

Dějiny dvojníka

V několika dílech našeho písemnictví vystupuje jako hybná síla námět dvojníka, tj. vylíčení, kterak se člověk ve skutečnosti nebo v obrazivosti setkává s jiným, kdo má rysy jeho těla a znaky spřízněné s jeho duševním životem a kdo mu svou podobností fyzickou nebo svou povahovou příbuzností je záhadný a mučivý. Již Klicpera znal veselý motiv bliženecký ve svých *Dvojlátech* z roku 1825, již Mácha vložil problémovost do tajuplného vztahu mezi králem a katem svého *Křivokládu* (1834). Zeyerova *Sulamit* (1883) užívá dvojníkovské mystiky (zvláště v druhém dějství) podle starých pramenů židovských, Zeyerův *Amis a Amil* (1877) zahajuje moderní zpracování o tajuplných svazcích přátelských. Karáskův *Manfred Macmillen* (1907) je mučen představou, že jakýsi Walter Mora má s ním totožný vzhled i život niterný. Weinerova povídka *Dvojnici* (v *Litcích* z roku 1916) vypravuje o dvou důstojnících, zrůdném Sankorym a ušlechtlejším Spajdanovi, mezi nimiž je zvláštní pudový poměr přitažlivosti a odpuzování. V závěrečné kapitole Šaldova *Leutek i dělníků božích* (1917) setkává se podvkráte se svým dvojníkem za ponížujícího nočního dobrodružství mladý rozvrácený historik. Olbrachtovo *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919) rozpřádá doširoka téma naznačené v titulu, totiž záhadný vztah divadelního umělce k jeho komplementární bytosti. Kubkovi *Dvojnici* (1926) zaznačují dusný svazek mezi otcem a synem do válečné revolučního ovzduší, a také u jiných zástupců soudobé beletrie nalezy by se podobné konflikty, tak jako třeba zas povídky Weissovy mnohonásobně obměňují fantastiku snů i zrcadla.

Čeští autoři jeví se ve svých dvojníkovských výjevech, zde epizodických, tam ústředních, neklamně zpracovateli a obměňovali velkého motivu světové literatury. Klicpera, jak ukázal P. M. Haškovec, zpracovává situaci plautovskou. Mácha souvisí s romantikou svého věku, od níž dojísta vede jakési „podzemní“ spojení k realističtějšímu podání modernímu, též například k Olbrachtovu *Jeseniovi*. Romantikou devatenáctého století spolu i mystikou dávných zkazek byla napojena poezie Zeyerova. Román o Macmillenovi, jehož autor se v *Návštěvě* (z *Howrů se smrti*, 1904) zpovídá ze setkání se svým druhým já, přiřazuje se k *Wildovu Dorianu Grayovi*. Postavy Richarda Weinerja, jehož dvojníkovství pozorně rozbírá Miroslav Rutte, samy si vzpomínají na literární užití tělesné a duševní podobnosti u Shakespeara i v novější anglické a německé novelistice a v staré báji plautovské. Při halucinacích Šaldova historika připomínáme si utkvělé představy Gotjadkinovy z Dostojevského, k ruské tradici řadí se jak psychologii, tak již

prostředím, povídka Kubkova. Jistěže každý z našich spisovatelů vložil do svého dvojníka kus vlastního pojetí, někdy snad i část své zpovědi; leč zájem vzbuzený domácími zpracováními obrací se zpět, k jejich literárním předchůdcům, a hloub, k podkladu jejich záhad.

1. Blíženci

Nejprostší předpoklad viry v dvojníka je dán skutečností, že mezi dvěma osobami doopravdy jest taková podobnost, že jsou zaměňovány i svými nejbližšími příbuznými a přáteli. Příbuznost tělesného tvaru bývá stupňována až ke zdánlivé shodnosti u pokrevných bliženců. Neschopnost rozeznání bývá uměle vyvolána tím, že se někdo úmyslně svým celým habitem připodobní tomu, za nějž se netím, že se někdo úmyslně obou osob zaměňovaných a klamajících se vznikají právem vydává. Konfrontací obou osob zaměňovaných a klamajících se vznikají tragikomické situace schopné jak veselého, tak vážnějšího využití základního zmatku. Od nepaměti po naše dni lákaly takovéto okamžiky mnoho zpracovatelů k zbsnění dramatického napětí, šprýmovného nedorozumění, tápavého hledání, jež v nich mělo svůj vznik. Od starověku podnes obměňují se náměty pouťující se podle antických vzorů ke jménům *Menaechmů* a *Amfitryóna*.

Dioskurové Castor a Pollux stkví se na obloze, hlásající soulad bratrského snažení. Hloub nežli poezie sourozenecké lásky vžily se však do obrazivosti lidstva představy o nevráživosti pokrevenců usilujících druh druhu skolit. Eteoklés a Polyneikés, synové Oldipovi, usmrtili se navzájem v souboji, podle židovského podání smrt přišla na svět Kainovou bratrovraždou, kterou Starý zákon doplnil nesnášenlivostí Ezaua a Jakuba i záštím bratří proti Josefovi. Římským protějškem k povídce o Adamových synech je pověst o Romulovi a Removi, dětech vestálky a boha, dvojlátech odkojených jednou vlčicí, a přece soupeřících a znepřátelených. Co je podkladem mýtu o zavraždění Remově, to se udrželo v německém dramatu kolem roku 1800 v několika hrách o bližencích, o nepřátelských bratřích: totiž nenávisť proti tomu, jehož tělesná i duševní blízkost jest pocífována trapně, skoro jako krádež na vlastním já, cit, že pro dva lidi takřka totožné není místa pod sluncem, a že jeden z nich má ustoupiti druhému. Toť vážné pozadí problému. To však pro *Menaechmy*, starší i novější, jako by neexistovalo. Neboť lze zcela odloučiti od námětu podobnosti všechno, co sužuje, a soustřediti pozornost k veselým nedopatřením, jež vznikají z bliženeckého vnějšího vzhledu.

Na rozhraní třetího a druhého století před Kristem dostalo se tomuto veselohernímu nápadu prvního nám známého zpracování, a to u starořímského autora Plauta. Jeho zásluha nebyla ovšem v invenci, *Menaechmy* se zakládají na řeckém vzoru, pro nás ztraceném, snad na Poseidippových *Didymoi*, jiné veselohry psal podle Menandra, vůbec záležela jeho činnost v romanizování atické komedie.

rovněž ztracené, a z ní asi čerpal Plautus děj své neúplně zachované veselohry *Amphitruo* (kolem roku 200), kterou sám nazývá tragikomedii, protože tam běží o směsíci dějů božských a lidských. Zatímco thébský vojevůdce Amphitruo dil doprovodití poslem bohů Mercuriem, jenž vzal na se podobu sluhy Sosie. Hru zahajuje veselá scéna mezi dvojníky Mercuriem a Sosiou, kdežto druhá dvojice jsou scény mezi Alcumenou, jež během kusu otěhotní a posléze porodí dvojčata, a jejími oběma milenci, nebeským i pozemským, o jejichž podvojmé existenci podvedená žena ovšem nemá potuchy. Choulostivé téma je zpracováno bez deklarativnosti, jejíž nedostatek se projevuje zvláště závěrem, kdy Amphitruo se spojkuje ujištěním Jovišovým, že aspoň jeden z obou právě narozených hochů jest jeho synem, a že druhý (Herkules) mu zjedná čest a slávu.

Nejcharakterističtější komikou jsou vyznačeny výsměšné dialogy Mercuriovy s otrokem Sosiou. K nim v první řadě se připínají pozdější obměny amfityrónského motivu, jimiž chtěl koncem dvanáctého století Vital de Blois ve svém *Cetovi*, příznačně pojmenovaném podle sluhy (tj. podle někdejšího Sosie), dokázat, že ten, jemuž byla uloupěna podoba, přestal existovat, je pouhým nic. Filozofické žerty, miffici na tehdejší scholastiku, měly svůj pozdní ozvuk u těch básníků amfityrónských her, kteří do rozmluv mezi Sosiou a Mercuriem vplétali učené parodistické výklady o já a nejá. Novější dějiny této látky, zajímavé jak situačně, tak psychologicky, jsou hojně doloženy zvláště z románských literatur, byť se i filiaci nerozrostla tak bujně jako rod *Menaechmá*, což lze asi vysvětlit nepřístupností bájeslovného aparátu. Z velkých zjevů světového písemnictví setkáváme se s klasikem portugalské poezie Camõesem, jenž dvě stě let poté měl zajímavého pokračovatele v židovském kacíři donu Antoniu José da Silva. Pro moderní divadlo nejvýznačnější jsou zpracování Moliérovo a Kleistovo, jež zatlačila klasickému i operní pokusy Rotroua (zpracovatele *Menaechmá*), Grétrého, Heywooda, Drydena aj. Molière, jenž skvěle přizpůsobil starověkou látku dvorské náladě své doby a přešel Plautovu bajku originálním způsobem do volných rýmů svých tří dějství, založil zpracování ryze komicky a docílil jak v předehře *Noc*, tak ve filozofii svůdnictví, v líčení přihlouplého manžela i v manželských scénách mezi Mercuriem a Cléanthis účinků odvážné a bravurní parodie. Kleist svou veselohru „podle Moliéra“ oživil novým smyslem, narážel, stejně jako před ním již jiný německý zpracovatel (Falk), na příbuznost bájeslovného námětu s legendou o zrození Ježíšovu a soustředil dramatický zájem na osud Alkmény zmatené ve svých citech. Zcela osvobozujícího účinku nemá ani zpracování francouzského klasika, u něhož grandseigneur Jupiter triumfuje nad pokofeným pozemšťanem, tím méně ovšem hybridní báseň německého romantika, jež osten pochyb vboďává do hrudi Alkmény a vyznívá spíše mučivě než veseloherně. Problém dvojní-

ka však tu i tam je pojar lehce a bez problémovosti, což nezaráží u geniálně bezstarostném slohu Mollérově, překvapuje však u Kleista, který i jinde letmo se dotýká romantického motivu hrůzy vyvolávané pohledem na vlastní podobu at v zrcadle, at ve skutečnosti.

2. Osudnost zrcadla

Roku 1810 vyšla v berlínských *Abendblätter* Kleistova stať o loutkovém divadle a zůstala, třebaže v ní jsou obsaženy nadměru důležité výpovědi o jeho umění a niterném životě, s výjimkou své složky politické skoro sto let bez podrobného rozboru, ba skoro bez povšimnutí. V duchaplném tom článku vypravuje Kleist mj. anekdotu, která nejenže podává klíč k jeho nejdůležitější psychologii, nýbrž uvádí k vysvětlení jedné z hlavních složek dvojníkovských představ:

Jsou tomu asi tři léta, koupal jsem se zároveň s mladým mužem, jehož bytost byla tenkrát obetkána záračným půvabem. Bylo mu asi šestnácté let, a jen jakoby z dálky, přivábeny přízni žen, jevil se na něm prve známky marnivosti. Náhodou jsme oba krátce předtím viděli v Paříži mladáka, jenž si z nohy vytahuje třísku; odlítek té sochy je zařazen do většiny německých uměleckých sbírek. Můj známý si na ni vzpomněl v tom okamžiku, když po koupeli při utírání postavil nohu na stoličku a současně zavadil pohledem o zrcadlo; usmál se a řekl mi, jaký to učinil objev. Skutečně i já jsem v téže chvíli měl stejný dojem: buďto však abych zkoumal jistotu jeho grácie, anebo abych ho trochu vyčítal z marnivosti, odpověděl jsem mu se smíchem, že má asi nějaké vidění. Začervenal se a zdvihl nohu podruhé, aby mne přesvědčil, ale jak bylo lehce předvídati, pokus selhal. I zdvihl, zmaten, nohu potřetí a počtvrté; zdvihl ji snad ještě desetkrát; nadarmo, nebyl s to, aby vykonal stejný pohyb podruhé – co díť? Jeho pohyby byly tak komické, že jsem jen s námahou zadržoval smích. – Od onoho dne, takřka od onoho okamžiku dala se s mladým mužem nepochopitelná změna. Navykal si po celé dny státi před zrcadlem; a kouzlo po kouzlu ho opouštělo. Zdálo se, že jakási neviditelná a nepochopitelná moc tísní volnou hru jeho gest, a když minul rok, nebylo na něm ani stopy po líbeznosti, již se jindy kochávaly zraky jeho obdivovatelů.

Tato příhoda, v níž je shrnuto učení o škodlivosti reflexe, jak je známe z Kleistovy tvorby a jak je v skvělé zkratce zachyceno například v známé Meyrinkově povídce o stonožce a ropuše, symbolizuje matoucí účinky vyvolávané pohledem na vlastní podobu.

Diváci se do zrcadla je tak všední potřebou, že nás ani nenapadne pozastavovat se nad umělym zdvojením našeho zjevu. Mluvíme-li, jednáme-li, žijeme-li, vůbec si naštěstí neuvědomujeme, že nejobyčejnější zvyky jsou dány dlouhým vývojem a obklopeny spoustou záhad. Lze však úkaz domněle jednoduchý zpestřit a kombinovat tak, že i v blazeovných lidech, jimž požadavky civil-

zace jsou samozřejmě, vzniká nejistota, nevolnost, údiv. Dvě zrcadla proti sobě postavená, dvě zrcadla umístěná v ostrém úhlu někdy už přivádějí do rozpaků. Leckdo, kdo nenavštěvuje často krejčovských dílen, zná ze zkušenosti překvapení vznikající pohledem na vlastní tělo z nezvyklé strany, z boku nebo ze zad. V zrcadlových bludištích nezvoní vždy bezstarostně dovádívý smích, mísívá se do něho také nervózní odpor a úžas. Místnost se skleněnými zrcadlicemi stěnami může, zvláště jsou-li její rozměry nepatrné, působiti příšerným dojmem. Jediný člověk, jenž v ní stojí, vidí se bezpočtukrát zmnožena; vzpačí-li ruku, má dojem, jako by byl dán povel celému vojsku; na dva kroky před sebou vidí svého blázence, přesvědčí se dotykem, že mezi nimi oběma je skleněná plocha oddělující realitu ode zdání, současně však onen druhý a podoby toho druhého a podoby oněch podob sebou hýbají; odvrátiv se od prvé stěny, vidí před sebou svoje já zas v jiné pozici, odkrývá stále nové, a přec zoufale stejné své obrazy; poznává bezmocnost před multiplikací své bytosti, neboť vykoná-li bezděky nepatrný pohyb, ani o něm nevěda, a vidí-li jej ihned proveden v tolikrát počtu, přichází o vědomí své samostatnosti, zdá se mu, že už není pánem svých rozhodnutí, že pouze napodobuje, i vzmáhá se v něm nenávist proti mlčícím stvůrákům za stěnami ze skla. Samovazba v zrcadlové kobce měla by na delikventa as podobný účinek jako trest, jenž záležel v tom, že na oholenou věžňovu hlavu v pravidelných přestávkách dopadaly ledové kapky; po jisté době dostavovalo se šilenství. Otto Rank zmiňuje se o londýnském procesu (krátce před rokem 1914), za něhož vyšlo najevo, že mladý jeden lord uzavřel svou nevěrou mlčenku za trest do pokoje se zrcadlovými stěnami, kde se za krátkou dobu zbláznila. Pociť cizoty, údivu, neznámosti zmocňující se člověka, jenž odvykl zrcadlu a po delší době do něho opět pohlédne, je zachycen autobiografickým záznamem v knize malíře Otakara Nejedlého o jeho cestě do Indie; hrůzu z pohledu na svůj „fantom“, civící ze zrcadla, z básnil Theer v *Děsu minulosti*.

Účinek zrcadel je podmiňován dvojím zřetelem: jednak poznatkem kontrastního poměru mezi skutečností a fikcí, toť metafyzická stránka zrakového klamu, uvádějící jej ve vztah s ozvěnou mezi přeludy akustickými, se snem v povšechném životě duševním; jednak spadá záhada zrcadla do širé oblasti představ o dvojníkovu, a tato spíš patologická stránka sblíží je s problémem obrazu, stínu a některých případů stihomamu. Vídeňský psycholog Lucka nejráději by otázku přesunul vůbec na pole psychiatrie, pojímaje odraz v zrcadle za něco, proti čemu každý vyšší duch musí cítiti nepřekonatelný odpor, podceňuje nebo ignoruje nevinné a i libezné účinky zrcadlicí plochy, stanově hrůzu před vlastním obrazem přímo za požadavek etický (Beethoven prý jistě nesnesl viděti svou tvář, mezi inteligentními dvojkaty prý není myslitelný než poměr nenávisti atd.); mezi inteligentními a bezohledné konstrukce, jejichž východisko však, úvaha to jsou jednostranné a bezohledné konstrukce, jejichž východisko však, úvaha o démoničnosti zdvojeného já, je šťastně voleno a doklady opevněno. V účín-

cích zrcadla na jedince je skutečně ukryt prvek rušící a nepřátelský. Přesněto, přímého důkazu provéstí as nelze, účinky příliš závisí na podružných okolnostech; také psychologie dítěte sotva zjedná objasnění, ježto dítě navyká si dívat se do zrcadla dříve, nežli nabylo jasněho vědomí o odlišnosti svého já. Oklikou však lze se přesvědčiti o primérních vlivech, jež pohled do zrcadla má na naši mysl. Takovým nepřímým důkazem jest právě pokus a zkoušenost se zrcadly pozorovatelům a k básníkům. Smysl pro pojmová příbuzenství zrcadla jednak s obrazem a stínem, jednak s ozvěnou, jichž si v denním životě sotva máme kdy a chuť všimati, zachoval se u některých necivilizovaných národů a v některých výtvorech uměleckých.

Obyvatelé Fidžijských ostrovů rozeznávají „temného ducha“ (stín) od „světého“ (obraz v zrcadle), jazyk Aravaků nezná rozdílu mezi stínem a obrazem, stejným výrazem však jmenuje též duši, jiný jihoamerický kmen má pro tyto tři pojmy a krom toho pro ozvěnu jediný výraz. U Indiánů pozorován byl instinktivní odpor, měli-li býti fotografováni: obávali se, že by do jejich obrazu přešla také část jejich duše, a někteří, kdo ženám duše nepřisuzovali, byli ze svého bludu vyvedeni, vidouce, že také ony mohou býti vypořobeny. Stín je podle pověry Abipónů, Aztéků aj. rouchem duše; jihoafrický Basuto obává se kráčet podél řeky, protože by krokodýl mohl uchopiti jeho stín a spolu s ním stáhnouti též tělo. Analogie k těmto divošským názorům z básnictví umělého leží nasnadě. Stačí připomenouti předpoklad tajemného svazku mezi obrazem a zobrazeným, jak ho užil Poe v povídce o oválním portrétu nebo Wilde v románu o Dorianu Grayovi; důležitou a bytostnou úlohu, jakou stínu přisoudil v nejslavnější své novele Chamisso, v eposu *Anna*, hledícim k lidové tradici švédské, Lenau, a v pohádce o rybářovi a jeho duši opět Wilde; vědomé napodobení Chamissova *Schlemihla* v Hoffmannovu dobrodružství silvestrovské noci, kde ztráta stínu je nahrazena ztrátou obrazu v zrcadle. A je-li nekultivované mysli blízko příbuzenství zrcadla s ozvěnou, napovídá cos o svazku mezi nimi také básník dost málo naivní: neboť je to as více nežli náhoda a duchaplná hříčka, spojuje-li Ovid (podle vzoru alexandrinského?) mýtus o Narkisovi (o zrcadle) a o Echo (o ozvěně).

Jak v básnictví, tak v lidovém podání stupňuje se údiv, jenž nezkaženou mysl jiná při pohledu na vlastní podobu, k leknutí a nepřátelství. Jsou to bezesporu nadsázky, ale vycházejí od přirozeného základu; jsou to pověry, básnické licence, snad vypočítané efekty, ale jejich kořen je všeobecně lidský: zmatek vyvolaný neočekávaným objevem, úzkost před člověkem, který vyhlíží jako ten, kdo se naň dívá, žárlivá snaha uhájiti svou osobnost. Lidová říkání mívají leckdy komický ráz anebo mravokárnou příchut. Pohled na ohyzdnou obludu dovede usmrtil; zhlédne-li se tedy obluda sama, spáchá bezděčnou sebevraždu: tak báji, asi že pod vlivem učených reminiscenci na starověkou Medúzu, některá fantastická

vypravování, jejichž psychologie je dětinně naivní, řešíc záhady nejrátší cestou. Podle středověké povídky, známé ze školských učebnic, makedonský Alexandr před zrcadlem zabil baziliška, jenž „otevře oči své a hněvivě hledíe v zrcadlo, a sám se opatřiv v zrcadle, hned jest zcepeně a umřel“, a v devatenáctém století ještě vyzrál obyvatel Račínovsi na panství roudnickém nedaleko Řípu na škůdného baziliška, postaviv zrcadlo na obrubu studny. Mezi obrazy v zrcadle a představou smrti je vůbec dosti těsná souvislost. Již Artemidórov snář předpoví dal konec pacientovi, jemuž se zdálo, že se zhlédl v zrcadle. Pěřízné jsou důvody, proč se tu neb onde zapovídá hleděti na vlastní podobu, přerůzné také následky, jež se s pohledem spojují, ale jsou to pravidelné následky neblahé. Bráhmanský zákoník zakazuje zhlížeti tvář ve vodě, stejně jako dává výstrahu před pohledem na odraz slunce, mezi fragmenty pythagorejské filozofie zachoval se předpis sem směřující, v Čechách, v Německu i jinde varují se děti před zrcadlem, varují se před jeho škůdnými vlivy, zvláště v hodinách šera, též dospělí; kdo nedbá, uvidí čerta, počne koktat nebo pyká dokonce životem.

K těmto jednoduchým a průhledným radám a příkazům druží se několik hlubších mýtů o nebezpečí zrcadla. Kdo sám sebe zhlédne, doví se o něčem, co mu mělo zůstat skryto. Je-li krásný, doví se o své kráse; marnivost, pýcha nabudou v něm vrchu, vynikající vlastnost však ho opouští. Staří Řekové měli dvě takové pověsti: Eutelidas, jinou krásných vlasů, upadl v nemoc, zhlédnuv se kdysi v řece; toť vše, co o něm víme. V Plutarchových rozmluvách při hostině vykládá se bajka o něm takto: Nejvyšší stupeň lidského zdraví je nebezpečný, ježto může se zvrhnouti v chorobu, a zrcadlíci hladina vodní může mít škodlivý vliv, odráží-li se v ní krásná tvář; člověk zhlížející se ve vodě a vědomý si svých fyzických předností je právě proto vydán nebezpečí náhlého převratu. Hlub propracována je pověst o Narkissovi, jak jí, nikoli ovšem v prvotní podobě, uchovály Ovidiovy *Metamorfózy*: O přízeň svůdného mladíka ucházeli se marně jeho vstevníci, jak dívky, tak hoši; pykal však za svou hrdoť. Vyplnila se totiž věštba daná hned po jeho narození: že Narkissos dožije se dlouhého věku, jestliže sám se nepozná. Náhodou pohlédne, oslyšev lkání nymfy Échó, do lesního pramene – tento moment s oblibou znázorňovali výtvarní umělci – a zamiluje si svůj obraz ve vodě; vztahuje po něm ruce, vzdychá marnou láskou, a jak pozná, že je to jeho vlastní podoba, pláče a bloudí, pokud se láskou neusouzí; na místě, kde zemřel, zkvěťá květ nazvaný po něm.

Mystický zbarvuje výtiku proti zrcadlu novoplatónské jedno vypravování, prozrazující snahu sloučiti živly pohanské s monoteismem. Běží o parafrázi legendy o stvoření člověka, zaznamenanou u tzv. Herma Trismegista: Bůh všehomíra stvořil syna k své podobě; ale syn, poznav tvůrčí moc otcovu, chtěl se rovněž stát demiurgem, i splkl se s jinými svými bratry. Pán však všehomíra povstání potlačil: ukázal širé přírodě krásnou svou boží podobu, a příroda, uzívešší nevy-

slavnou tu krásu, láskyplně se pousmála, jako by ve vodě byla uzřela nejpřevážnější odraz lidské tváře, syn sám však rovněž zhlédne zjev, jenž jest jeho vlastní obrazem, zahoří k němu láskou, sníží se k němu, smísí se s ním, a z toho svazku vzejde „alogos morfé“, již bytost božská byla stažena na úroveň přírody. Také jinak byla novoplatónská mystika přístupna eroticky nadechnutému dvojnícovství, jehož východisko je hledati na slavném místě Plátónova *Symposia*, pojednávajícím o sloučení principu mužského a ženského.

3. Dvoji já

O nejdůležitějším podkladu fantazií o dvojnícovství nepoučí folklor a národopis, nýbrž individuální psychologie, zhusta i psychiatrie. Novější duševěda, zvláště francouzská, podávala vědecké příspěvky k pozorování, jež Faust vystihuje slovy, že v hrudi lidské přebývá „dvě duše“, a jež naznačil filozof Leibniz ve svých *Novaux essais*, mluvě o dvojitosti lidského nitra. Odborníci sbírali doklady a hledali výklady, z nichž by se dala odvoditi rozpolcenost naší bytosti vyjadřující se v myšlenkovém i náboženském dualismu, metafyzicky se projevující promítáním nitra navenek, patologicky se stupňující až k víře v kohosi, kdo má s námi totožný vzhled. Kdož se omezovali na výklad fyziologický, tvrdili (jako Angličan Wigan), že tělesná struktura lidského těla rozděleného na pravou a levou část, a zvláště dvojice hemisfér mozku má vzápětí též dvojité utváření života duševního. Jemnějším pozorovatelům tento materialismus ovšem nepostačoval. Pierre Janet všiml si duševních úkonů, jež nejsou řízeny vědomou činností rozumovou, nýbrž jakýmsi duševním „automatismem“; Théodule Ribot, vycházející z podnětů Tainovy analýzy rozumu, studoval „choroby osobnostního citu“; v Německu Dessoir, na podkladě francouzských vzorů a s důkladnou znalostí literatury o spiritismu, probíral otázky tzv. „dvojitého já“; z českých studií je uvést odborné práce Heverochovy o poruchách jáství a jevech příbuzných.

Tato pozorování jeví příznačně pojmenovaných „silence d'idées“ anebo „aïdéisme“, všimají si mimo jiné chorobného stavu tzv. periodické amnézie, doložené nemoci jakési Američanky, která čas od času upadala v bezvědomí, a probravši se z něho, ztratila vzpomínku i cit životní souvislosti, takže musila se znova učiti nejobvyklejším úkonům chůze, mluvy, psaní; na jakési Félidé X. pozoroval Azam roku 1856 pravidelné střídání stavu normálního, tzv. condition prime, se stavem chorobného somnambulismu, tzv. condition seconde; Janet popsal fantazie prosté pověřivé selky z Cherbourgu, vdovy po uhlíři, která si říkala Léonie, byla-li však uvedena v hypnózu, přisvojovala si jméno Léontine, a znovu uspana, jméno Léonore; s tím trojím jménem pak byl spojen trojí životní obsah, jehož jednotlivé city ze stavu jednoho nepřecházely do druhého, takže lze říci, že její

doše v jediném těle prožívala trojí existenci. U mnoha duševně chorých životní rytmus je udán střídáním a vzájemným prolínáním nebo protínáním jejich já „prvotního“ a „sekundárního“. Chartot podal zprávu o jakémisi Ménardovi, jenž čas od času propadal bezvědomému stavu, pod jehož nátlakem měnil svůj pobyt, takže vystřízlivě, proctí v cizím městě, aniž věděl, jak se tam dostal. Naef referoval v časopise pro hypnotismus o pánovi, který v Curychu se dočetl v novinách, že jakýsi N. bydlící v Austrálii, beze stopy zmizel: a rázem si uvědomil svou totožnost s ním, leč teprve, jsa ošetřován profesorem Forelem, vybavil si podrobnosti svých dlouhých nevědomých cest. William James vypravuje o misionáři, který si v Americe pod přijatým jménem založil obchod a po dvou měsících, kdy nával pomínil, vrátil se domů, jako by se nic zvláštního nebylo přihodilo. Obdobnou historiku vypravovaly roku 1917 noviny o dánském profesorovi, jenž sobě nepovědom dva dni bloudil kodaňskou oborou. Egyptolog Heinrich Brugsch z vlastních zkušeností popisoval, jak ve stavu náměšičnictví našel rozřešení problému, jímž se v bdělosti a normálním životě marně trápil. Leckterý z těchto případů duševního automatismu odvádí nás od speciálního problému dvojníka; k jeho nejvlastnější podstatě ukazují některá jiná pozorování.

Německý romantik Justinus Kerner, jenž drahnou dobu ošetřoval Bedřišku Hauffovou, zaznamenal o ní ve svém arci nekritickém spise *Die Seherin von Prevorst*, že 28. května 1877 znenadání zhlédla sama sebe, jak sedí proti sobě na židli oděna býlým rouchem, jež chorá ve skutečnosti neměla na sobě, jež měla však uschováno; nemohla v tu chvíli ani vzkřiknout, ani sebou pohnout, měla oči rozsvěteny, neřekla však nežli sebe a židli, na níž seděla. Jiný případ: Vzdělaný ruský diplomat náchylný k neurastenii onemocněl na počátku turecké války (roku 1878) těžkým tyfem; v rekonvalescenci se mu zdávalo, že se jeho bytost rozestupuje ve dvě části, cítil, jak se cosi od něho odlučuje, jak sám ze sebe vystupuje a jak stojí proti sobě v podobě svého druhého já. Obě bytosti byly si tohoto spíš duševního než tělesného pochodu vědomy a leckdy spolu hovořily, po několika minutách halucinace mizela. Cos podobného zaznamenává Baelz o svém příteli, který po užívání předepsaného chininu trpí představou, že se rozděluje ve dvě, a takový stav rozvojení trvává prý až celou hodinu. Častěji se taková deliria dostávají po požití haše a jiných prostředků chorobně vzněcujících obrazivost.

Některé případy této tzv. „autoskopie“ mají literární slávu. Životopisci Shelleyho vypravují, že básník spatřil kdysi svůj vlastní přízrak a použil snad této vize v básnické tvorbě. Známé je místo z Goethovy autobiografie *Dichtung und Wahrheit* (ke konci jedenácté knihy), kterak, naposled se vracaje od své milěnky v Sesenheimu, měl podivný zážitek: „Jel jsem na koni po stezce směrem k Drusenheimu a tu mne zachvátilo vidění, nad něž je sotva co podivuhodnějšího. Očima ne tělesnými, leč očima ducha jsem totiž spatřil, kterak si na koni jedu vstříc, já sám sobě, a to v oděvu, jakého jsem nikdy nenosil; byl modrošedý a trochu do

zlata. Sotva jsem se probral z tohoto smu, byla postava tatam, zvláštní je však, že jsem se po osmi letech skutečně nalézal na téže cestě, abych Bedřišku ještě jednou navštívil, a že jsem na sobě měl onen oděv, o němž se mi bylo zdálo; a to ne úmyslně, leč náhodou. Ostatně budíž vysvětlení jakékoli, podivný onen klam v okamžicích loučení mne poněkud uklidňoval.“

Zdali jiná některá místa, ne životopisná, nýbrž ryze básnická, mají podnět psychologický, může být rozhodnuto jen přibližně a se zřetelem ke zvláštním znakům doprovodným. Goethe sám v milostné písni svého *Západovýchodního divánu* mluví o listu japonského stromu gingo biloba, který mu připomíná jednotu v dvojici lásky a dvojmost v individualitě: „fühlst du nicht an meinen Liedern, / dass ich eins und doppelte bin?“ táže se, hlubokomyslně se dotýkaje dualistického rysu, jenž i u něho vynikal nad přírodní monismus a panteismus: jestliže Heine, trpící, jako všechna romantika, rozpolceností své bytosti, popisoval v milostné písni *Die Heimkehr* (číslo 22) známé ze zhudebnění Schubertova, kterak za měsíční noci, vzpomínaje na někdejší lásku, spatřil bledého svého dvojníka, nutno zdůraznit, jakou úlohu představa dvojitého života měla i jinak v Heinových fantazích a spekulacích, počínaje *Ratcliffem* až po *Attu Troila* a *Romancero*; jestliže Alfred de Musset v *Prosincové noci* líčí, kterak se na každém významném ohbi své životní dráhy setkával s kýmisi, „qui me ressembloit comme un frère“ a v němž posléze sezná symbol své samoty, vzpomínáme faktu, doloženého Mussetovými básněmi i materiálem životopisným, že jeho myšlením se vinul bolestný motiv dualismu a že jeho psychologie v nejednom směru již v mládí se utvářela skoro patologicky. Ale jak Heine, tak Musset nalézali k vstřížení svého romantického rozvojení již nejednu literární předlohu, neboť dualismus duše a těla, touhy a skutečnosti, snu a života i každého citu tvoří jeden z podstatných znaků romantiky, protilehlý oné druhé základní tendenci, vedoucí k spojování a k splyvavosti.

4. Magnus parens

Moderní zpracovatelé romantického a patologického námětu dvojníka mají předchůdce v básníkovi, který nebyl čistokrevným romantikem a který se z chorobných předpokladů propracovával k jasnému, klidnému nazírání etiky. To je Jean Paul, pravým jménem Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), jehož literárně-historické místo jest mezi německým klasicismem a romantismem; nehláse se k žádnému z obou směrů, uchovává si svou samostatnost i za pobytu na klasické půdě výmarské i v mnohonásobném spříznění s mladou školou romantiků, poznával Jean Paul nebezpečí, k němuž vedly jak vylučnost a umělecký individualismus Goethova kruhu, tak subjektivismus, až solipsismus, zahájený německou romantickou filozofií a poezií. Bohatství a jednostrannost romanti-

ky vykládal ve svých příspěvcích k estetice; proti titánství, jež vyčetl z děl auto-
ra Fausta a Prometheus, vstoupil jako výstražné znamení svého Titána, o němž bylo
správně řečeno, že by se měl nazývat „Anti-Titanem“. Vyšel z osvícenství osm-
náctého věku a zakofeněn zvlášť v anglické literatuře satirické, spojoval se svým
spisovatelstvím pravidelně tendenci výchovnou a jí i mnohými příměskami rušivé
učenosti a manýry ztížil četbu svých děl. Co však zajišťuje jeho románům trva-
lost, je laskávná účast hluboce lidského názoru a srdečnost humoru,
jež obličej světa a povznáší ztýrané lidské srdce v kosmickém zanícení pod hvěz-
dy. Svou intenzitu citu stavěl vůči romantické hravosti i vůči povýšenému chla-
du Goethovu, přemíra citu je to také, z níž vyplývá jeho psychologie dualismu
a jeho dvojníkovský problém, který je z nejdůležitějších součástí jeho filozofie,
vědomě namířené proti Fichtovi a Schellingovi.

Problém dvojníka je základem objemného románu *Siebenkäs* (1796/97); vlastní
duku díla je zvláštní poměr dvou lidí, Siebenkása a Leibgebera, z nichž druh
jal druhovo jméno a kteří si k nerozeznání jsou podobní, až na to, že Leibgeber
původně zvaný Siebenkäs; kulhá. Mezi nimi vládne blouznivé přátelství, tou-
ha přelit se do druhé bytosti, sdílet se s ní o všechny slasti a strasti, vrhnutí do ní
a spojit se s ní ve vyššího tvora; nepochybně snad, označíme-li přátelská vy-
znání, jaká v životě i v literatuře osmnáctého věku byla na denním pořádku, za
východištko autorovy fabule. Osud člověka je podle Jeana Paula, jenž zvláště na
úřadu svého draheho Leibgebera rozvádí svůj pesimismus, dán věčnou osamoc-
ností; aby snesl svou samotu, vytváří si v příteli své druhé já; aby snesl svůj život,
utěšuje se možností, že může v druhu zhlédnouti svou duši. Proto, jak dovozu-
je normálnější Siebenkäs v rozmluvě s démonickým Leibgeberem, není člověku
dobře býti o samotě; vždyť ani bůh není prý osamělý, nýbrž vidí svůj vesmír. Ně-
kolikrát setkání, po němž nutně následuje bolest loučení, určuje jejich přátelský
poměr, bizarní konec je rozvádí zdanlivě nadobro; aby se odpoutal od šosácké
své manželky, sehraje Siebenkäs komedii, při níž se tváří mrtvým, je oplaká-
ván, dívá se na svůj domnělý pohřeb, tajně se uchýlí do ciziny, kde, vydávaje se
za Leibgebera (tedy vlastně sám za sebe), přijme místo bibliotékaře a dovědév se
o smrti své první choti, ožení se znova. Tak jsou přátelé odsouzeni k tomu, aby
se již neselekali; neboť kdyby se objevil druhý Leibgeber, vyšel by najevo podvod.

Jean Paul, zacházející do krajnosti až duchaplnických, nezná míry v psycho-
logických a filologických vtipech, jimiž vyčerpává zásadní námět o pravděpo-
dobné podobnosti dvou lidí. Jeden je druhému duchem, tj. jeho tělem; jejich dvě
duše mají shodný oblék, tj. tělo; jeden druhému ukradl jméno i podobu; je mezi
ně položeno algebraické rovnítko; jsou to „sourozenci“, „Ebenbilder“, „Doppel-
gänger“, o kterémž slově se jednou žertuje se vztahem na význam výrazu „Gang“
a podruhé se vysvětluje, že se jím míní lidé, „die sich selber sehen“; jeden dru-
hého svým vzhledem napodobí a paroduje, jedno tělo je takřka novou edicí těla

přítele. Jsou vzájemnými tautologiemi, jsou „Zwillingsdruzbrüder“, a píše-li
druh druhu, podepisuje se „Dein, nich mein Ich“. Nejpřiznačnější, mylenko-
vě i výrazově, je scéna, kdy se po domnělém pohřbu Siebenkásově oba přátelé,
z nichž jeden má v kapse klíč ke své rakvi, setkají v pokoji a Leibgeber náhodou
pohlédne do zrcadla. Obraz, jež tam uží, spolu s tělesným obrazem, jenž mu
v těle Siebenkásově stojí po boku, dává podnět ke kurióznímu mudrování o jeho
dvojitosti, trojitosti, ba dokonce čtveru já. Nebojí se prý samoty, neboť jest v jeho moci
zdvojit si všechno, co vidí: stiskne-li ukazováčkem oční víčko, ihned vidí svět
zdvojen a je ve společnosti, ihned má každá věc své „dvojče“, svého „oranguta-
na“, „napodobitele“, svůj „duplikát“, své „živoucí faksimile“. Podklad i těchto
podivností je vážný, ponurý, autor výslovně poznamenává, že v Leibgeberových
řečích bylo cos příšerného, co ukazovalo na jeho příští osud.

Příšerný Leibgeberův osud vypínuje se v románu *Titán* (počat již roku 1792; vyšel
ve čtyřech dílech 1800-1803). Leibgeber-Siebenkäs, vystupující tu pod jménem
Schoppe, není sice hlavní postavou, nýbrž běží o etický přerod mladého, boha-
tě nadaného Albana, uvědomujícího si na italské i německé půdě, že je zrozen
ke knížecímu údělu: ale základní myšlenka *Siebenkása* o podobnosti dvou lidí má
i zde nad jiné význačnou úlohu a opakuje se v různých variacích. Podobnost je
mezi prvou Albanovou milenkou Lianou a princeznou Idoinou, která, vzavši na
se roucho i způsob zemřelé Liany, vyhojí Albana z trudnomyslnosti a posléze
se mu stane ženou, v níž může se kořiti i své svojí lásce; na motivu podobnosti
je vystavěna amfitryónská scéna, kdy Karel Roquairol, zneřádaný přítel Al-
banův, připlíží se v noci k jeho nevěstě Lindě, a vydávaje se za Albana, svede ji,
aby poté v komedii vložené do komedie vysvětlil svůj podvod a životem odykal
za dvojnou hru; na motivu podobnosti však založen je také motiv známý z dři-
vější části, který se, byť epizodicky, vine celým *Titánem*, neustále si zahrávaje se
známou nám tělesnou shodou dvou od sebe odloučeně žijících přátel. Někdejší
Siebenkäs-Leibgeber, jenž jindy vystupoval pod jmény Graul nebo Löwenskiöld,
je zde nazván Schoppe; v úloze bibliotékaře je přidělen princí Albanovi za vy-
chovatele a vlekle rozvádí své ztřeštěné spekulace. Jeho myšlenky zřídají do
končin nepochybně patologických. Zrcadlo, jež mu již v *Siebenkásově* pomáhalo
představy, zasahuje zde do jeho duševního života co nejrušivěji. Mluví se o ja-
kémisi magickém zrcadle, jež tomu, kdo se do něho podívá, ukáže tvář zestárlou,
má tedy moc zjevovati budoucnost; líčí se, kterak se Schoppe, v knížecím paláci
zabloudiv do zrcadlové síně, stává obětí svého zmatku, z něhož se nemůže za-
chrániti jinak než tím, že roztríská sklo.

Ale tento motiv zrcadla, který jest opět filologicky i psychologicky manýrovitě
rozváděn v kudrlinách Jean Paulova slohu, doplňuje se jinou hrázou Schoppe-
ovy psychologie: má strach, že by jeho obraz, jímž se tolikrát polekal, mohl vy-
stoupiti ze skla a nabyti skutečné existence; a tomuto přízraku dává zvláštní

označení: jmenuje jej „der Ich“. Ne tedy ono fichtovské „das Ich“, „le moi“, ne filozofická abstrakce, nýbrž „já“ mužského rodu, konkrétní, hmatatelný – dvojnásobný bytost, i přemítá, „kterak vlastní jeho bytost mu nutně multiplikace své vlastně padělané skleněné bytosti kolemkol“; jindy, ve společnosti, pojednou stejně jako na své ruce a prohází: „tady sedí nějaký pán, a já jsem v něm, kdopak to je!“, vorů; jindy vystoupí v opuštěné místnosti na kazatelnu a sám se sebou do dlouhých rozborů osloví „můj zbožný posluchači a přáteli v Kristu“; prosí svého kněžského chovatele, aby ho nenechával o samotě, „vis à vis de moi“: „der Ich könnte kommen“; je-li na procházce provázen psem, tu si „der Ich“ netroufá k němu se přidržit; zato v samotě se mu přihází, že z žertů Fichtovy a Schellingovy filozofie se vytváří nejkrvavější skutečnost.

Ještě jiný literární popud uznává: Swift, i v jiném směru Jean Paulův předchůdce a vzor, umíral prý, zblázniv se, s větou identity na rtech: „Já jsem já.“ Tuto větu Schoppe (jeho ústy vlastně Jean Paul) vykládá ve smyslu krátkozrakého, neposvěceného sobectví, zavrhuje ji pro nemravnost a zvrácenost a rozhorleně dokládá: „Alles kann ich leiden... nur nicht den Mich, den reinen intellektuellen Mich, den Gott der Götter – Wie oft hab ich nicht schon meinen Namen verändert... und wurde jährlich ein anderer; aber noch setzt mir der reine Ich merkbar nach.“ Hledíce k důsledkům německého romantismu a protiromantismu, můžeme z této filozofie, mísící chorobnou psychologii s větami mravnosti, zaslechnouti základní tóninu oné polemiky, již dal Ibsen výmluvný výraz ve svém *Peeru Gyntovi* (na jeho ředitele blázince Begriffenfeldta vzpomínáme též, když u Jeana Paula ředitel blázince prohlásí o Schoppeovi: „ein Fichtianer kann er sein (aus seinem Ich schliess ichs)“: Pro Jeana Paula samého však nutno zdůraznit, jak logicky důsledně rozvíjí a uzavírá patologický obraz Schoppeho, jehož osud vrcholí katastrofou pojatou vece a jednotně. Rozzuff se proti klamným podobám svého já, vyběhne Schoppe na čerstvý vzduch a potkává se – se svým blížencem tělesným. Dva lidé k nerozeznání si podobní, jeden v rudém, druhý v zeleném plášti (komplementární barvy!), setkávají se po letech rozluky, Leibgeber-Schoppe znova vidí svého drahého Siebenkässe, leč má ho za fantom své obrazivosti, za svého ztělesněného Já, a klesá mrtev. Teoretičtí vykladači, kteří mluví o vlivu nejen matoucím, nýbrž smrtícím, jímž působí vlastní podoba, nemohli by se odvolávat na doklad pádnější tohoto otřásajícího výjevu, o němž Siebenkäs praví: Schoppe zemřel „mnou“, zemřel „naší podobou“. Nad mrtvým zapomíná se na chorobný základ jeho bludu a vyzdvihuje se jeho vznešené mravně metafyzické hledání: „etwas Höheres als das Leben suchtest du hinter dem Leben, nicht dein Ich, keinen Sterblichen, nicht einen Unsterblichen, sondern den Ewigen, den All-Ersten, den Gott.“

Jean Paul vypořádal se s Fichtovou filozofií, vložil do Komického předavku k Titánu vedle fyziologických výkladů o dvojčatech zvláštní spisek *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* (1800; v Hempelovu vydání sv. 19), kde vykládá své polemické stanovisko k otázce „Ich“, „Ichheit“, „Viel-Icherei“ ap. Již v mladistvém románu *Die unsichtbare Loge* (1792), jehož dvě postavy, kaustický Dr. Fenk a blouznivý Otomar, vystihují dvojmo bytost autorovu, vyskytuje se v Otomarovu dopisu fantazie, jak byl pohřben zaživa a jak oslovoval své vlastní já, jež se od něho oddělilo a zhuštělo v samostatnou existenci (sv. 1, 255). A další román *Hesperus* (z roku 1795), koncipovaný as rovněž ještě před seznámením s Fichtovou naukou, podává znova líčení takových stavů příznačných pro člověka nadaného schopností a nutností rozdvíjení se, jaké u Jeana Paula nalézaly bizarní básnický výraz v nekrolozích mluvených nad vlastním domněle mrtvým tělem. V položeném stavu popisuje se (sv. 7, s. 400) hrůza, jež se člověka zmocňuje při pokusu o analýzu podstaty jeho já: „Ich seh ein Gespenst um diesen Leichnam schweben, das ein Ich ist... Ich! Ich! Du Abgrund, der im Spiegel des Gedankens tief ins Dunkle zurückläuft – Ich! Du Spiegel im Spiegel – Du Schauder im Schauder!“ Tamtéž se v předchozí partii (s. 206) vyskytuje líčení, které je psychologicky z nejdůležitějších doznání autorových: Viktor s nelibostí se dívá na to, jak se zhotovuje jeho vosková figura: „Bylo mu úzko z tohoto bleďá červeného stínu jeho já. Již v mládí ho nejvíce ze strašidelných povídek urážela vypravování o lidech, kteří sami sebe spatřili. Večer, než si lehl spat, častokrát se díval na své těsoucí se tělo, až je od sebe odloučil a viděl je osamoceno jako cizí postavu státi a pohybovat se vedle svého já; pak spolu s touto cizí postavou ulehal do hrobky spánku... I stávalo se, že hluboce pocítoval odlišnost a vzdálenost mezi svým já a jeho korou, kdykoli pátřil na cizí tělo, ještě hloub však, kdykoli se podíval na vlastní tělo... Důvod, proč nicméně snášel odlehle zdvojení své tváře v zrcadle, nemůže být jiný než ten, že měl figuranta v zrcadle buď za pouhý portrét bez rozměru prostorového, anebo za jediný pravzor, s nímž srovnáváme jiné dublety své bytosti. O těchto věcech sám nikdy nedovedu mluvit bez jakési úzkosti.“

Věříme Jeanu Paulovi doslova, že tyto mistrné postřehy jsou vyvoděny z pozorování sebe samého. Sám prožíval hrůzu okamžiků, kdy vlastní tělo se mu odlučovalo od jeho já (tj. od jeho duše), kdy stoupal na lože jakoby s kýmsi cizím, koho nemůže se zbýt. Jako jednu z nejpodivnějších vzpomínek ze svého dětství vypravuje, že kdysi v chlapectví, stoje v domovních vratech, náhle byl jako bleskem z nebe ozářen vnitřním viděním „ich bin ein Ich“; k roku 1819 poznamenává (*Wahrheit aus Jean Pauls Leben*; sv. 2, s. 125), že v rozmluvě s přítelem byl zmražen náhlou hrůzou ze svého já; hluboké otřesy duševní, jimiž trpělo zvláště básnickovo mládí, zesilovaly chorobný ráz jeho fantazií. Odkud čerpal popudy literární – nehledě k anekdotám o Swiftovi a k filozofickým impulsům Fichtovým –, nelze prozatím udati, pro nás je Jean Paul prvý spisovatel, jenž do krásného písem

O kletbu rozeklanosti sdílel se Hoffmann s ostatní romantikou, z jejíhož kruhu nevyšel přes realismus svého věcného pohledu, projevující se zvláště v některých jeho posledních povídkách. Jean Paul je předzvěstí romantismu, jenž Hoffmannem již doznívá. Co leží mezi nimi, je prostoupeno stejným principem falunských dostalo výmluvného výrazu. Motivy jako kniha v Novalisovu *Heinrich von Ofterdingen*, do níž jsou uloženy značky života, nebo žilenství v Tleckovu *Platze heilbronnské* blíží problému dvojníka, Chamisso podává typickou rovnici mezi vědomím a stínem, Fouqué, rovněž již jmenovaný, zhušťuje záhadu do prologu k básním: „Wenn unserm eignen Blick das eigne Selbst / erschien' in sichtbarer Gestalt, - wer trüge / den Schrecken wohl? - Auch, wie die Sage spricht, / verkündet das unrettbar nahen Tod“; Brentano užíval námětu parodisticky, stejně jako například protifilistrovská komedie Eichendorffa, který však do svých rytířských dramát vkládal motiv ten spíše v patetickém a legendárním smyslu; u epigonů romantiky ožíval v opakovaných a známých už podobách, kdežto její dědic elegik a ironik Heine vyjadřoval symbolem dvojníka rozkladný svůj smutek. Tak oplyvala bohatá i mučivá nálada romantiky hojnými variacemi problému, jehož se jí však proti mocným popudům Jeana Paula nepodařilo podstatně prohloubiti. Uděl ten případ literatuře ruské, jejíž realismus nejedním vláknem souvisí s předchozí německou romantikou. A byl to právě E. T. A. Hoffmann, jenž utvořil spojující článek, tak jako vůbec jeho literární postavení je vyznačeno nad jiné důležitým posláním prostředkovatelským. Hoffmannova tvorba náleží, po Goethovu *Wertheru*, mezi nejdůležitější práce, které „zdomácněly“ v Evropě i mimo svou vlast; prostředím francouzského symbolismu, vlivem angloamerické novelistiky a působením velkých romanopisců ruských je Hoffmannova psychologie, v neposlední řadě jeho psychologie dvojníka, podnes mocná i živa, byť sama o sobě nebyla z nejpůvodnějších.

6. Běsové

Větna sestra Marfinka vypravuje Rajskému o své lektýře. Zná Žukovského poezii, Puškin se jí nevalně líbí; zato Swiftova *Gullivera* přečtla sedmkrát, ze všeho nejraději má *Kocoura Murna*, *Bratry setapionské*, *Pískaře* – tedy povídky Hoffmannovy. Toto místo Gončarovovy *Strže* necharakterizuje jen osobní záliby roztomilé národní dívky, nýbrž svědčí o tom, jaké známosti a pověsti požíval na Rusi německý novelista. Jsou pro jeho rozšíření v tamní literatuře i přímější doklady. Šestnáct let po Hoffmannově smrti byly jeho sebrané spisy již přeloženy do ruštiny, některé práce byly přístupny ve zvláštních vydáních a v několikaletém převodu.

Roku 1834 uveřejnil mladý A. I. Hercen v Teleskopu kritiku Hoffmanna, založenou na důkladné znalosti všech jeho děl. Tenkrát byl Hoffmann již i přímo napodoben ruskými literáty, a byl to právě motiv dvojníka, jenž jedné z těchto imitací, zajímavě ovšem jen pro historika, určil titul a ráz. A. A. Perovskij totiž, jenž rok předtím vykonal ve Výmaru návštěvu Goethovi, vydal roku 1828 dvojdílnou povídku *Dvojník* ili *Moji večera v Malorossiji*, v níž literární historici jednomyslně spatřují odraz Hoffmannovy novelistiky, nenadřazují otázkou souvislosti s povídkami Goethovými a se spekulacemi Jung-Stillinga. Je to naivní, začátečnické, psychologicky zcela nemožné vypravování o tom, kterak autor si krátki samotářské své večery literárními a filozofickými besedami se svým dvojníkem, jenž mu vykládá anekdoty o svých cestách, o jednom pražském bibliotékaři apod., ba jenž mu i ze svých rukopisů předčítá spisovatelské pokusy a navzájem kritizuje pokusy autorovy. Etymologicky zajímavá je poznámka (2, 18), již se autorův dvojník představuje: je prý tím, čemu v Německu říkají „Doppelgänger“ a pro co, aby se vystříhal zbytečných cizomluví, navrhuje ruské označení „dvojník“.

Pod tímto heslem vyšla roku 1846 povídka pětadvacetiletého autora, s jehož mladistvou i pozdější tvorbou splynula záhada dvojníka tak těsně, že byla takřka životním jeho motivem a že autor sám stal se nejhlubším zpracovatelem dvojníkovského problému. Znal-li tento ruský a světový klasik, znal-li F. M. Dostojevskij (1821–1881) svého neumělého ruského předchůdce, je celkem ihostejné; dojista však znal a uctíval svého předchůdce romantického. Roku 1838 psal svému bratru Michajlovi, že přečetl celého Hoffmanna rusky i německy, dvě léta poté vzpomíná v dopise témuž adresátovi na horlivé debaty literární, zvláště o Hoffmannovi, kterého tak pilně čítali a o němž se tolik nahovořili. Nejedno stylistický obrat i fabulační rys jeho povídek bývá příznačně hoffmannovský, při líčení stíhomanu v *Dvojníkově* lze citovat vzdálenou dobu s *Malým Zachesem*. Ale větší úlohy vliv Hoffmannův u Dostojevského ovšem nemá. Nejhlubší psycholog novějšího písemnictví mohl četbou německého romantika být upozorněn na tu neb onu tajemnou stránku jeví, takže obsahu své chaotické a démonické duše dával tu onde výraz poloromantický; za význam, novost a mistrovství svého dušezpytného rozboru neděkoval nížádnému literárnímu vzoru, nýbrž jediné sužujícímu bohatství a propastným vírům svého vnitřního života. Je zde upustit od řešení otázky, nakolik bylo chorobného v Dostojevského vidění a vzrušení, do jaké míry se uplatňovalo duševní zatížení a jak na jeho slovesnou tvorbu působil epileptický ráz jeho nemoci. Tyto a jiné problémy, vyžadující spolupráce psychiatrovy, vnukají nám přesvědčení, že o podstatě ruského myslitele víme dosud málo a že jest nám spokojiti se několika záznamy literárními a dohady psychologickými, které se nedočerpají dna.

Hrdina petrohradského poematu *Dvojník* titulární rada Jakub Petrovič Coljadkin ráno vstane, pohlédne do zrcadla, za pomoci sluhy Petrušky se ustrojí, pře-

počítá peníze, najme vůz, potkává známé, jimiž se domnívá být stíhán, zajede k doktorovi, aby si mu postěžoval na rozrušení a nejasné cos nadhodil o milostném dobrodružství, nakupuje drahé věci a nezaplátí jich, zavítá do domu svého představeného, neprávem předstíraje, že je tam pozván na oběd, není přijat, ale přece se tajně vplíží do společnosti a je vyveden do zimy a vánice; tu poprvé vidí jakéhos neznámého člověka, který ho pronásleduje. Pozná posléze k svému zděšnému dni najde svého dvojníka v kanceláři, vezme ho s sebou domů na noc a chce s ním žít v přátelství. Leč dvojník ho postupně okrádá o přizeň i důvěru představených. Goljadkin mu píše dopisy, je přesvědčen, že ho „pan Goljadkin mladší“ chce vypíchnout u dívky, o které si namlouvá, že mu psala, aby jí unesl. Vezme znova kočár, zajede k excelenci postěžovat si na samozvaného dotěrného soupeře, je vyhozen a vplíží se na dvůr paláce, v němž bydlí milovaná dívka. Tam ho najdou, uvedou do sálu (též Goljadkin mladší ho vede), přivolají lékaře a za pomoci dvojníkovy ho vsadí do vozu, jenž ho odváží do blázince. „Náš hrdina vykřikl a chopil se za hlavu. Och, on to už dávno předvídal.“

Tato závěrečná věta prvá a jediná vypadá z rámce, jediná dává hrdinovi náhlednouti do chorobného stavu jeho duše. Jímak je celá povídka, zachovávající ráz jakéhosi epického monologu, psána ze stanoviska chorého, jenž neví o tom, že trpí a čím trpí; a přece je ze sledu jeho halucinací spolupatrný i postup událostí vnějších. Je úmyslně ponecháno nerozřešeno, zda Goljadkin vidí pouhý přízrak, či zda ztotožňuje konkrétní cizí osoby sám se sebou. Bystrost psychologického líčení je doložena několika typickými rysy vyznačujícími i jinaké tradice dvojníkovské; tak je zvláštní důležitost přisouzena motivu zrcadla, jímž se povídka zahajuje a jenž se poté dvakrát na význačných místech opětuje s podotčením, že dvěře, za nimiž znenadání zjevuje se dvojník, byly nebohým chorým zprvu pokládány za zrcadlicí plochu; významný podíl na halucinacích má sen – ve snovém předráždění zjevuje se Goljadkinovi (jako kdys Schoppeovi v zrcadlové síni) nejenom dvojník, ale dlouhý řetěz lidí navlas mu podobných, za sebou běžících a klopýtajících jako řada husí; šerosvit a polotón, jenž udává základní ráz charakteristiky i fabule, je zachován také v diskrétních a nejasných narážkách na Goljadkinovu posedlost erotickými fantaziemi, jež jsou patrné psychologickým podkladem jeho víry v dvojníka. Největší však umění Dostojevského psychologa je dokumentováno scénami, kdy dává před očima svého hrdiny, bdícího a trnouceho hrůzou, vyvstávat přízraku zdvojené vlastní podoby; kdy vytváří tento fantom jako duševní osud, ba skoro jako logickou nutnost; kdy popisuje úzkost a rozpaky i uvažování pana Goljadkina, jenž se brání proti klamu svých smyslů, a přece musí doznati, že bez úniku propadl svému záhadnému bludu. Nejenom primitivní předchůdce Dostojevského na Rusi, i Hoffmann přejímal postavu dvojníka jako hotovou, již jiným vytvořenou, dotvořenou figuru, jako strnulý

rekvizit romantického básnictví, jako zděděný motiv, při němž běží jen o vhodné umístění a efektní osvětlení. Dostojevskij nepřejímá, tvorbí tvoří. Prožívá se svým hrdinou a dává s ním prožít i nám všechna muka smutku a obráží se proti výslednému drtivému poznání. Nedostizně v jemnosti svých psychologických obrátů, v opisování toho, jak se Goljadkin zdráhá a vzpírá uvěřit své iluzi, jsou momenty, jež následují po jeho prvém společenském neúspěchu, kdy v sněhové metelici poprvé je zastížen přeludem, že vedle něho je tu kdos jiný.

Trýzeň za trýzni prožívá Goljadkin, než si uvědomí, že stojí tváří v tvář samému sobě; mnoha retardujících situací užívá a potřebuje Dostojevskij, než vyrukuje s hlavním předmětem své povídky, jenž je vyjádřen v jejím titulu. Krok za krokem a neúprosně se rozvíjí zhoubný duševní život jedincův, a přece: není to jen poněkud logický monotónní postup. V duši autorových lidí dřímají nástrahy, tají se nedohledné hloubky, z nichž „náhle“ se vynoří neptátelem poznání; psychologický děj Dostojevského je takovým „náhle“ osvětlován jako podvědomým bleskem. Líčen ve vši bolesti svého poznávání, a přec i lehce ironizován, zamotává se pan Goljadkin do sítě, z níž není vyváznutí; jeho sluha Petruška má instinktivní hrůzu z pána, tuší, že to nemůže být dobrý člověk, jenž se vyskytuje „ve dvou“, a chce ho opustit, Goljadkin sám se stydí za svůj neslušný přízrak a hledá útěchu u úředníka, který mu cituje pro uklidnění případ siamských dvojčat a fakt, že poverčivá teta před smrtí sama sebe viděla dvojnásobně. Goljadkin rád by započal řádný život, ale „on“ je mu stále v patách a tento „on“ stává se mu utkvělou představou stejně, jako Jean Paulův bibliotékař se bál svého „der Ich“. Zvlášť příhoda, jak v krámě chce zaplatit jediný piroh, ačkoli, sám sobě nepovědom, snědl jich jedenáct, a jak vinu za svou bezmyšlenkovitost svaluje na tajně působení dvojníkovy, je příznačný pro Dostojevského poměr k záhadě duševního „automatismu“ či „aídeismu“. Velce koncipovaný závěr povídky uvádí již k polomystickému důsledku dvojníkovské iluze. Bezprostředně předtím, než nešťastníkovy připadlo, že se do dveří sálu vtírá „celý řetěz úplně sobě podobných Goljadkinů“, a než se tedy vypíná někdejší jeho úzkostné vidění snové, ozve se zvučný, zrádný polibek: to pan Goljadkin mladší políbí pana Goljadkina staršího na ústa; to dvojník, u něhož nešťastník hledá ochranu, přivítá ho k sobě a vtiskne mu pocol, jímž ho označí za oběť, za provinilce – tak jako Jidáš kdysi zradil svého pána. Je to tedy, jako by se Goljadkinův dvojník, náhle se odděliv od svého těla, proměnil v emanaci ryzího zla, aby potupil a mrzce vydal své druhé, lepší, ideálnější já, jako by lidské vědomí ze sebe mohlo vyloučiti to, co v něm bylo zlého, a tomuto duševnímu zlu přibájit tělesný substrát.

Tímto směrem, k etizování psychologické záhady, ukazuje celkový vývoj Dostojevského, který z odchylného, nenormálního organismu tělesného i duševního dedukoval nezvyklé a hloubkou i odvahou zarážející důsledky mravnostní, náboženské, nihilistické. Základní jeho problém, problém dvojníka, byl stejně

jako pověchné jeho myšlení podrobován takovýmto pronikavým přeměnám, již máž prolehnouti jedinečný, neusmířitelný dualismus, nezbadatelný v míře své, symbolem jen pro neprocitlou Rus; takměř každá z Dostojevského význačných postav chová v sobě běsy, a démon dobra stejně jako démon zla přebýval především v něm samém. Nebezpečná hranice dobra a zla, každým krokem překročitelná, táhne se jeho myšlením a jednáním jeho osob. Co u nás malíř Hofman, že u Dostojevského člověk má v sobě vždy toho druhého, je správně vyznačeno a uvádí k nejvládnějšímu užití dvojníkovského problému. Je to v podstatě bezúčinná filozofie, která stlačuje aktivnost lidské vůle a dává nad ní vítěziti příšerám podvědomí, magicky přitahujícímu zlu, neodpovědnosti vrozeného hříchu. Raskolnikov, pužený vražedným instinktem k zločinu, Stavrogin, jednající podle náhlého slepého vnutnutí, jako by nosili v nitru svého dvojníka, příšerného druhá, jenž vede jejich ruku k ráně, jenž jedná za ně a nechává je za sebe pykati. V soustavu uvedl Dostojevskij tento etický pesimismus v své předposlední velké práci, v románu o výrostkovci, vlastně o jeho otci (1875). Tento Versilov je, jako pravý ruský člověk, složen ze samých protikladů: jak se ke konci praví, je „šlechtic nejstaršího rodu a současně pařížský komunista; opravdový básník a miluje Rusko, ale zato je pině odmítá; nemá žádné náboženství, ale je ochoten téměř zemřít za něco neurčitého, čeho ani pojmenovati nedovede, ale veš strašně věří“; rozpolcená jeho povaha projevuje se i v tom, že, stejně jako Stavrogin v *Běsích*, i on podniká věci odporující jeho citu a předsevzetí, věci, za něž nemá odpovědnosti a jež se zdají vyplývati z jakéhosi nepřátelského pudu vrozeného rozervané duši. „Alegoricky“ je to vyjádřeno rozbitím ikony, drahé památky po drahém zemřelém. Ale není to vlastně Versilov, kdo obraz zničí, nýbrž je to kdosi, je to cosi, čemu sám dává jméno „dvojník“: „Víte, zdá se mi, že se všecek jakoby rozdvoují. Opravdu, v myslí se rozdvoují a úžasné se toho bojím. Jako by vedle vás stál váš dvojník; sami jste rozumní a rozvážní, ale ten by rozhodně rád udělal vedle vás nějaký nesmysl a někdy tuze veselou věc. Bůhvíproč, to jest jaksi nechťte chcete, protivíte se, ze všech sil chcete. Znal jsem jednou jednoho doktora, který na pohřbu svého otce, v kostele, znenadání pískal.“ Versilovův nemanželský syn, jenž polodětským ještě způsobem mudruje v zápiscích o svém otci, tolik ho udivivším svou dvojností, vykládá si po svém záhadu Versilovova „dvojníka“; odmítá domněnku šílenství, „ale „dvojníka“ rozhodně připouštím. Co je to vlastně dvojník? Dvojník, aspoň podle jedné lékařské knihy jednoho odborníka, kterou jsem si později schválně přečetl, dvojník není nic jiného, než prvý stupeň jakési vážné už duševní poruchy, která může vésti ke konci dosti špatnému.“

Lékařské výklady, kterými snad Dostojevskij sám dotvrzoval své pojetí, až vrozené jeho duchu, ať odpovídají jeho dualismu, jemu samému ovšem nepostačovaly. V posledním a největším svém díle, v románové skladbě o bratřích Karamazových (1879/80), doplnil svou filozofii dvojníka způsobem, jímž ve rázkatých podal obraz všeho svého myšlenkového zápolení, a jímž se tedy uzařel vývojový kruh opisovaný od mladistvé novelistické práce. Co tam bylo předmětem monografie takřka klinické, zde se rozlišuje v koncepci nejistého rozpětí ideového a vzrůstá jednak ve výklad všelidského tajemství, jednak v mohutný náboženský mýtus. Neboť jest jakási spojitost mezi Dostojevského pojetím dvojníka a příznakem čerta, jenž mučí skeptika Ivana Karamazova do té míry, že ho uvádí na kraj šílenství. Večer před vypuknutím nervového tyfu, ve stavu tedy, kdy jeho vznětlivá obrazivost je přístupna halucinacím, Ivan, myšlenkový původce vraždy spáchané na starém Karamazovu, má podivné vidění: přijde k němu v podobě sešlého padesátiletého gentlemana-ďábel; ne tedy v podobě jeho: není to dvojník, přesně řečeno. Ale přec je to část jeho vlastního já; výtvar jeho chotného mozku; kdosi, kdo zná Ivanovy nejtajnější myšlenky, jeho vtipy, jeho sny, jeho nedohotovené básně jako fantazii o velkém inkvizitorovi. Ivan si usedomuje: „To mluvím já sám, a ne ty,“ a není s to, aby se probral ze svého delíria; opovrhuje čertem, jenž si stěžuje na revmatismus a jenž by se - i v tom podoběn démonickému Ivanovi - nejraději převtělil v tlustou kupčičku, ale chtějí nechtěj musí věřiti v nechutný prelud své předražďené fantazie. Na Ivanu Karamazovu, jakožto nejrozervanějším z lidí Dostojevského, vypínuje se tragický rozpor vinoucí se dílem a životem autorovým: rve se oň jeho dobrá bytost (nebo jeho touha po dobru) se svým dvojníkem, ďáblem - a ďábel hrozí nabýti vrchu.

Dostojevskij protřpěl se k typu svatého starce Zosimy, sám však nebyl světcem a neměl okouzující prostoty Aljošovy ani samozřejmého etického kouzla svého Myškina, nýbrž byl zasvěcen, ať poznáním, ať intuicí, do zla i do hříšnosti, prošel peklem negace, ba byl si vědom, že dovede popíratí tak zločinné a radikálně jako sám nepřítel lidstva. Před jeho duševním zorem, jenž sahá do tajů a skrytů lidských neřestí a dívá se na hříšníky spíš ironicky a soucitně než rozhorleně, odehrává se úžasné drama lidské historie, jež, analogicky k dramátům lidské duše, můžeme uvést do schématu boje mezi lidstvem a jeho dvojníkem, mezi principem Kristovým a rodem pochybovačů ďábovských. Ivanova chorobná vize měla předchůdkyni a teoretický svůj výklad v oné básni, již koncipoval o setkání Kristovu s velkým inkvizitorem. „Venio iterum crucifigi“, znělo heslo středověkých legend o Spasiteli, jenž přichází podruhé vytrpět mučednickou smrt pro blaho lidstva. U Dostojevského nepřichází na svět s tímto vysloveným účelem, ale je do té míry pasivní, že slovem neodporuje, když ho velký inkvizitor, v němž poznáváme jeho protichůdce, dlouhou řečí usvědčí, že zasluhuje být upálen. Ani slovem neodporuje odvážným, zdánlivě svatým a ve skutečnosti bezbožně ma-

materialistickým vývođím, reaguje vřak instinktivním pohybem: náhle se mičky přiblíží k starci a tichoance ho políbí v devadesátiletá, bezkrevná ústa; toť celá jeho odpověď. Políbí tedy Kristus svého odpůrce a odpouští mu mičky, políbí zástupce dobra svého popěrače, svého opovědného nepřítelie, svého - dvojníka; v bezeslovném tom výrazu lásky je cosi jako zoufalý pokus o překonání rozporů, jeť v tomto křehkém žvobytí, na této nedokonalé zemi smířiti se nedají. Jiné je to políbení než ono, jimž kdysi zlý dvojník páně Goljadkinův jídášsky zradil nebožeho blázna; ale stejně je zoufalé vědomí rozeklanosti, stejná bolest dualismu, který v marné snaze o vzájemné splnutí spojuje na mizivý okamžik trpícího člověka s jeho záluđným dábelským dvojníkem. Dvojník z mladistvé novely byl předchůdcem dábovým z Ivanova vidění, byl prvním náběhem k inkarnaci zla.

Serba Dostojevského myšlenek vydává bohaté plody v novějším ruském písemnictví. A také hluboká jeho filozofie dvojníkovská zanechala jisté stopy snad v některých psychologických detailech Tolstého, určitěji v líčení patologických stavů u Garčina a byla, patrně se zvláštním zřením k Ivanově básni o velkém inkvizitoru, vybudována ve filozoficko-náboženskou soustavu pokračovatelem i kritikem Dostojevského Merežkovským. V románu o Alexandru I. je kromě jiných příspěvků k ruské démonologii nadhazována myšlenka o věčném dvojníkovství mezi ruským carismem a římským papežstvím, zřejměji proniká psychologický základ velkým románovým cyklem *Kristus a Antikrist*, který na třech momentech, a to z dějin starověku, renesance a Ruska, ukazuje, jak se ideový vývoj rozestupoval v protilehlé dva principy, aby v určitých osobnostech a ve výjimečných chvílích splýval v nerozeznatelnou změň. Nejzřejměji je takové splývání křesťansko-antikristovské, takové prolínání dvojníkovských žvívů a představ, vystiženo skládkou prostřední, o Leonardu da Vinci, která užívá nejednoho symbolu zděděného z mystické soustavy gnostiků a v jejím duchu tajuplně naznačuje spolupráci nebes a hloubky, boha a demiurga, dobra i zla, Krista a jeho protichůdce čili dvojníka. Co je vypravováno o mistrových portrétech Krista a Jana Křtitele, o dvojmě, zdánlivě bezpohlavní jeho zálibě v chlapeckých tvářích přecházejících do dívčího půvabu, mluví zřejmě o úsilí po překonání polarity a o převedení dualistických protikladů ve vyšší jakous jednotu. Na ty však, kdo nemají učitelovy vyspělosti, působí to matoucím dojmem, a tak se málem stává, že nejvěrnější žák odpadne od svého milovaného mistra, kterého měl za svétce a který se mu náhle objevuje jako strážce zla. V hlavě datované lety 1498/99 a nesoucí příznačný název *Dvojník* podrobne se popisuje, kterak se mladý nadšenec Beltraffio vyznává ze své hrůzy, že není to Leonardo, kdo jest jeho pánem, nýbrž „on“ - on, jeho dvojník, jeho zradlový obraz, zlý rub jeho duše, svůdce, démon, satanáš. Tak, působením zvlášť Dostojevského, naplňuje se představa o dvojníkoví hlubokým obsahem, spřizněným s pradávými tuchami a obavami nábožen-

ského člověka, jenž zlým součastem své bytosti nastavuje výhrušné výstražné zrcadlo a vytváří si postavu dábla. Cosi dábelského je za od prvopočátku obsaženo i v nejprostší psychologii dvojníkově, není snad náhodné, že podle prostonárodního podání čert prý se ukáže dítěti, které se divá přespířiti do zrcadla. To má být trest za nečasnou marnivost, dojista; je jen otázka, zdáli tento moralistický výklad není, jako tak často, teprve dodatečně vkládan do tradice, která si, sama sobě nepovědoma, uchovává metafyzickou hrůzu a dává výraz lidskému vztahu k čemuš nadsmyslnému. Proč tolikrát přivólávají uměleční zpracovatelé dvojníkovského problému legendu a anekdoty o dáblích? Proč ztotožnil Jean Paul dvojníka státníkova s dáblem? Proč iluzivní dvojníkovským podléhal E. T. A. Hoffmann, autor *Dábovských elixírů*, jenž si původ zla vykládal tím, že prý čert položil svůj ohon na pozemské věci? Proč u Chamissa i v lidových podáních zrovna čert chce koupiti lidský obraz, jeho stin neb duši, proč na počátku i později v ruské románové tradici, u Dostojevského i u Merežkovského, idea dvojníka se prohlubuje koncepcí dábla? Patrně přec proto, že dábel odedávna byl nejmáň, ale temně pocítován za vyvracející doplnění, za protějšek a za dvojníka lidstva; nejen „simia dei“, ale věčný doprovazeč, neodbytný stin, zradlový obraz mravnostního snažení, odrážený do pitvorných forem zkrasených a zubožených, stíhaný posměchem a vzbuzující hrůzu. Podívá-li se člověk do zrcadla, zašklebí se naň skrytý jeho obraz, vyskočí proti němu jeho dvojník, vstupuje v životní skutečnost zlé jeho vědomí, dábelské jeho nitro, zděděný jeho hřích.

7. Podivuhodné případy

Nejenom ruský román souvisí s bizarností psychologie romantické; také anglická a americká novelistika brala z onoho významného průchodiska světové literatury popudy k vytváření podivných a sužujících námětů. Znalec romantiky Edgar Allan Poe, jenž pro poznání zlých stránek lidské bytosti, pro vystižení stavů úzkosti a úděsu, pro vytušení tajemna, které nás obklopuje vně a vyplňuje vnitř, měl tolik jemnosti, sugestivnosti a vypočítavého umění, podložil rozbořem problému dvojníkovského svou plodnou nauku o démonismu lidského nitra, prakticky provedenou povídkami zločineckými a detektivními, teoreticky doprovázenou hlubokomyslnými eseji. Duševně spřizněn s Dostojevským, jež časově předcházel, vyznával E. A. Poe (1809-1849) nepředvídatelnost za základní taktika znak duševního dění; takový Stavrogin, který činovníka kousne do ucha, takový doktor, který na pohřbu otcovu znenadáni jme se pískat, mají své obdoby v tajemném počínání Poeových provinilců, kteří jsou jakoby nadpřirozenou nějakou silou nuceni k tomu, aby páchali zlo a jiným i sami sobě působili palčivou bolest. V povídce o černém kocourovi a v polofilozofické novele s příznačným názvem *Duch zla* je

rozvedena tato poeovská filozofie zvrácenosti. Perverze chtějí to jest, jež určuje jedincův život, zasahující rušivě do jeho rozhodování, uplatňující se bez jeho vědomí a proti jeho vůli. Zlo nabývá magického kouzla, neodvratně přitahuje, třebaže se lepší já proti němu vzpouzí, třebaže vědomí našeptává vášni, že člověk, jakmile podlehne svodu zla, bude zničen. Nedovolené, zákaz, hřích, zlo jsou nadány tak neodolatelnou mocí, že nebohou obět vtáhnou jako do viru - prastará moudrost „nitimur in vitium“ nabývá nového obsahu, prastaré legendy, o prarodičích v táji, o nutnosti vyfknouti jediné zakázané slovo ap., modernizují se a stávají se konkrétními. Zlo přestává pro Poea být abstraktem; ztělesňuje se mu takřka; hypostazuje se. Výklad, jak dochází bezútěšných těch výhledů, je dlužno hledati jako u Dostojevského, v dualistickém rysu jeho bytosti, jehož si byl velmi jasně vědom. Nejenže svým duševním vývojem, spějícím čím dále zřejměji k spiritualizaci, usiloval oprostít vlivy duševní od tělesných, nejenže v krátké povídce o ovládnutí podobizně nadhodil mystický vztah mezi obrazem a zobrazeným (z malované ženy prchá život do portrétu a v okamžiku, kdy portrét je dohotoven, žena umírá), nýbrž do své biograficky nejdůležitější práce, do povídky *William Wilson*, vložil svou psychologickou soustavu dvojího já, již vykládá možnost a nutnost hřichu.

Tento *William Wilson* jest vedle Dostojevského *Dvojníka* nejtýpčtějším vypsáním dvojníkovského stavu. Vnější události jsou většinou vzaty z Poeova vlastního života; zvláště *William* mluví a zkušenosti ve škole mají věrnost autobiografickou, za předlohu patologického námětu udává se americká novela jakéhosi *Boadena The Man With Two Lives* (Boston 1828), zde pohříchu nedostupná. Poe vypravuje život mladého člověka, který má jméno velmi všední a na prvý pohled také všední dětství. Ale jedna událost změnil normální průběh v cosi kromobyčejného a posléze z průměrného požitkáře učinil zločince. *William Wilson* totiž má spolužáka, k němuž ho poutá zvláštní vztah; má totéž jméno jako on, je stejné postavy a narodil se v týž den a rok; zato hlas jeho je jiný, tišší, zní takměř jako orvěna jeho vlastního hlasu. Mezi oběma dvojníky rozvíjí se prapodivný poměr přátelství, poslušnosti a lásky, jež co chvíli hrozí přejíti ve svůj pravý opak. Postupem doby nabývá nepřátelství skutečně vrchu nad původními city *William*a, jež pozoruje, jak se mu jeho kamarád vymyká; zvláště od chvíle, kdy ho přistihl spícího a přesvědčil se, že podobnost není úmyslná, není jen vyvolána vědomou imitací, ale založena hloub, od té chvíle svého jmenovce jme se nenáviděti ze vsí duše. Pak, vychodiv školu, zbaví se na nějakou dobu jeho nepřátelské blízkosti a na univerzitě bez kontroly se oddává prostopášnému životu. Ale poté, kdykoli se dopustí nepravosti, v kritickém okamžiku, kde se vzal tu se vzal, zjevuje se druhý *Wilson* a zabrání mu ve vykonání zločinu. Tak po třech letech zašepotá mu po orgii své jméno na výstrahu, tak dvě léta poté v herně ho demaskuje jako falešného hráče, všude je mu v patách, všude maří jeho plány, marné je se ptát: kdo je to? co chce? odkud přichází? Tím nepřátelství vzrůstá; na karnevalu

v Římě propukne a vynutí si násilnický konec. Ve chvíli, kdy chce k sobě strhnout milovanou ženu, slyší *William Wilson* vedle sebe lept svého nenáviděného dvojníka; zatlačí ho do vedlejšího pokoje, potýká se s ním v souboji a skóluje ho. Ale pohlížeje do tváře umírajícího, strne poznáním, že je mu podoben jako vlastní zrcadlový obraz. Zaslouchne jeho hlas, ne již tichý, ale hlasitě zvučící: „Ty jsi zvítězil a já podléhám. Ale od tohoto okamžiku i ty jsi mrtev, mrtev světu, mrtev nebi i naději! Ve mně jsi žil - a v mé smrti viz podle tohoto obrazu, jenž jest obrazem tvým, jak docela jsi zabil sám sebe!“ Své druhé, lepší já tedy zabíjí *William Wilson*; jeho dvojník, křížící mu cesty nepravostí, nebyl nikdo jiný než ztělesněné jeho svědomí. S jeho smrtí nastává mravní smrt hlavní postavy.

Na předpokladu Poeovu, že radikální zlo obsažené v lidské duši lze si představit ztělesněno a osamostatněno v oddělené žijící individualitě, zakládá se v anglo-americké literatuře bohatá tradice, nabývající postupem doby rázu tu senzačního, tu experimentálního. Kruté pokusy to jsou, jež byly po příkladě vědeckého a podnikavého kritika lidské bolesti a hříšnosti podnikány s úmysly vysloveně dobrodružnými. Výmluvně svědčí o snaze rozložit dualistickou duši člověka ve dvě nezávisle na sobě žijící půlky napínavá novela skotského světoběžníka R. L. Stevensoná *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyde* (1886); *Dr. Jekyll*, trpící odedávna podezřením o dvojitosti člověka, vynajde způsob, jak z lidské bytosti osamostatnit princip zla; požív jisté směsi, přemění se v člověka alegoricky nazvaného *Hydem* (to hide, skrývati se), obdařeného stejnou pamětí, leč zcela jinou povahou; *Hyde* je výlupek zla, bije, řádí, vraždí. Novým požitím tinktury vrátí se *Jekyll* zas prvotní osobnost, v níž obě, dobro i zlo, je pomišeno. Ale častým užíváním nápoj pozbývá moci; i bez něho se *Jekyll* někdy vidí změněna v *Hyde*, kdežto ke zpětné metamorfóze je třeba stupňované dávky léku. Nakonec je sklon ke zlu tak mocný, že protijed, jehož prvotní sůl je vypotřebována, už vůbec nepůsobí, a *Hydovi* nezbývá než spáchat sebevraždu. Sledujeme-li pak filiaci této dobře vypravované povídky, setkáváme se s podivným literárním poměrem. Vzpomínáme nejen Poeovy rafinovanosti, nejen typu pohádek, v nichž slovo, na které se zapomnělo (zde sůl, která došla), odnímá začarovanému především Hoffmannovu povídku brž zase tradice romantiky. Mám tu na mysli *myšléní bratří* a pojednávající o nešťastném *Slečna de Scudéry*, zařaděnou do sbírky *Serapionští bratři* a pojednávající o nešťastném zločinném zlatníku *Cardillacovi*, který, od spoluobčanů pokládán za vzor mravopěstnosti, tajil v svém nitru démonickou touhu po zlatu a špercích; je to, jako by onen *Cardillac*, k němuž se v mladistvé dramatické hře vrátil *Otto Ludwig*, v sobě skrýval dvojí život; neodbytný sklon k loupeži a vraždě, jenž dramatickým zpracovatelem byl rozveden v psychologii „člověka ovládaného nocí“, záhadného, a tudíž neodpovědného, přeměňuje ctnostného muže v ohavného zločince. Nazpět k oběma mistrům zločinecké psychologie, k Poeovi, tvůrci *derektivních* novel, a k Hoffmannovi, radovi komorního soudu, hledí bohatá novější

že snad právě tajemství začíná se teprve tam, kde se končí literární analýza, jež, vědoma si bohatství své látky stejně jako omezenosti své pravomoci, spokojuje se tím, že vytváří sněh, nadržuje otázky, hromadí údaje a naznačí výklad, přenechávající další slovo dvěma mocnějším sousedům: metafyzice a tvořivému umění.

Byly to názvem *Probleme des Jungs* v literatuře v Naše doba 25, 1917/18; zde v podrobnostech doplněny. Ten- to článek byl, pokud vím, prvním smysluplným zpracováním tématu z hlediska literární vědy; předcházely jím především monografické, bibliografické (Miser, Cürlinger gelehrte Anzeigen 172, 1910, s. 101), zvláště pak psychanalytické (Otto Rank v Imago 3, 1914, s. 153).

1. Bilien: Slov. Karl von Keyserlingstötter, *Plautus. Später Bearbeitung plautinischer Lustspiele* (1886).
2. Bilien: Slov. Karl von Keyserlingstötter, *Plautus. Später Bearbeitung plautinischer Lustspiele* (1886).
3. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
4. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
5. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
6. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
7. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
8. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
9. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
10. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
11. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
12. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
13. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
14. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
15. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
16. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
17. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
18. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
19. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
20. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
21. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
22. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
23. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
24. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
25. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
26. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
27. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
28. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
29. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
30. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
31. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
32. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
33. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
34. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
35. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
36. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
37. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
38. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
39. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
40. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
41. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
42. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
43. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
44. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
45. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
46. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
47. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
48. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
49. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
50. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
51. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
52. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
53. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
54. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
55. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
56. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
57. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
58. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
59. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
60. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
61. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
62. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
63. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
64. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
65. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
66. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
67. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
68. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
69. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
70. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
71. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
72. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
73. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
74. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
75. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
76. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
77. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
78. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
79. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
80. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
81. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
82. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
83. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
84. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
85. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
86. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
87. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
88. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
89. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
90. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
91. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
92. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
93. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
94. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
95. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
96. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
97. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
98. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
99. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-
100. Oedipus zradila slibna (z librářské) v *Novině* 1908, pak jako závěrečná kapitola mych Mimi-

Na rozhraní

Věrné svazky mezi jedinci založenými umělecky a vědecky patřívají sice ke sku- tečností literárních dějin, a dojde-li k rozrušení přátelství, mívají důležitou úlohu vnější okolnosti a náhody, nicméně je dovoleno se ptáti, neže-li naléztí prožitek nadosobní v nesrovnanostech a tragédiích přátelství například Hebbe- la a Emila Kuha, Gottfrieda Kellera a Baechtolda, Nietzscheho a Erwina Rohde- ho; zda se tu, přes leccjaký důvod doprovodný a epizodický, neprojevíly násled- ky prvotní divergence, která sama se chtěla o své existenci oklamat oddaností a nadšením, ale přece nebylo s to, aby popřela fakt, že tvůrce cítivá odpor k roz- plétání svých vnitřních úmyslů, kdežto kritik, byt sebeběrně sobecký, nemůže se smířiti s pocitem své odlišnosti. Na každý způsob lze chápati fakt odporující předpokladu věrného pobratimství mezi vědou a uměním, pozorování totiž, opa- kující se například skoro typicky v moderní Francii, že živoucí tvorba a literární věda jsou ve stavu napětí. Žijící básnická generace pocituje za řez do vlastního masa, pozoruje-li, která se brouší pitevní nože, hrozící, že co nevidět budou preparovati též přítomný život; učenci zase mají za zasáhnutí do vlastní kom- petence, útočí-li novotáři na soustavu lopotně sestrojenou a uznávanou za ne- dotknutelný statek.

Antagonismus badání a umění se nezmírňuje, nýbrž prohlubuje a zahrocu- je tím, že sotvakde je čistý typus toho neb onoho rázu, nýbrž že většinou běží jen o odrůdy, u nichž nabývá vrchu brzy ten, brzy onen činitel; brzy vítězí plo- ditelský pud nad věcným pozorováním, brzy láska k minulosti nad darem umě- leckého zření. Kritika a tvorba, věda a umění vcházejí neustále v kompromisy, prostupují se v jednom a téměř duchu, ba sotva žije dnes básník, který by spolu nebyl v jistém smyslu literárním historikem. Nehledě k všeobecnému vzdělání, jemuž lze se uzavřítí těže než kdy jindy - takže je takřka nemyslitelný genius di- voký, kulturou nedotčený, přírodní (jak jej osmnácté století myně vidělo ztěles- něno v Shakespearovi) -, stává se básník posuzovatelem vlastního díla, jakmile se definitivně odloučilo od jeho duše. Otázka, mnohonásobně projednávaná, po- účasti vědomí a nevědomí v umělecké tvorbě, vstupuje do nového stadia, kde celek, zhruba dohotovený, je srovnáván s jiným celkem; zvláště tam, kde autor hodlá svůj dřívější výtvar vložiti do nového organismu, ať do cyklu, do sbírky nebo do rámce. Pátraje po svých někdejších intencích, zkoumaje finisy vlast- ní formy, odvažuje možnosti úspěchu, mění se původce v kritika svého díla;

1. Naše doba 12, 6. ; Naše doba 25, 1917/18. 20. 10. 1917-20. 2. 1918