdání čili jev (zdaj), jakoby byla spolu se slovem najednou, tedy s patra povstala. Proměny hlasu, přízvuk, důrazy, emfatické odstiňování, rovněž jako řada posuňkův musí obsahu řeči úplně přiměřeny býti, tak jakoby všechny tyto řady známek byly povstaly s obsahem pospolu. Řečník s patra mluvící je pro všechny mluvící vzorem; však příkazu se musí dobře rozuměti. Ne aby řeči všechny mluvily se skutečně s patra, jest obsah jeho; nýbrž aby se tak zdály. Jev pro estetiku dostačí. V takém vyložení platí příkaz i přednášecí básně. On se má zdáti,

jakoby ji byl improvisoval, básník a říkatel jakoby byli splynuli v jedinou osobu (improvisator), a ta celou báseň v okamžiku právě zplodila. My se spokojíme s pouhým zdáním. Kdo však povahu aesthetického příkazu (i povahu „obrazu“) zneuznávají, přepínají jej zde až na požadavek skutečné totožnosti; totě tolik, jako ze všech velkých řečníků i básníků chtějí učinit improvisatory, a ze všech deklamatorů skutečné básníky.

Povstaniž báseň jakkoli, jakmile písmem ustálena jest, může potom několika způsoby k uvědomění přivedena býti. Nejdříve ji čtu jen očima, neb si ji říkám nahlas ale čta; dále mně ji může někdo jiný říkati z paměti, a sice buď prostě recitovat neb i jiných prostředkův při tom užívati, tedy pohybův a posuňkův. I vyvinulo se zde množství ohrůd ve přednášení, říkání, deklamaci, recitování básní; ano povstali vycvičení předčítatelé, neb i recitatorů z paměti, kteří úplnou dramatickou báseň tak umějí předvésti přede sluch náš, že se nám zdá, jakobychom poslouchali celý roj mluvících: tak mají hlas svůj v moci, tak jej dovedou proměňovat, odstíňovat a malými náznaky přece výhodně každou postavu charakterisovat. Ode takého všestranného dojmu sluchového až ku pouhému očnímu čtení jde tolik stupňů, že věru nikdo si nemusí naříkati, jakoby báseň neměla místa k svému pravému životu.

Nejživějšího stupně dosáhá deklamace v hereckém představení. Tu přistupuje totiž zevnějšek viditelný, ještě více pro účín upravený (zvláštním krojem, zvětšením postavy, líčením, barvením obličejů, i působí tu maska, larva, vlásenka, kothurn, a p.), tedy krásno plastické s výrazností svou při klidu i v jednaní (posuny a tváření: mimika), tak že báseň nejprůměřenějšího vtělení dochází. Jako tanec spojení krásna plastického s rytmickým, tak mimika s básnickým se býti jeví. Básnické krásno však jest nositelem celku a užívá při tom svého prostředku, totiž hlasného slova, kdy potřebí. Chce-li se mimika však téže úlohy chopit, učiní-li se ona nositelkou celku, zapudí-li slovo a vezme za náhradu rytmus (při hudbě), stane se pantomimikou, jež chce vypořádati jednaní jen viditelnými posuny, ale vlastně pak málomocnost jich prozrazuje. Proto stojí hluboko pod herectvím.

Herci jest hotová daná báseň látkou, ale on ji doceluje, svým zobrazováním dohání obrazotvornost básníkovu, musí míti tedy fantasii sám. Jako každému umělci, i jemu v první řadě potřeba jest této tvůrčí mohutnosti, sic nedovede utvořiti postavy, byť mu je básník sebe zřetelněji v ústa položil. Všechny ostatní

požadavky jsou vedlejší; krása tělesná, zvučný hlas, hbitost pohybu, letora, mladost a pružnost sice podporují ale hercem nikoho neučiní. Mnohdy právě takové vedlejší přednosti k divadlu svádějí, ale když počínají mizeti neb obecenstvo se jich nabaží, ukáže se nezdar a pochybenost v bezútěchem zjevu. Tvořiti musí herci též, ale výtvořiti své věsiti na osnovu od básníka jemu danou; jeho největší úkol jest, básníka tlumočiti, znázorniti výtvořiti básníka, nikoli sebe vypořádati. On musí mnoho přidati, co z nástinu úlohy plyne, ale všeho se varovati, co z ní vyvoditi se nedá. Hranice jeho uměny jsou tedy patrné; na jedné straně vázán má jen volnost úplné věrnosti. Ale herec může básníka vzíti s sebou, tedy mu věrným zůstatí a přece volně vzlétati. Jeho uměna jest návěsná, ale přece uměnou. Materialelem jest mu nejen hotový plod básníkův, nýbrž i vlastní postava, síla i obratnost těla, hlas, letora, myšlení.

Kategorie průměrnosti jest i jemu vodítkem a sice tím důtklivějším, ana více obsahá a dokonalejší klam či přelud (illusi) ploditi má. Herec jako řečník musí se zdáti, jakoby s patra mluvil a slova povstávala v tu chvíli, kdy jich potřebuje. Avšak víme velmi dobře, že právě aby to možno bylo, musí se herec připraviti, svou úlohu od básníka přijatou prostudovati, vše v ní promyslíti a procítiti, tak aby návaly vlastního účastenství a affektů už měl odbyty a na jevišti proti své roli v podstatě už chladně stál jako svrchovaný mistr, jenž citu daň složil a nyní od něho pokoj má. Jen v takovém zřízení myslí může vidinu svou přesně vytvořiti, úloze své práv býti a divadelní illuse plnou měrou docíliti. Tu se bude divákům zdáti, že vše, co povídá, právě složil, zapomenou v okamžiku na básníka, ač on ústy hercovými se jim zúplna teprv zjevuje. Avšak zdání totožnosti dostačí. Žádati snad místo zdání plnou makavou skutečnost, bylo by ne přehnáno, nýbrž nesmyslné; byť byl Shakspeare divadlo hrával, největší své psané úlohy provozovat nedovedl. A přece se podobné požadavky vyskytují. Spoléhají na nedorozumění, ukazují, kam vede přemrštěný výklad průměrnosti, a dokazují spolu, že původcové jich nejsou duchové aesthetičtí, že se nevznášejí nad illusi, nýbrž klesají pod ní.

Herectví dochází platnosti na jevišti, v divadle co v místě nejprůměřenějším. Předpokládá už vyspělou dobu vývoje jiných umění, veřejného života, ducha společenského a vzdělanosti vůbec. Hrot jeho směřuje v okamžiku samém k celým zástupům, životní vzduch jeho jest veřejnost. Jí jedinou dostává herectví svou hlubší opravdovost, podstatu, svůj květ.

Totožnost herce a básníka je hypotetická, totiž platí co požadavek hotového zdaje, když se básně představuje. Ale požadavek nezni, že se básně musí představovat; aniž z něho plyne, že by mimo představení neměla hodnoty, nebo že by neskytala požitku a že by snad básnickost měřiti se měla divadelností. Nikoli; ani o dramatice vesměs to neplatí. Nejen mimo divadlo, nýbrž i mimo říkání vede básně ještě jakýsi druhý život, trvá uměleckým dílem a může blažit, může býti totiž vnímána; ba právě za příčinou tisku, jenž nám dává do rukou literaturu celého světa, děje se takovéto požívání básnických plodů nejčastěji, a byť mělo své nedostatky, má též své přednosti v pravdě moderní. Aristoteles by byl naň ještě více váhy položil, kdyby se byl knihotisku dočkal. „Povzdech,“ pravil jsem v Kallilogii, „že poesie vzdaluje se od své smyslné plnosti, nejdou nikomu od srdce. Já vidím v okolnosti, že můžeme pouze očima číst, ne úpadek, ale prospěch, za nějž budme duchu času vděčni. Všechno se převádí na dojmy zrakové, na tento nejmenší materiál smyslový, a tudíž i půvaby poesie.“ Zrakem si opatřujeme podpory pro fantasi svou a přibásníme si ku představám i viditelný zevněšek jich, i mluvu i zvuky ostatní, zkrátka celou skutečnost, která as je obklopovala. Fantasie zde sebe překonává a stává se sama sobě materialem. Připouštíme, že básně v pravé podobě své bytuje pouze říkána jsouc, tedy zaznívá-li. Právě však, že v básni není všechno vyčerpáno dojmy slyšnými, nemůže se věta s takou vahou, s takým neobmezením za platonu prohlásit jako při hudbě. Mezi písmem notovým a písmem pojmovým je veliký rozdíl; za notou stojí zvuk, a dost; ale za literou stojí zvuk, za zvukem pojem, tak že pojem je účelem vlastním a zvuk pouze přechodním členem. Pročež snáze může býti vynechán, a více lidí jest, kteří dovedou očima básně číst, nežli prohlášením partitury míti jakous rozkoš hudební. Drama knihové, an ku provozování se nehodí, může býti dobrou básní, ba některá básně by ztratila, kdybychom ji násilně představením divadelním znázorniti chtěli. Jako při obraze historickém zůstává výsledek pod očekáváním, tak i provozování v divadle neuspokojí živou, velezářnou fantasii, která si věc dovede sama představití mnohem lépe. Člověk viděl hrůzovelebné drama o Macbethu provozovati několikrát a nebyl nikdy spokojen, a nebude, poněvadž jeho fantasie výše jde. Čtením se dobíráme úplného dojmu též, ale předchozích musili jsme býti účastni, abychom měli dosti živlu ku práci obrazotvorné. Čtení sice nenahradí představení vždy a všude,

divadlo zůstane cílem zábavy ducha společenského, shromáždiskem uměn; ale věty jeho se týkající, pokud by překotem zevšeobecněny býti měly, nezvratným skutkem četby obmezovány budou. Mimo to i v dokonalém představení divadelním, kdež básně hlavní věci zůstává, všechny ostatní prostředky jsou vlastně jen náznaky věcí, jen poukázkami, kam svou obrazivost řídití máme. Přepínání požadavku divadelního vede k rozmanitým neshodám; jeho pravý smysl směřuje jen ku přiměřenému okolí básně prováděné, řekli bychom, ku ozdobení básně jinými výtvy, nikoli ku přetížení. Čím méně lidé rozumějí umělecké illusi, čím větší nároky činí na skutečnost přístrojův, tím více také na každé vadě zevnější uvíznou a tím chatrnějším básnictvím se spokojují.

Při skutečném provozování v divadle je několik uměn spojeno, aby zvýšily výslední dojem. Budova sama, upravení její na povrch i uvnitř, ozdobenost sochami i ornamentikou nižšího rázu, dojem barev i obrazův: to vše činí jen důstojné místo, kdež básně zaznívá, tedy hudební i básnická krása se herectvím vtěluje. Kdy říkáná básně hudbou se provází, vzniká melodrama, obdoba balletu, v němž pohyby plastického těla za hudby se dějí, kdežto básně zpívaná, hudbou provázená i herecky představená dává operu. A tak nám v divadle vznáší se neúplnější spolek samostatných i soběstačných uměn vysokých; společný jich průjev, souvislé jich dílo, v němž každá způsobem svým je zúčastněna. Všechny ostatní uměny spojily se, aby vyslovení básně co možná úplným se stalo; básně sama zůstává ostatním výtvorům podlohou, páskou jich, však nestává se odnášečkou jich vad. Jestliže některá ze spojených uměn za příčinou důtklivosti své všemu podřízení se přičí: buď ze spolku uměn se vybavuje (hudba z dramatického představení), anebo sama nejvíce vyrazí, stávajíc se co do dojmu první vládkyní; v prvním případě vzniká drama v užším smyslu co mluvená hra, při níž básně jest hlavní věcí, v druhém případě, jak už svrchu dotčeno, zpívaná hra čili opera, při níž hudba jest hlavní věcí.

Herecké provozování básně přivádí nás na nejvyšší bod umělosti, jakožto výsledek tolika sil, svorně spojených, jakožto nejsložitější výkvět uměleckých snah národa. Avšak na té výši jest ono i schopno, objasniti nám ještě jednu význačnou stránku, ba podstatu vši uměny a básně zvlášť. Co divákům před očima se rozvíjí, jest už poslední článěk v řetěze. Co práce však vězí neshlednuto za kulisami, co dlouhých přemýšlení, cviku, zkoušek, pří-

aesthetické formy správnosti jakýs řád se uvádí, protože ona páska i podléhá nejrozličnějším změnám. Dějiny vkusu a mody dokládají to dostatečně. V Itálii hrávají nápěvy Verdiho ve mši a velmi se z toho pozdvihují, kdežto Severoněmec protestant se toho hrozí. Melodie co posloupnost tonů nehledíc k rytmu ani nemá nejmenšího styku s jakýmkoli obsahem básnickým, poněvadž obé je zcela různorodé. Zkoušky možno podniknout snadno!

Zvláštního užití docházejí tyto blízkolehlé uznané věty v otázce opery. Neboť v opeře do spolku uměn přichází ještě nový člen, mající mnoho společného s básní. Výslední účín tohoto rozmnoženého spolku bude ovšem jiný. Ale proskoumejme klidně, na kterou stranu se obrátí.

Pokud skladba i báseň v čase probíhají, rytmikou a dynamikou se stýkají, mohou co nejtěsněji vedle sebe postaveny býti, a pokud oněmi pouhými živly naznačuje se nálada duševní, v ní se i shodovati. Tedy odtud může účinek sesílen býti, a sice tak, že slyšitelné více vynikajíc v popředí stane. Ale ten vlastní musikalní půvab a básnická krása jsou a zůstanou přece různé, naprosto nesrovnatelné a nevejdou v jednotu aesthetickou; zůstanou vedle sebe státi a působí ovšem současně. Je-li cílem divadelního představení výslov básně, bude snad výslední účín na mysl divákovu větší, nastane větší rozechvění, ale pro báseň samu bude hudební souběžný půvab jen závadou, ba závadou tím větší, čím krásněj provázející hudba zaznívá. Drama s hudbou spojené není u větším stupni dramatem nežli drama bez hudby, nýbrž právě v menším stupni, an podle psychologické nutnosti hudbou (a úpravou) pozornost od obsahu specificky dramatického se odluzuje, tudíž jeho vlastní účín ne tou měrou se zjednává jako čistým, soběstačným básnictvím. Věc ta jasná jsouc platí veskrz o každé vysoké umění; každá má svůj obor a nepotřebuje druhých. Cíl každé jedné leží v ní samé, a co dovede, musí též samo o sobě pro ni býti nejvyšším. V opeře pak živel hudební strhuje na sebe sílu okamžitého dojmu, a bezpočtukráte se už znamenalo i povědělo, že opera vzhledem k svému bezprostřednému dojmu jest po výtce hudbou, ne dramatem. Co však nehledíc k onomu dojmu opera o sobě jest, nebo spíše, zač považována býti má, o tom je protřásání volné a může také nejrozličnější náhledy vyslovovat. Jisto však jest, že jednak podle umělecké hodnoty té či oné složky (textu neb hudby), jednak dle potřeby, náklonnosti neb jiných zevnějších pohytek brzo ta, brzo

ona stránka za hlavní věc vytýkána bude: někomu je zpěv, druhému orchestr, jinému text a úprava s ním spojená nejpřednějším zřetelem. Říkají-li, že opera je drama, mají pravdu, co se týče nutného pro její hudbu podkladu. Kdekoli opera vznikla, chtěla se vždy co drama uvádět; ale i vždy další průběh byl tentýž, totiž hudba že poesii palmu vyrvala mocí svého okamžitého smyslného účínu, čímžto stalo se, že při slově opera lidé nejdřív na hudbu (neb též na úpravu co spectaculum) připadají a že tak činiti budou, i když s operou nejpodivnější pokusy reformační se provedou. Proti vítězné nezdolné vnaďe hudby neudrží se nic jiného v popředí, jakkoli nezbytný jest opeře básnický podklad. Opera tedy ukazuje aspoň dvě stránky, jest umělecké dílo dvojité. Dvojitost při ní bude tím více vyrazeti, čím větší požadavky budeme činivati na text a na hudbu opery; tím důkladnějši bude rozdělení práce mezi básníka a skladatele. A kdyby i jediný hudbobásník text a hudbu rázem byl složil, pro aesthetický soud na tom nic nezáleží, an se drží hotového podaného výsledku. Opera jest dualistická (za našich dnů stává se i trialistickou), nehledíc ani ke způsobu vzniku jejího, a bude i vždy tak působiti, vždy dvě od sebe neodvislé hodnoty míti, po jejichžto uznání teprv rozhodování na- dejde, jak ona dvě umělecká díla se k sobě hodí. Složené ani nelze jinak posouditi, než po jednotlivých složkách, tedy rozbořem (analysa). Jen ta báseň je krásná, která též o sobě, vyňata ze spolku děl jiných, krásnou zůstává. Pro básnictví platí pravidlo to bez námítky, a hlavy v pravdě hudební vyhlásí je za platné i pro hudbu. Tak je tomu při nejjednodušší písni, v níž spojení obou plodův ještě nejsnáze co skutečná jednotu aesthetická figuruje. Při opeře však stává se tím očitějšim. V malých primitivních výtvořech svých mohou různorodá krásna vejíti ve spojení velmi úzké, tak že se zdá, jakoby byly v jedno splynuly, jako by tré bylo jedno. V krakowiaku text, hudba, tanec snad jedním rázem povstaly a jedno jsou. Budiž (ač tomu není tak, rozbor i zde má své právo) — ale čím více se umění zdokonalovaly, tím více se od sebe rozstupovaly, jako dítky dvojčata zpočátku takorůka jedno jsouce znenáhla se vyvinují, a sice každé zvlášť v samosvojném individuum. Při krakowiaku též básník, hudebník a tanečník v jedné osobě sloučeny jsou; ale chceme-li krakowiak posoudit, rozložíme si jej v báseň a v hudbu a v tanec. Čím více nárokův, tím spíše práce musí se rozdělit. Zejména při opeře viděti docela jasně, kterak účín výslední pochodí z účínův složkových. Při tom se

však poesii pouto ukládá: žádají se látky jednoduché, převahou lyrické — poněvadž všechna hudba vlastně lyrická jest —, prosté zápletky ale hojně scény, zázraky, působení vyšších mocností, báj, při čemž opeře se mnoho promine, co by se dramatu neodpustilo. A kdy se velké drama operou učiní, stane se to vždy oloupením, zkomolením dramata. Příklady netřeba uváděti; vtírají se samy příliš hojně.

Ovšem opera je změnám podrobena. Jednotlivé uměny pokračují, zejména hudba vykonala za posledních sto let vítězný pochod; vkus se mění za tisícerymi příčinami, o přiměřenosti různých krásen znenáhla jiná pravidla se rozšiřují. Nastává potřeba reformy. Kdežto na jedné straně ku příkladu viděli v opeře jen zpěv, ostatní však zanedbávali, položili jiní váhu na orchestr a chtěli, aby ten k větší platnosti pošinut byl; příčina leží přirozeně ve zdokonalení hudebních nástrojů a v bujnějším vzkvětu instrumentální hudby tím podmíněném. Nebo proti výrostkům hudby, kdy na dramatický podklad málo dbala a jen ve svých výkonech se kochala, obrácena jest pozornost právě naň a žádalo se, aby přiměřenosti více hleděno bylo. A konečně zvelebení zevnější úpravy: kdežto druhdy snad spokojili se s krásnou hudbou kochající se v ní a jiných dráždidel při tom nepotřebovali, má se nyní dívání přivést k rozhodnější platnosti. Vývoj fysiky a chemie (přírodní magie), strojnictví a zručností technických požadavkům těm přišel vstříc, ano z části způsoboval je: i povstaly opery úpravní, kdež právě ony mimobásnické odbory největší rejdiště mají, pyrotechnika, hydraulika, daemonologie, aeronautika a jiné praktiky.

Všechny podobné snahy byly oprávněny; formová aesthetika prikazuje též, aby opera podle pokroku v jednotlivých uměních, podle nároků vytříbeného vkusu, jenž i v poesii i v hudbě vždy k lepšímu a lepšímu se neše, reformována byla. A zvláště v době, kdy pokrok v hudbě tak patrný jest, kdy též básnická produkce rozmanitější a rozlehlejší se stává, bylo mnoho podnětův k myšlenkám reformačním.

§ 10. Všeřilo umělecké.

Ale rozmach počatý překročil svůj pravý střed, myšlenka reformační dospěla k revoluci. Vyžadovaná přiměřenost básně a hudby zvrhla se v požadavek skutečné jednoty aesthetické. Drama samo za naší doby už je prý překonané stanovisko, jest obmezeno na

knihu, nelíbí se více, obecenstvo si přeje říznější stravy. Jí nalezá v opeře, ale ta v nynějším útvaru svém je zase příliš hudbou. Proto pryč s dramatem mluveným, pryč s operou! slučme jejich živly v jedno („sie sollen Eins werden“), zdělejme umělecké dílo, které by bylo obojí najednou, drama v plném smyslu slova i hudba takáž! Tedy hudbodrama, nejvyšší to výkvět uměn, v němž hudba i básnictví se utápějí, co zvláštní uměny se ztrácejí, aby v něčem třetím, v novém „jednom“ k největšímu účinu byly uchovány! Tím jsme uhodili na pravou žílu moderního umění: ono budíž hudbobásnictvím. V hudbodramatě jsou báseň a skladba jedno, splynulyť v jeden nerozlučný celek, tvoří aesthetickou jednotu. Nebudtež více skládány básně, nebo zas jen hudebniny, ale přímo hudbobásně; ba ani tak se nesmí říkat, neboť bude to jedno jednotné dílo, které jedno jediným svým krásnem hudbobásnickým obecenstvo jímati bude!

Kamkoli ještě přívrženci této nové nauky sliby svými dospěli, považme nejdřív věc se stanoviska psychologického. Dvěma pánům nelze sloužiti; člověk má jen jistou míru své chápavosti, plný účín hudby bude vždy překážeti plnému účinu básně. Při malých plodech lze obojí jaksi taksi spojit; čím větší a hlubší a vlastnější jsou, tím méně se to podaří. Obě uměny tak mocně působí, že každá celou naši chápavost vyžaduje, chceme-li jí spravedlivě dostáti. Druhá okolnost na uváženu jest, že obě uměny působí i rozdílně. Jedna každá z nich má svůj výhradní účín, přivede duši v jakési rozechvění, jež si můžeme znázorniti obrazem vlnění; jiná soustava vln náleží básni, jiná hudbě. Po jistou malou dálku mohou obě soustavy spadat i blížit se, čím dál však, tím více se rozcházejí. Už tedy psychologicky s ohledem ku vnímajícímu subjektu hudbodrama nemožným se býti ukazuje. (Viz, co Herbart o téže věci praví. Dílu II. 95.) V aesthetickém ohledu je námítka zrovna tak rozhodná; nesrovnatelnost mezi znějícími tony a myšlenkami nelze odbytí jediným všeobsáhlým vzorcem, nýbrž musíme jedno nebo druhé pošinouti vpřed a jakýmsi kompromissem zdánlivou jednotu mezi nimi strojiti. Kompromiss však není rozřešením; jde pouze na čas, a pak se znova nemožnost jednoty ukáže a nového kompromissu třeba bude. S aesthetického stanoviska tedy vyslovujeme se proti hudbodramatu, poněvadž theorie jeho pouhou přiměřenost vykládá za jednotu a obory obou uměn jasně oddělené splítá. Proti přívržencům jeho zpomínáme si tím živěji na slova Herbartova, „abychom jednotu nechtěli vyumělkovat, kde jí není“, ba že „bychom

zabředli v spekulace velmi křivé, kdybychom složené dílo umělecké všeobecně chtěli pokládati za jednotu aesthetickou“. A to právě činí championi hudbodramata. Jim jest hudbodrama organickou, nerozlučnou jednotou, ano postupují ve svém unešení pro onu jednotu tak daleko, že protestují i proti rozboru hudbodramata. Kdo prý káže nám hudbu odlučovati od básně, kdo rozdělovati, co umělec (hudbobásník) spojil? Odpovídáme, že kritika, nebo chceme-li, vědecká aesthetika, z příčin svrchu vyložených. Opera, nechť nynější operu svrheme nebo jinou navrhneme, nebude nikdy jednodotným, v podstatě jediným dílem uměleckým, a nechť přívrženci jakés nově vynalezené jednoty se proti výhradním účínám uměn vzpírají jak chtějí, nechť uměny osobitné zatracují a v hudbodramatě nejvyšší vrchol-cíl všeho uměleckého snažení spatřují, my nemůžeme v tomto domnělém jednotníku viděti více, než mnoho-tvárnou, stále se měnící operu, jejížto hlavní dojem jest určitého, podstatně hudebního rázu, umělecké dílo složené, jež za naší doby sice nej osobivěji si vede, ale ve své dualistické nebo docela více-členné artistice nikoli na jednotě nýbrž na měnivém kompromisse obou uměn se zakládá.

To jsou námitky proti hudbodramatu psychologické a všeobecně aesthetické. Ale zbývá ještě jedna námitka, vyplývající z otázky, kterak se k němu chová poesie sama. V odpovědi skrývá se katastrofa makavá. Koho svrchní důvody nepřesvědčí, zde narází, zde přijde jeho kosa na kámen. Celá záhada vznikla vlastně na půdě hudební; nechť si hudba sebe považuje za málomocnou k samostatným výtvorům, nechť v pocitu své nestačnosti sáhá k výpomoci básnické, nechť ji zde i nalezá; jakým právem opovazuje se svou málomocnost přenášeti na poesii samu? Jestliže tato bohatá a mocná paní jí poskytne ze svého hojné podpory, z toho nenásleduje, že poesie musí k ní se utíkatí o příspěvek, aby obstála. Jakože by poesie bez hudby býti nemohla! Tak opravdu hudbodramatikové tvrdí chtějíce ji svým pomyslem obmeziti. Potřebnou hudbu má poesie sama v sobě; nepoměrně valná část básní tou hudbou vystačí. Že k některým básním hudba nutněji náleží, je pravda; ale ani o lyrice vesměs to nelze tvrdit. Jen prostá píseň vystupuje ráda v těsném spojení s hudbou, ač výstraha „netrhati!“ ani zde neplatí. Máme mnoho překrásných písní co básní, k nimž nikdo nápěv nepřipojil, a zas mnoho překrásných melodií se provozuje za účelem čistého požitku hudebního, při čemž se na žádná slova ani zdáli nepomýšlí. Zde hudba

dostačí sobě. Jestliže hudebníci hudbu snižují, k vůli nim se básnictví snižovati nebude. Jinými slovy: básnictví je dokonalou, soběstačnou uměnou a vchází někdy ve spolek (allianci) s jinými uměnamí, ne aby s nimi až k nerozeznání v jedno splynulo, nýbrž pouze některých plodův zevnější účin zvýšilo. Rozhodně však staví se proti domyšlivým programmům, že by snad v jakéms záhadném hudbobásnění teprv mistrovských děl svých docházeti a očekávati mělo. Skutečná jsoucnost klassických básní, které nic jiného k své dokonalosti nepotřebují, jest nejpádňější namítkou proti nauce o hudbodramatě. Všechno horlení za opravu básnictví nanejvýš se smrští na požadavek, aby texty k operám byly lepší, co možná básnické, a obligatní neapnosti své v něčem pozbyly. Jinak se domyšlivá reforma výkonného básnictví netkne.

Snaha slučovací podporována jsouc potřebou reformy v opeře, zabředla ještě dál, pojala ještě více uměn v rozsah svůj, ba veškeré uměny. Pouhá přiměřenost stanovná, jež onde stala se jednotou dvou uměn, pokročila na jednotu všech: povstane dílo, které není jenom básní, neb hudbou, neb tancem, neb malbou, neb sochou jenom, nýbrž vším tím najednou a v látkové smíšenosti nerozlučný, jediný organismus představuje: ajhle všedílo umělecké. Nauka tato o všedíle uměleckém patrně mohla povstati a vzrůsti jen na půdě aesthetiky obsahové (látkové). Jí existuje vlastně jen jedino krásno, zvěcněný abstraktní pojem jeho, a uměna vůbec vypořádává toto krásno. V čem vlastně ono záleží, o tom se mínění rozcházejí. Říkali druhy, že krásné je, v čem božství se projevuje; později, v čem příroda anebo přímo člověk; a na jiném místě, že krásno jest jen průjev dobra, neb jiné podobné ideje, ba konečně průjev ideje vůbec. Tak nejznámější nyní hlasatel všedíla: Richard Wagner. Podstata uměny jemu v tom záleží, býti „das treue, bewusstseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften naturnothwendigen Lebens der Menschen.“ An jedna uměna jen jednu stránku člověka zobrazuje, musí, čím více uměn se sloučí, člověk tím úplněji býti zobrazen, a poněvadž zobrazení jeho jest absolutním účelem uměny, vysvítá, proč jen všedílo samo oprávnění má, v němžto, jako v člověku činitelé jeho bytu, všechny uměny v jedinou organickou jednotu by splyvaly.

Aesthetika formová má ku podobným pomyslům postavení docela jasné. Jednak si je vysvětluje všechny; neboť i ona má za to, že všeobecně vzato více příčin, bude míti větší říznější účin,

ale ona jedná o součinění uměn, o složeném díle uměleckém, kdežto všedílo jest překročením pravé meze. Snaha po účinku co možná nejříznějším, opáživém, poráživém, oslepujícím i ohlušujícím jest hippokrena, tajný zdroj všedíla, charakteristická to okolnost pro dobu naši, kdež efekt, efekt za každou cenu, stal se heslem velmi rozšířeným. Spolek uměn předpokládá jednotlivé uměny, všedílo pak vše uměnu, která jediné krásno (ku př. člověctví) vypočubuje, kdežto ony obírají si jednotlivé různé druhy krásna. Nauka všedíla upírá právo jednotlivým uměnám, — a kde to činí, je důsledná a hledí na samou uměny jakožto na odbojné členy (Sonderkünste), hledí na ně s pudy, jakožto na něco nepřístojného, an by měly samouměny vejíti v blahou všeobecnost všeuměny, zmizeti, přestati. I poesii samé povoluje hlavní horlitel jen potud života, pokud se vejde v okres hudbodramata; on vyměřuje hodnotu poesie zpěvoschopností. Jaké to jest vzájemné překážení: poesie, jen pokud se k hudbě hodí, hudba, pokud se ku poesii hodí! Tak by pojmy básnictví a hudba byly jen co do znaků svých rozdílné, rozsah jejich však byl by týž. Ajhle prý hudba není schopna více samostatných výtvorů: symfonie už není možnou od té doby, co na jeviště (v opere) uvedena jest! — Viděti lze souvislost s mystickými představami starého i nového pantheismu, jehož poetický půvab mnohou hlavu zmátl. Jen všeobecně *ěv nai nčv* mělo právo býti, a jen všeuměna je oprávněná činnost umělecká. Nikoli, jednotlivci jsou, samosvojní, ač ve vzájemnosti s jinými. Právě čím více se budou uměny vyvinovati, tím samostatnější budou. Co svrchu řečeno o hudbě a poesii, platí o vícěru uměn tím spíš. Potřeba důvody při opere uvedené pouze zopáčiti. My jsme rádi, zdaří-li se umělecké dílo v jedné uměně, ku příkladu vítáme krásnou malbu a nebudeme jí vyčítat, proč že není také básní, skladbou, tancem. A když i více uměn spolupůsobí, dorážíme sice na to, aby působily přiměřené, aby se k sobě díla umělecká najednou provozaná hodila, ale nepřepínáme požadavek ten k výši absolutní jednoty aesthetické. Kde více uměn působí, činíme jednu nositelku ostatních, ale nezatajujeme si, že má-li trvati v plném účinu, druhé jen částečně se svými účiny vystupovati mohou, poněvadž všechny různorodé účiny v duši člověka sněsti se nemohou v plné síle, a pak že ani není možno objektivně všechny zjednati na jednom předmětu. Kde jest nositelkou poesie, skutečná, nepochybná poesie, zas nedonikne hudba s svých možných vrcholů: Macbeth, Hamlet, Wallenstein ku příkladu nesnesly

by žádnou komposici bez vlastní újmy; viz co svrchu řečeno bylo o zkomolení dramata za účely hudebními!

Kde však hudba je hlavní věcí, totiž převážným zdrojem dojmu, smršťívá se poesie na vedlejší věc, na osnovu více méně přiměřenou. Čím více uměn, tím více členů v složeném díle, tím větší práci bude rozbor míti. Přívrženci přidávají zejména ještě tanec a spokojivají se s trojicí t: Tanz-, Ton-, Ticht-kunst! Ale k tomu ohromný apparatus strojův a čarodějstva, aby se všechny krkolomnosti a ohnivosti mohly prováděti, tak že vlastně mechanikus má při tom největší štrapaci. Ona trojice sama není nic nového, nýbrž řada musických uměn častokráte uvedená.

Pravou všedíla podstatu je trudno určovati. Kdyby byl Hálek napsal text, Smetana k němu hudbu složil, Zitek budovu ku provozování vystavěl, Jaroslav Čermák ji malbami, Šnirch a Šimek sochami ozdobili, a mimo to ještě všichni při představení našimi nejlepšími zpěvoherci bedlivě přihlíželi, aby se básnických, hudebních, malebných, plastických i architektonických dojmů plnou měrou dosáhlo: ještě nepovstane všedílo, nýbrž máme před sebou spolek uměn, dílo složené; zde zejména měli bychom znamenitou operu výborně provozovanou v důstojném divadle. Jako uměny samé, tak i umělci stojí tu samostatně a pracovali toliko spolu. O tom nás přesvědčuje nejpádnější zkušenost. Všedílo však chce býti více: jakýmsi mystickým všečiněním, z jedné rovněž tak tajemné všeuměny vyplývající, pro niž nemožno si jinak představití zdroj než sečarováním všech různých umělců v jediného všeumělce, tedy Hála, Smetanu, Zítka, Čermáka, Šimka a ze zpěvoherců řekněme Lva do jedné osobnosti, a teď by teprv narázila věc na překážku: Lev se nemůže rozdělit, aby všechno hrál, tedy by přece přibral jiné osoby, které by ostatní úlohy provedly, a tak všedílo by oné jednoty přece pozbylo.

Nechceme-li rozpravu snížiti na pouhou hádku o slovo, nýbrž jednáme-li o hlubším theoretickém vymezení pojmův, jak se jim tu i tam rozuměti má: ovšem mezi spolkem uměn a všedílem uměleckým jest propast rozdílu, již nepřeklene nikdo. Je to právě rozdíl mezi principem formy a principem látky (obsahu), mezi střízlivou aesthetikou vědeckou a mezi unášivou aesthetikou mystickou. Každá aesthetika posledního druhu, ať počíná pojmy méně moderními (Bůh) nebo nyní oblíbenými (příroda, člověctví) nebo nejobsáhlejšími ale nejméně určitými (idea), musí docházeti až ku konci všedíla, chce-li důslednou zůstatí a neopravuje-li sebe příležitostně,

mocí skutkův jsou nucena vždy v dráhu pravou. Tak se děje v aesthetice od Fr. Th. Vischera: jakožto Hegelovec počíná ideou, ale je zas tak důkladný znatel uměn, výtvořiv i dějin jich, že znalost tato jej přemrštěných důsledností vystříhala, že stále se opravuje a formu vpřed pošínuje. I povstalo uměnosloví, na jehož konci mohl zvolati, že celý směr téhož jej zbavuje povinnosti zvlášť vyvracet nauku Wagnerovu o všedíle, „jež by dramatem, operou, tancem a tudíž živou plastikou, malbou a architektonickou krásou současně a v tom způsobě bylo, aby aspoň první z oněch uměn stejnými podíly v sloučenině vážily. Každá uměna má celé krásno svým způsobem, a není tedy žádného pravého spojení uměn, než ono, v němž rozhodně jedna uměna vládne, druhá nebo ostatní jen spolupůsobí. Zасыпání těchto pevných zákonů jest moderní předráždění a v praxi vede ku zpřilíšenému fantastickému přepychu opernímu.“ (Aesthetik III. 1347.) Spisovatelé ostatní, kteří váhu kladou na básnictví, vyslovili se vesměs proti všedílu. Také jméno jeho dřív sotva se vyskytuje, teprv za našich dnů, následkem poplachu Wagnerovského častěji zaznívá. Ostatně co se týče váhy jednotlivých podílů ve všedíle, rozcházejí se mínění přívržencův; jednou se tvrdí, že všechny jsou rovnoprávny, po druhé že jen ty a ony, po třetí, že poesie v každém ohledu přední a ostatní uměny ji jen ilustrují. Přípouštějí-li však přívrženci, že poesie prvou vládkyní jest i ve všedíle, a hudba pouze prostředkem výrazu, snižují hudbu. Ji hájiti však není úlohou naší.*)

Všedílo je posud pouhým idolem; ve skutečnosti ho nebylo nikdy, ani v minulosti ani v přítomnosti. Co se na jeho dotvrzenou uvádí, řecké drama, bylo právě spolkem uměn, v němžto poesie držela vrch a hudba se nevtírala vpřed. Řecká orchestika i rytmika se držely v mezích jiných než nynější tak vysoko vespělá hudba. Opera nynější všedílem také není; neboť v ní zas rozhodně

*) O jiných náhledech aesthetiky Wagnerovy nemusíme se zde rozpisovati. Hlavní věc by náležela v aesthetiku hudby. Poesie se jen potud musí ohraditi, pokud ji Wagner okresem hudby chce vyměřovati; co není hodno býti zpíváno, není ani prý hodno býti básněno. Na druhé straně chce zas hudbu obmezovati básnictvím a tak jedno druhému poutem učiniti, an rozsahy obou pojmů stotožňuje. Obě uměny mají býti ne jako dvojčata přirozeně se vyvinující, ale dvojčata na věky srostlá, sestry Skrejchovské. Bludy tyto plynou z přemrštěného vykládání přiměřenosti za jednotu aesthetickou. Konečně dlužno podotknouti, že zde mluvíme o Wagnerovi co aesthetikovi,

hudba převládá, a bude vždy převládati, kdykoli se skladba hudební v té nádheře, smyslné říznosti i nepřekonatelné líbeznosti k nějakému spolku přidá. Proto ani v přítomnosti nenalezli přívrženci všedíla dokladův, i stalo se před několika lety modou promítati vtělení onoho idolu do budoucnosti, an přítomná generace není schopna jej uskutečnit: „jí ještě melodie příliš v uších zní“. Hle tak se vyvinulo umělecké dílo budoucnosti (Kunstwerk der Zukunft). Mnoho v Němcích bylo psáno a básněno, kterak se ono zjeví, kdy a kde, a jaké musí býti. Literatura o něm už pomalu zanikala, až konečně toužebná budoucnost sama přišla. Všeobecné předpisy nebyly psány do vzduchu; nyní se ukázaly in concreto provedeny. Po dlouhých průpravách dílo budoucnosti představeno bylo v Bayreuthě a sice Wagnerovy Nibelungy. O hudbě naprosto mlčíme, ale o poesii hudbodramata onoho nemusíme mlčet, neboť o ní se může každý přesvědčit. Budiž pak hudba sebe nádhernější, okouzující, skutečně krásná: text její není žádným triumfem básnickým, ba jest rozhodným důvodem proti všedílu. Nás nemusí Němcův hlava bolet, ať si ten spor vyrovnají sami; ale poněvadž u nás mnozí Wagnerovské otázky přikládají přílišnou důležitost, ano ty hádanice o věcech nepochybných by rádi přivlekli sem majíce je za jakýsi znak pokroku, musíme zde na stanovisku aesthetiky básní o nich učiniti zmínku a tedy aspoň zavaditi o text Nibelungův s předehrou „Rheingold.“ Každý, kdo by zas o našich slovích souditi chtěl, slušně se žádá, aby si vzal Nibelungy a Rheingold dříve do rukou. Kdekoli otevře, najde dostatečnou kořist. Bez ladu a skladu, bez formy a lahody, bez obrazův, za to impotenci básnickou nahrazujíc titěrnými hříčkami, archaismy, užíváním alliterace až může být i silákovi na nic, a při tom všechno přece stejně provádějíc, jednotvarná ve své affektaci, nepřirozenosti, nesrozumitelnosti: tak se tlačí mluva obtížně vpřed! Obsah

hudby jeho však se nedotýkáme. Celý význam velebené aesthetiky jeho na nejvýš smrští se na reformu operních textů; v tom ohledu pověděl mnoho pravého, ale operní text nezaplní rozsah básnictví. Aesthetika Wagnerova jest hlukoplný pokus na půdě upravené už jinou látkovou naukou. Dále prokládá Wagner své rozpravy jakýms politicko-sociologickým programem, jež jako tajuplná láková utopie ze všech koutů jeho aesthetiky vykukuje a uměleckým reformám opatřiti má podlohu. I to zjednálo mu mnoho zkroušených vyznavačův. Ale v celku jakož poesie a aesthetika její, takož i vědecká krásověda všeobecná přehánku Wagnerismu už přestály.

básně samé je pokud možná ještě podivnější: zkomolená báje nordická, vykrmená Schopenhauerskou filosofií, oslava nicoty a pohlavního pudu způsobem takovým, že Dumasovy komedie tak krutě posuzované jsou pravou modlitbou proti tomu! Všude protivná satyriasis kmitá za slovy bohů, stvůr, vil, ďasů, trpaslíků, obrů; nechceme zde psátí soud do podrobná, ale že po Schilleru, Göthem, Uhlandovi, Lenauovi, Heinem (jména ta zúmysla volena jsou) něco takového německému národu může vůbec podáno býti za básnickou mluvu a poesii, jest dokonalou hádankou. Před ní pochopujeme, proč taková uměna budoucnosti se dovolává, a proč přívrženci tak živě protestují proti každému trhání všedíla v jeho složky. Nesmíme vlastně verše jeho posuzovati!

Vidíme nyní, v jakém pořadí se věc brala: drama, drama s hudbou (melodrama), opera, hudbodrama, všedílo, dílo budoucnosti. Poslední terminus obsahuje už ortel nad hudbodramatem i všedílem. Nauka všedíla tříští se už na skutečnosti samé, an ono nemožným se býti ukazuje nejen co do původu, nýbrž i co do provedení svého. Tím jasněji se nezdar ukáže, když měříme vědeckou stránku všedíla se stanoviska aesthetiky formové. Modní výrazy všedílo, hudbodrama, všeuměna, všeumělec či všeuměl a podobné zůstanou jí vždycky hrůzou; mají také neo-bojetnou příchut i jinak, jako všecka chvástává hesla, která hory doly slibují, věci sobě zhola odporující spojují a nemožnosti provádějí zapomínajíce na zákony logiky i na zásadu příčinnosti. Všedílo jest jednoduše fantom jako perpetuum mobile, kámen mudrců, červená tinktura či elixir života a podobné věci; jen nejpřepjatější aesthetika látková byla s to, aby z něho učinila naučný pojem. Aesthetika formová musí je zrovna tak odsoudit jako nynější therapie odsuzuje vše hoj (všelék či universalní medicinu).

Proti tomuto orteli nepomůže žádná dialektika. Jest mnoho záhad dosud nerozřešených, mnoho sporných věcí v aesthetice; jednání o nich bude dlouho trvati, než přijde ku konci. Ale jsou případy dosti jednoduché, aby každý člověk, který vědeckého myšlení vůbec schopen jest, je prohlédl, buď sám rozhodl nebo rozhodnutí složitěji vedené pojal a uznal. K takovým jednoduchým případům náleží všedílo. V některých divadlech mají na hlavní oponě vymalovány všechny Musy sdružené v ladném tanci. Symbol ten je případný a trvanlivý: na jevišti divadelním scházejí se spanilé bohyně ke společným slavnostem svým, ale každá zůstane bohyní. Ani Musagetes Apollon nesmí chtět učiniti z veselé devítky jich

tajemnou všeničivou jedničku, života i pohybu jim dopřívati toliko pokud jsou ve spolku, mimo spolek ale k nicotě je odsuzovati.

Zastancové všedíla řadí se posud jen kolem praporu Wagnerova a sdílejí s mistrem svým známou nedůtklivost vztahující každou poznámku proti všedílu hned mnohem dále, než sama vlastně směřovati chce. Nám není potřeba se rozčilovati; my ani neupíráme jim a fantastice Wagnerově těch interessantních vlastností, kterými prosluli, ani pravdy v mnohých výročí, ba hudby se zde ani nedotýkáme. Může býti, že Wagner jest a uznán bude za jediného a pokud člověku možná největšího genia hudebního: ale ani pak k vůli němu nebudeme moci uznati, že dvakrát dvě je pět.

V aesthetice umění básnického, která chce státi na výši pokroku a vodítkem býti ve sporech dobou kmitajících, nutno bylo i všedílu věnovati pilný zřetel, poněvadž poesii hrozily odtud vyplynouti zcela nové řády. Posvítili jsme si tedy na věc, a výsledek byl, že zákonník poetiky ničeho se děsiti nemusí; zůstanet poesie ve svém starém právě. Nebezpečí však vysvítá patrněji, povážíme-li, že už dříve aesthetika látková poesii vyhlásila za jakýs druh všeuměny. Ano v poesii se všechny uměny vracejí. Jest něco pravdy ve všech podobných výročí, ale s jakým ohražením musí býti přijímány! Vracejí se uměny, však v jaké míře. Jednali jsme o věci už na několika místech a poznali jsme, že každá uměna chová něco zvláštního, významenaného, silnou stránku svou, kde je vzorem ostatním, ale i výstrahou. Prostředky jedné každé zamezují přístup v obor druhé. Poesie jest souborem uměn, ale utlučených až po jistý stupeň, plného účinků zbavených, řekli bychom ozvěn, stop neb obdobjích. Jestliže vždy, kdy více uměn se spojuje k součinění, každá musí z plného rázu svého něco obětovati, stává se obětování při poesii tím výdatnějším. Poesie je totalita stínův z uměn, a ani báseň není všedílem, ač jsme její požadavky objasňovali přednostmi všech uměn.

Jinak má se věc, kdy k slovu „všedílo“ pojíme jiný význam než právě vyložený, kdy se míní prostě spolek uměn. Pro součinění takové může pak mnoho z celé otázky vyzískáno býti. Pak vyšetřování pro praxi, kdež beztoho práce vždy rozdělena jest, stane se pouhou hádkou o slovo. Nač ale slovo smyslu tak obojetného držeti? Aesthetika formy neuznávajíc žádnou látkovou definici uměny, směřuje proti každému sváření uměn a dovozování jich jednosti z jednosti látky, neuznává jich aesthetickou jednotu v záhadném všedíle, nýbrž jedná jen o součinění čili o spolku uměn,

o kombinaci jich, v nížto každý člen samostatně a spolu přiměřeně s jinými působí, sám o sobě umělecky utvářen a též sám o sobě posuzován býti chce. Kdo by totéž vyrozumívati chtěl všedilem, budíž mu popuštěno. Avšak když se významy shodují, nač zabudí mu popuštěno. Avšak když se významy shodují, nač zabudí mu popuštěno. Avšak když se významy shodují, nač zabudí mu popuštěno. Avšak když se významy shodují, nač zabudí mu popuštěno.

Naše vyšetřování ústí v průhledné dilemma: Má-li všedílo býti, dostává název ten buď opravdový význam předpokládající všeuměnu, nebo se má jím naznačiti pouze součinění uměn (dílo složené). V prvním případě jest s aesthétikou formy naprosto nesjednatelné, v druhém však vyplyne jednoduchá hádka o slovo. Oba členy návěsti jsou vyvráceny, i následuje, že všedílo umělecké co do věci není, co do výrazu býti nemusí.

§ 11. O básnictví lidu.

Dotud uvažovali jsme poesii co vysokou uměnu čili co vědomé tvoření uměleckých děl jak možná nejdokonalejších, jehožto aesthetická přesná pravidla poetika vyhledává. Však vysoká uměna básnická tisícerymi styky přechází pomalu v širé moře života samého, s vrcholu své pyramidy k okresům dalším, kde jiná vodítka platí, až k nejnižší vrstvě, jejížto signatura všednost jest . . .

Přechod není náhlý; při prvním kroku z kruhu vědomé uměny setkáváme se s básněmi a s úryvky básní, které nám připadají jakoby byly povstaly mimo úmysly lidské, plody pouhé přírody jsouce. Výrok ten nutno objasnit a obmezit. Jisto je, že při tom, co člověk učinil, byl též úmysl jeho; a takž vše činností lidskou povstalé umělým nazýváme. Při básníku vzdělaném jest úmysl

nejvíce znáti; on si jest vědom, že tvoří básně, věnuje záměru svému jasnou, zúmysla soustředěnou činnost, a proto tvoření jeho i výtvorám zvláště přísudek „umělý“ klademe. Ač v přesném smyslu slova jsou všechny verše umělým plodem, nacházíme při dotčených náběžích patrného úmyslu nejméně. On se nám aspoň tají; my nevíme, který člověk je zplodil, ale to víme, že se vědomými pravidly ani vzorův studováním neobíral. Připisujeme je tedy ne známým jmenům, která by náležela v dějiny literatury, nýbrž lidu samému, činíce z jeho množství jakousi domyslnou osobnost, zvěčňujeme ji a říkáme: „Lid to zpívá.“ Jest to poesie lidová oproti poesii umělé, tak zvaná, protože ji skládá nikoli vrstva vzdělanců v národě, nýbrž lid, národ prostý, tudíž také sluje básnictvím prstonárodním. Z onoho přeludu zvěčňování vyvinulo se pak ještě velmi mnoho úsloví, pomysli, vět, náhledů, ba celá nauka o lidové básni, v níž lid vystupuje co samostatná skutečná individualní bytost. My nemusíme více varovati před tímto počínáním. Co se na základě jeho pronese, má svou hodnotu, bývá obrazné a duchaplné, ale v otázce pravdy vždycky se zrnkem soli, totiž s náležitým ohražením přijímáno buď. Sem tedy kromě svrchu zpomenutých náležejí výroky, že lid do písní svých složil svou touhu, svou slast i strast; nebo že vyrostly samy jako kvítí polní, neb že jsou plody přírody, an lid ve své nevidomé životnosti ku přírodě kladen bývá; že s nebe spadly, že duch přírody ústy lidu je zazpíval, že v šeru lesním se zrodily, a nesčíslné obrazy podobné.

Nic z toho ze všeho! Lidová píseň povstala tak, jak ještě nyní písně povstávají, od jednotlivce, ale snad jen část — jiná část od jiného, a tak asi mnozí k ní přispěli. Pochod ten nám zakryt jest, a proto zdá se tajemným. Do tajemného pak mnoho vložiti, o tajemném mnoho básniti lze. Na otázku, kam báseň lidová náleží v soustavě poetických druhů čili útvarů, odpovídáme, že nikam. Neboť určení a pojmenování to nevztahuje se k hotové básni, ani k formě ani k obsahu jejímu, nýbrž pouze ke spůsobu jejího povstání, je tedy určení vznikoslovné. Báseň lidová není poetický druh; o ní platí co o poesii vůbec a zejména o jejím rozvětvení. V ní jsou zastoupeny nejdříve různé útvary lyrické, a sice píseň zejména v nejčastějších zjevech písně milostné, písně svatební, písně společenské, písně věku (mládežského, panenského, dětského), písně stavu a zaměstnání (myslivecká, pastýřská, rybácká a p.), krátké popěvky časové a příležitostné; písně