

## O NEVYSLOVITELNÉM. *NAPSAL* OTOKAR FISCHER.

(ČRTA STILISTICKÁ.)

229

Přečasto vracívá se esthetika k otázce, co umělec může, smí a dovede znázorniti. Zvláště v Německu vždy znovu vymezují se hranice mezi jednotlivými uměními, na př. mezi uměním básnickým a výtvarným. Básnictví popisné bylo vylučováno z poesie; stanovilo a stanoví se přesně, co náleží poetovi a kde počíná se panství malířovo; volá se na pomoc proti vetřelcům vniknuvším na cizí území. Jindy zas tak řečený naturalismus potírán jest esthetickým zákonem, že do umění patří jenom city a náměty krásné a povznášející. Co chvíli ozývá se v novinách i ve vědeckých odsudcích proti živému umění výtky: hudebník snaží se příliš věrně napodobiti zvuky přírodní anebo chce svou skladbou vynutiti určité city dle programu přesně stanoveného; malíř řeší problem, jenž vlastně jest skulpturální; lyrik uchvacuje prostředky, jichž použití smí jen komponista, dramatik předvádí věci, které lze leda skrytě tušiti, romanopisec svou ohyždnou látkou vybočuje z mezí »esthetického krásna«. Takové a podobné soudy vycházejí z předpokladu, že jednotlivá pole umělecké činnosti jsou od sebe oddělena znatelnými mezemi či dokonce příkopy, přes něž není radno přeskakovat, a že posvátné umění vůbec odc všeho ostatního života jest odříznuto kouzelnou linií, nad jejíž neporušitelností bdí strážcové počestnosti a krasovědy; takové a podobné soudy starají se mnoho o umění a málo o umělce, vyvozují obecně platnou reguli, nespokojující se zvláštností, jedinečností určitého tvůrce, určitého díla, určitého detailu.

Pokusím se rovněž poukázati na několik případů, kdy se objevily meze umělecké výraznosti. Nevycházím však z esthetiky; obracím obvyklý postup; netáži se, kdy bylo překročeno pravidlo, nýbrž: kdy a který umělec a kterak sám si uvědomoval, že jeho prostředky nestačí, by vyjádřily to, co vyjádřiti chtěl?; a — protože mi běží o básníky a že básník jest odkázán především na řeč — : kdy a který básník a proč doznával, že to, co mu tane na mysli, jest nevyslovitelné, že pro to nemá jména, že o tom musí mlčeti? Neboť praví-li básník: to se nedá popsat, míní pravidelně: to já nedovedu popsat, zde jsem já hotov se svým uměním.

Namítne se: jaká úcta k nepatrné maličkosti! jaké přeceňování bezvýznamného slůvka! jaká filologická pedanterie! Vždyť výraz »nevyslovitelný« . neznamenává zhořa nic. Je to pouhé úsloví, jehož užíváme z pohodlnosti a bez hlubšího účelu, tak jako hýříme bez rozvahy v laciných nadsázkách, ignorující — a potvrzující? — krutý výrok »le superlatif est le cachet des sots« ,

tak jako jsme vezdy hotovi tonouti v bezejmenném úžasu, v němém obdivu, jenž mívá za následek celou kaskádu slov. Poslouchal jsem kdysi komický popis bitvy: byla to vrava k nepopsání a kouř a dým, že si člověk nedovede představit, dusot koní a praskot šrapnelů, že o něm nelze ani mluvit, a hrůzná podívaná opět k nepopsání. Co všechno nechávají nevysloveno denní žurnály! ovšem, naše slova nevyličitelný, nepopsatelný, nevy-slovitelný nehodí se do slohu reporterova, za to německé výrazy jej posvčují dechem básnickým: die Radikalen brachen in ein unbeschreibliches Gejohle aus, die Forderungen der Opposition gipfeln in einer unsagbaren Infamie, ein Hauch unsäglicher Reinheit durchweht das neueste Buch Ellen Keys. Staromodní romány mají v lásce neurčité nápovědi: Necháváme tetu Eulalii na pospas bohu, jehož vylíčení nemáme slov; spouštíme roušku tajemství nad rozvířenou duši nešťastného milence; laskavá čtenárka nechť sama nejžhavějšími barvami si vymaluje blaho párku opět spojeného; slovo lidské nevypoví, myšlenka lidská nedomyslí, štětec malířův nevypodobí a naše péro nadarmo by se snažilo líčiti, jak nádherně zapadalo slunce nad popravištěm: to nedovede pocítiti, nežli kdo to zakusil. V románu osmnáctého století, u Gellerta, u Hippela bujely takové výpomoci, jimiž zjednával se přechod od děje k ději; buď se řeklo: »naše řeč dovede vystihnout naše vlastní pocity, před obrazem boží přírody je však bezmocna«, anebo právě naopak: »lze dáti popis jevů přírodních, pochody duševní však vymykají se možnosti býti zachycenu slovem.«

A přece: nebohému, kacerovanému výrazu »nevýslovný«, jehož ve všední rozmluvě užíváme z lenosti myšlenek a mluvidel, přísluší na mnohém básnickém místě platnost slova tak ryzího a bolného, jaké se rodívá ve velikém pathosu, bývá v něm zahrnuto přiznání, že básníkovi dochází dech a řeč. Příliš veliká radost i bolest bývají němý, a k jich vyjádření básníci odjakživa s plným vědomím zřikali se výrazu slovního. Chor v Antigoně leká se mlčení příliš hlubokého; »velký není bol, pro nějž lze nalézt slova«, formuluje mistr španělského dramatu, a souhlasně čínská pohádka: »není bolesti, jež by se vyrovnala muce němé.« Na předních dramaticích devatenáctého věku byla neodvisle od sebe činěna pozorování, že přežilou formu samomluvu nahrazují lakonismem nebo němou hrou. Tři doklady ze Shakespearea nechť objasní rozdílnou náladu, vyvolávanou řečí, mlčením a slovem »nevýslovný«. Když Othello po delším odloučení vrhá se na cyperském pobřeží v náručí své Desdemony, volá: nemohu mluvit o této slasti, zde selhává mi slovo, jeť přespříliš rozkoše — a s naší scény slyšeli jsme tuto běžnou »frázi« pronášeti tak, že přesvědčovala: skutečně, prudká radost

je s to zdlusiti hlasitý výraz. — Když král Lear rozdává svou říši a žádá ode svých tří dcer, aby mu řekly, jak ho milují, spustí nejstarší: pane, více vás miluji, než slova vyřknou, a končí: láskou, již slábne dech a vážne řeč, nad míru všeho toho miluji vás. Zde jsou to fráze, úmyslně volené, asi na způsob oněch žurnalistických neupřímností, jimž věří jen lehkověrný. Pak druhá dcera vyznává lichotnou a mnohomluvnou svou lásku; kdežto Cordelia? jest jista, že její láska váží více nežli její jazyk, a proto vyzvána, by pověděla, co dovede říci o své lásce k otci, nevypraví ze sebe než: «Nic, pane můj. Nic.» Nedovede na jazyk vypnout srdce své, její láska je veliká a proto beze slov. — Když Makduff se dovídá o pomstě, kterou Makbeth dal vykonati na jeho rodině, ani nehlesne. Přítomní ho zděšeně prosí: »Slyš, muži, tak jen klobouk do čela si nestahuj! Dej slova bolesti. Zal, který nemluví, vkrádá se v srdce, a srdce puká!« Teď teprve zoufalci se vrací mluva; opakuje svou otázku, zda také děti, zda také žena byly usmrčeny, a potom posléze procítá v něm vědomí pokoření a vyráží ze sebe pomstylačné přísahy. Rozdíl účinku, jež v dramatech vyvolává mlčení na pravém místě a vysoké slovní umění na místě nepravém, vynikne, uvedu-li výjev, jenž asi jest pracován podle scény z Makbetha, totiž ze Schillerova Viléma Tella, kde Arnold Melchthal se dovídá, že jeho otec byl oslepen; také Arnold zprvu mlčí, také on posléze propuká ve sliby krvežízlivé odplaty, ale mezi to vloženo jest skvělé řečnické místo; neboť jakmile sejmul po mlčení několik vteřin trvajícím ruku s očí, obrací se od jednoho ke druhému a mluví tichým hlasem, jež slzy přerývají: O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges, atd. atd. Tam, u Shakespearea, živelný výbuch vášně; zde, v klassickém umění, uhlazená slova, urovnané myšlenky, sentence předurčené k tomu, by se jimi vychovávala německá mládež. Vedle němý bol poctivce Makduffa kladu dále způsob, kterak zármutek nad smrtí drahého příbuzného projevuje se u člověka, jenž výslovně jest líčen jako frázista a deklamátor, způsob totiž, jak v Ibsenově Divoké kachně Hjamar Ekdal přijímá zprávu o Hedvičině sebevraždě. Jednoho zbavuje bolest možnosti mluvit, druhému bude příležitostí k cituplným přednesům. —

Nejhlubší německá báseň, v jejímž vstupu mluví se o nádherách převyšujících lidskou myšlenku, vyjadřuje v tajuplných závěrných verších přesvědčení svého básníka, že jsou věci, převyšující možnost lidského znázornění slovního, před kterými umělec sebe mocnější zůstává bezmocen: das Unbeschreibliche, hier ist's getan. Pokusiv se divákům viditelně předvésti před oči, kterak hříšný smrtelník Faust povznáší se ve vyšší oblasti, doznává

tedy Goethe sám: o čem si máte mysliti, že se zde před vámi událo, to se nedá vůbec znázorniti, to jest nepopsatelné! Toto přiznání, tvořící konec životního díla, vrhá temný stín na předcházející tvorbu básníkovu; i jdu dále a volím právě Goethea za důkaz, že slůvka jako unnennbar a pod. mohou se bezprostředně vztahovati k básníkovu vnitřnímu přesvědčení o omezenosti jeho výrazové schopnosti a tak státi v životním středu jeho veliké tvůrčí práce.

*Příště dále.*

Z KNIHY „LA MULTIPLE SPLENDEUR“  
EMILA VERHAERENA. PŘELOŽIL ZDENĚK BROMAN.

NA SLÁVU NEBES.

*V závojích prosvítává nekonečno bezdné,  
proň prsty zimy zářivé je setkaly,  
a nebeský les hluboký a zčernalý  
sem dolů na nás střásá svoje listí hvězdné.*

*A okřídlené moře, stíny, mořem vln se chvělo.  
prochází v zlaté záři nekonečno své;  
je jasná luna, její diamantové  
paprsky opřádají předhořím teď čelo.*

*Své uzly dole vážíc, rozpoutávajíc,  
jde velká řeka stříbra v noci prosvítavé;  
a zdá se ti, že v číši kyseliny dravé  
zříš plát, ji zvedá moře modrým horám vsříc.*

*A světlo všude v květy propukává tu,  
jež zachycuje břeh, neb jimiž vlny krouží;  
jsou hnízdy ostrovy, kde ticho v sny se hrouží,  
a nimby vzňaté plují po horizontu.*

*Od zenitu až k nadiru vše jeden svit.  
Kdys ti, kdož víře s jejím tajemstvím se vzdali  
v oblaku plném moci vypožorovali  
se Jehovovu ruku pohybovat, skvít.*

*Dnes však tam vidoucí zrak vypátrati chce  
ne Boha, který sám se vyobcoval z ráje,*

převzal obchod otcův ve Varšavě, oženil se bohatě a se dvěma dětmi navštívil v létě r. 1884 Vandu na vile v P. Téhož r. v září přijela i sestra maminka s mužem a čtyřmi dětmi. Vanda byla nejmladší. Mohl tehdy strýc posouditi celou rodinu a užasl nad zdravím všech. Tím poučen, hledal příčiny rozvratu jinde, ale marně. Co vypožoroval, co soudil, byly pouhé hádanky, pouhé domněnky, jež sám za krátko opouštěl. Při jediném setrval podnes, ač o tom nerad mluví. Myslí totiž — že můj otec měl v mladých letech lásku v P., že miloval horoucně proti vůli rodičů krásnou dcerku po chudém tkalci, kterou prý si chtěl vzít. Ona však odešla do Prahy — kam otec můj za ní dojížděl — a nikdy již se nevrátila. Zemřela snad. Strýc můj bál se ptáti někoho po osudu této dívky. A pokud já vyzvídala jsem mezi tkalci v P., shledala jsem, že otcova první láska byla již plna legendy, plna fantasmie a tajemných událostí. Věděla jsem po tomto vyptávání méně než před ním. Něco jiného však v této historii bylo. Strýc můj tvrdí, ač prý o tom nikdo neví, že tato krásná dcerka tkalcova měla syna a že by si ji byl z toho důvodu otec můj vzal, kdyby byla nezemřela. A tento syn — kdesi v Praze skrývaný — jenž dorostl do studentských let, než se otec můj oženil — byl prý asi pramenem sváru mezi manžely. Kdož ví! Jediný strýc vytvořil si tuto domněnku a věří, že se nemýlí. Skrývá ji však jako něco, o čem je nebezpečno mluvit. Zdá se, že mu sám otec můj něco o tom pověděl, anebo že vypožoroval příhody, které ho přesvědčily. Kdykoli jsem se vyptávala strýce na podrobnosti, vždy odpovídal vyhýbavě, čímž jen zvědavost mou podněcoval. Přišly doby po smrti rodičů, když jsem dorostla, že po strýcových zprávách zatoužila jsem naléztí tohoto neznámého bratra svého.«

*Příště dále.*

## O NEVYSLOVITELNÉM. NAPSAL OTOKAR FISCHER.

Úsloví, doznávající chudobu lidského jazyka, kde běží o přírodu, mají hlubší dosah, protože pošilhávají, smím-li tak říci, po výrazu a prostředcích umění malířského. Nalézám na dvou místech Goetheova italského cestopisu klíč k této zvláštnosti jeho ducha. Jednou píše: »Chci-li zaznamenávati slova, mám ustavičně před svým zrakem obrazy, obrazy úrodného kraje, volného moře, vonných ostrovů, vrchu dýmem zahaleného, a scházejí mi orgány, abych vše to znázornil.« Podruhé líčí, kterak s malířem Kniepem při plavbě po sicilském moři kochá se západem slunce: »Kniep byl smuten, že všechno umění barevné nestačí, aby zachytilo tuto harmonii, že nejvíce-nejší ruka nejjemnější anglickou tužkou nedovedla by napodobiti tyto linie;«

nicméně dá se Kniep přemluvit, by načrtl a koloroval malou skizzu, čímž, dle slov Goetheových, »podal důkaz, že obraznému znázornění nemožnost se stává možností«. Jasněji než kde jinde ukazuje tu básník, do jaké míry jeho obrazivost byla oplodňována dojmy zrakovými, hlasitě přiznává se tu k touze po schopnosti malířské a k něčemu, co nemohu nazvati jinak než závistí poety vůči výtvarníkovi. Goethe záviděl Kniepovi a jeho uměleckým druhům, že dovedou zdánlivou nemožnost proměnit ve skutečnost, něco nezachytitelného fixovati na plátně, kdežto — tak zní neproslovené závěti — umění slovesnému to dáno není. Umění slovesné běře se oklikou přes slova, přímější cesta výtvarného umělce však vede od vjemu k výtvaru, pro nějž platí obdobná měřítka jako pro originál. Vykládám si Goetheovu úctu k malířství a jeho neuspokojenost literaturou tímto myšlenkovým pochodem: mezi modrem nebes a modrem namalovaným je bezprostřední podobnost, malíř znázorňuje tak, jak vnímá: mezi zrakovým dojmem modří a zvukem »modř« nebo »azur« podobnost však zjednává se teprve prostřednictvím asociace, oklikou přes mozek. Malířské umění, zkrátka, zdálo se mu naivnějším a působivějším. — Víme z psychologie malířského umění, že také zde cesta není tak jednoduchá a vábivá, že také zde je věčně neuspokojené hledání a nenalézání určitého výrazu, valeuru, odstínu, známe alespoň na základě slavných francouzských děl výpravných, jaká muka prožívají výtvarní umělci, mají-li vtěliti vnitřní vidinu v obraz viditelný, víme z výroku velkého malíře devatenáctého století, kterak mistrovská díla, hotová v obrazotvornosti, mizívají ve skutečnosti a stávají se »intraduisibles«. Tím však netrpí pravda, že v poměru k básnictví má výtvarné umění možnost výrazu přímějšího a výstižnějšího, a zvláště, že literát malířsky intereso- vaný jako Goethe cítil přirozenou závist, jež se stupňovala až k nespravedli- vému pohrdání literaturou, přistupovala-li zlá nálada a nevážnost k řeči mateřské. Šel tak daleko, že se jmenoval vysloveným odpůrcem umění slovesného, že němčinu vyhlášoval za nepřekonatelnou ob-íř, jež zarazila jeho umělecký vývoj, že lítostivě přiznával svou neschopnost ke kresbě, k sochařství a ke kovoryjectví, a s nechutí se hlásil k jediné své doved- nosti německého básnění: »und so verderb ich unglücklicher Dichter in dem schlechten Stoff leider nun Leben und Kunst.« Jeho umění, které záviselo skoro výhradně od kvalit oka, nemluvalo k oku a vůbec nemluvalo jediné k smyslům, okem však procházely jeho rodící se básně: dívat se a být tichu, bylo podmínkou ku tvoření, tak jako píše s dojemnou a velko- lepou prostotou při pohledu na zátoku neapolskou: »Ich bin nun nach meiner Art ganz stille und mache nur, wens gar zu toll wird, grosse, grosse

Augen.« Veliký údiv, veliké ticho jsou, vedle »Dumpfheit« a »Verworrenheit«, nové stavy, v nichž Goethe si uvědomoval nevyslovitelnost jevů. A trpěl-li jí v erotice, v mystice, v přírodní poesii, jest také jeho vědecké snažení skoro neustále doprovázeno mučivými pochybnostmi o dosahu a obsahu slovního výrazu: Farbenlehre už obsahuje stížnost na to, že řeč jest vlastně jen symbolická, osm dní pak před svou smrtí podává kmet Goethe prosaickou parafrazi slov »das Unbeschreibliche« ze závěru Fausta, vyslovuje totiž — »skoro mysticky«, jak praví český odborník germanista —, že »nejlepší část našeho myšlení vůbec nedá se slovy vyjádřiti . . .«

Goetheovi po bok stavím jeho uměleckého protinožce Heinricha Kleista. I Kleist byl hlasatelem všemohoucnosti citu jako mladý Goethe, i Kleist byl, jako Goethe, tvůrcem a dobyvatelem v oboru umění slovesného, mistrem brachylogie, zkratky, výrazu . . ., ale byl rovněž, ba intensivněji než Goethe, přesvědčen o naprosté nesdělitelnosti svých citů a marně se pachtil označit je přiléhavým názvem. Jestliže Goetheovy Dumpfheit a Stille, stavy to, jež předcházely vlastnímu projádření, srovnávány byly s východem slunce, volím pro Kleistovy pomlky a pro jeho nálady, z nichž rodily se přehojné výrazy »unnennbar«, »unbeschreiblich«, příměr s blýskavicí, která doprovází zde pohodu, tam nepohodu, dávajíc jim ráz neklidného, rozeštvaného počasí. Kdežto u Goethea bezejmenné nálady mlčení byly průpravou k jasnější tvorbě, zachytivše se většinou jen v dopisech a jiných důvěrných sděleních, ovládá Kleista nedočkavá chtivost po výrazu stejně při prvním koncipování myšlenky jako při konečném vypracování; úsloví »wie nenn ich dich« vkládá Kleist s oblibou i v ústa svých význačnějších básnických postav. Hledání výrazu a bázeň, že zvolené označení přec ještě s dostatek nevyhovuje, prostupuje celým jeho dílem a životem, od počátku literární tvorby až po sebevraždu. V jednom z prvních dopisů svého mládí marně pokouší se vymeziti pojem ctnost a stěžuje si na mnohoznačnost německých výrazů: »Ctnost zdá se mi jen čímsi vysokým a povzneseným, čímsi nepojmenovatelným, pro co marně hledám slovo, bych to označil jazykem, marně podobu, bych to znázornil obrazem«; v jednom z prvních článků zabývá se záhadou, kterak rozmluva, byť bezvýznamná, přispívá k tomu, by se vybavovaly pravé a výstižné výrazy, tam také vykládá, jak násilný přechod, ba skok od přemýšlení nenadále vede k výrazu. Poslední dopis shrnuje celkový stav básníkův před dobrovolnou smrtí slovy, jež se také ve vlastní tvorbě vyskytují, o »unaussprechliche Heiterkeit«; což, to je maličkost: ale jeden z posledních dopisů milostných sestává z výčtu něžných oslovení a ani jedno z nich nezdá se pisateli dosti výstižně naznačovati jeho lásku k milence. Hledání slov jest u Kleista pouze



složkou jeho mínění o nevyjadřitelnosti pocitů. Hned předem vzdává se leckde slovního jich znázornění; zhusta nepokouší se vůbec o obvyklé literární zachycení vnitřního stavu, nýbrž nahrazuje slovo pohybem, a pohyby tak rychle se střídají, že vyvolávají dojem dění naprosto křečovitého. Slovo samo jest má u porovnání s myšlenkou a citem, z nichž povstalo, hodnotou druhého řádu: »Jenom proto, že myšlenka, tak jako některé látky chemické, musí, má-li být znatelná, sloučiti se s něčím hrubším, s něčím tělesným«, jen proto prý používá řeči, chce-li se s někým sdělit. Mluva, na niž nutno se obracet k tlumočení citů, jest prý hotovou žebračkou. Básník je si vědom, jak matně stkví se řeč jeho obrazů v porovnání ku smyslu, jenž jeho ožívuje a oduševňuje: »ó, kdybych s tebou mohl se sdělit o jediný paprsek ze žáru, jenž ve mně žhne! — je pak s podivem, že pro tyto své pocity nenalézám slov?« Dle jeho pevného přesvědčení schází nám lidem prostředek dorozuměti se navzájem; ani jediná možnost, jež je nám dána, ani mluva se k tomu nehodí, ježto nedovede malovati duše, poskytujíc nám pouze rozervané zlomky. Protože, jak praví o své nejbolestnější hrdince, každá hrud, již zmítají vášně, jest hádankou, nelze, aby člověk tušil, co se odehrává v jeho bližním, i může Kleist sám o sobě v plném vědomí své složitosti říci: »ich weiss nicht, was ich über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll«, užívaje tak o sobě samém starého cenného poznatku, že »omne individuum est ineffabile«. Vycházíme-li však z těchto obecnějších předpokladů Kleistova myšlení, nebudeme nespravedlivě souditi o některých zvláštnostech jeho mluvy, pochopíme, co chce naznačiti nevšedním superlativem »unausdrückbarste Liebe«, nebudeme viděti pouhý nezpůsob v tom, že bez výběru a únavně opakuje ve svých povídkách, že to či ono nemůže popsat nebo pojmenovat, budeme zvláště v úsloví jako »unaussprechliche Rührung« viděti výraz jeho přesvědčení, pochopíme, že tiché štěstí milenců líčí beze slov, pamětliv jsa své vlastní maximy »das Glück ist stumm«, porozumíme měkkému smyslu vět »er küsset sie und hat ihr nichts zu sagen« nebo »Was träumest du?—Geliebte, mehr, als ich in Worte eben lassen kann«.

*Příště ostatek.*





nad městem, kdy cizí radosti zvedaly na městských korsech své pyšné, sobecké oči, tančice výsměšný tanec zhrdající dělníky rukou a jejich mozoly.

V lesku světél žilo kluziště uprostřed města. Chlapíci v kožíšcích, teplých, jemných rukavicích, vyžehlení, s klobouky a čapkami bez poskvrny, páni jemných rukou, s očima plnými sebevědomí, také slečinky, titěrné a kře-houčké, směšné skoro při své útlosti, zachumlané do kožešin a šatů těsně přiléhajících a svůdně zformovaných — hrající navzájem své úlohy s elegancí nasycených a jistotou poroučejících — to vše točilo se, vířilo a sklouzalo do očí lamačů, kteří šli kolem. Spětí rukou, kruhy nohou a gesta očí mluvily srozumitelnou řečí v lesku světél a hovoru malého kolovrátku.

Museli se dívat na to vše, když šli ze svých lomů. Panská děcka zastavovala se nad nimi, pozorující je lačně a volající:

Hle, dědci z lomů zamazaní a špinaví jdou kolem kluziště.

A ti tam na ledě ustávali ve svých kroužcích a dívali se také, hovořice:

Lamači jdou z práce a hledí sem, jako by nás neměli v lásce!

A ruce lamačů pyšné prací, kterou spolutvořily svět, a otevřené k objetím klesají, aby nevstaly už. Jejich hlavy zvedají se náhlým návaem nenávisti věcerejší a předvěcerejší, také zítřejší. Kdyby teď zpívali, nebyla by to píseň radosti a sbratření prací, ale píseň vzdoru a nenávisti.

Tak jdou lamači kamene, když už nemají síly, aby žili své nenávisti, tak jdou zpiti hořkostí svého poddanství, jdou k putykám, kde řinčí sklenice, a jako veselí lidé, rozumějící každé komedii života, pijí žluté pivo a hřející kořalku. Jdou, aby zapomněli cizích pohrdavých očí, jejichž pýchu půjdou živit zítřejším ránem znovu.

## O NEVYSLOVITELNÉM. NAPSAL OTOKAR FISCHER.

Touha po výstižném označení a vědomí, že jméno souvisí s bytostí svého nositele, vnukají Kleistovým osobám právě ve chvílích nejněžnějšího pohnutí otázku »jak tě mám jmenovati«: třeba že znají dobře jméno toho, před nímž se koří v úctě nebo lásce, chtějí slyšeti znovu milované slabiky, aby do drahého zvuku vložily celou svou blaženou oddanost. Mluvit z těchto užaslých výkřiků »Wie nenn ich dich?« onen údiv: jak je možno, bych slovem naznačil, co pro tebe cítím? jak bych mohl ztajené své vášně přeložiti ve slyšitelnou řeč! Úporná snaha po takových převodech ticha v mluvu zavádí až ke krajním ncpřirozcnostem, že skoro vyzývána jest parodie. Rytíř pláče u vědomí beznadějné své lásky k prosté dívce, opakuje neustále její jméno; chtěl by prý vypovědět, co pro ni cítí, vy-

loupiti celý slovník své mateřštiny, a ví, že by to bylo marné: i uchyluje se k jinému prostředku sdělovacímu; nemůže-li svou lásku vysloviti, pokusí se ji »vyplakati«, aby na každé slze bylo znáti, pro koho je prolévána. Stejně bez mezí proudí vyznání Kleistovy vlastní lásky; také on v dokumentu, jímž si badatelé důkladně lámali hlavu a jenž případně byl nazván Kleistovou litanií úmrtní, vypočítává možná i nemožná epitheta své milenky; jest to, jak nyní dokázáno, vážný výlev Kleistových citů, nevysvětlitelný však, dle mého soudu, pokud si nepřipomeneme, že hromadění jmen náleželo k jeho zvyklostem tam, kde pro svoje hluboké a nesdělitelné city snažil se vypátrati spasný výraz; stejně jako jeho básnické postavy v marné touze po znázornění lásky volají svoje »wie nenn ich dich?«, tak komponuje také Kleist své vyznání na shodné thema: »Mein Jettchen, mein Herzchen, mein Liebes, mein Täubchen, mein Leben, mein liebes süßes Leben, mein Lebenslicht, mein Alles, . . . o Augenstern, o, Liebste, wie nenn ich Dich?« —

Praví-li Kleist v mučivé sebeanalyse: »pravda je, že krásným shledávám to, co si představuji, nikoli to, co vytvářím«, poukazuje sám na bolestný smysl, jenž se skrývá ve floskulích »unnennbar« a p., příliš snadno pokládaných za bezvýznamná úsloví, přiznává se nevědomky, že epitheta bezemennosti souvisí co nejužěji s vlastním životním nervem básnické tvorby. To, co si představuji a jak si představuji, míní Kleist, vymyká se možnosti býti znázorněnu. Ano, jak si básník představuje své dílo, je příliš krásné. Každé znázornění o stupínek klesá s výše myšlenek prvotních, každé vyřknuté slovo znamená ústupek a sestup, neboť, jak praví myslitel, jenž ze současných snad nejnapiatěji naslouchal hlasům mlčení, »jakmile co vyjádříme, zmenšujeme to podivně«, neboť každé slovo o citu jest etiketou pro něco neurčitě fluktuujícího, a »omnis determinatio est negatio«. Kdekoli máme možnost, hotové dílo měřiti podle ideálu, jenž odpovídal v mysli tvůrcově, pozorujeme řadu prvotně zamýšlených krás a hloubek, nevyslovených proto, že jim od prvopočátku bylo souzeno zůstatí beze jména, bez determinace. Ba lze odvážit se paradoxa, že čím mocněji a zvláště čím nověji bylo dílo nějaké cítěno, tím více jeho prvků uvázlo nevyřčeno v temnotách. Tápavá a matná zdají se umělcům slova, snaží-li se vyjádřiti složité pochody duševní, při nichž se přistihli, aniž mohli se opíratí o bohatou tradici literární, sláby připadají jim výrazy, jimiž chtějí na příklad naznačiti svůj dar barevného slyšení. Je-li vnitřní bohatství stupňováno až k chorobným vidinám, vnitřní skutečnost oživena obrazivostí horečky, je nezbytno, aby sebe silnější výraz zdál se chladným a nicotným vystřízlivělému umělci, vzpomene-li si na své v pravém slova smyslu nesdělitelné fantomy.

I neumělec přistihne se leckdy při náladě, při pocitu, jež nikdy neslyšel jmenovat, napadne mu leckdy, že by pro kterousi vlastnost, třeba ani ne pro svůj vnitřní stav, nýbrž pro slizkost nějakého povrchu, pro zbarvení nějakého přísvitu, pro atmosféru vlahého odpoledne rád vynášel nové přívlátní jméno. Neuznávám naprostého rozdílu mezi umělcem a umělecky cítícím člověkem, jsem naopak přesvědčen, že k porozumění tajemného pochodu, kterak vzniká básnický výtvar, bývá nám nápomocno pozorování nás samotných, a to nejen pozorování myšlenkových virů a dobrodružství, nýbrž i všedních nálad a asociací; v každém z nás je zakleto něco z umělce, třeba že to »něco« nedovedem vyvésti na světlo denní. Umělecké vnímání a umělecký výraz jsou dvě odlišné věci, a pokládá-li moderní estetická theorie názor a výraz za totožný, přehlíží, že názor, z něhož výraz se rodí, jest daleko vznešenější a že skoro nikdy výrazem nedá se beze zbytku vyčerpati. »Zdaž tvé slovo dostoupilo třeba jen jednou jedinkrát výše tvé myšlenky?« táže se u Strindberga bohyně básníka, a básník odpovídá: »Máš pravdu, nikdy! Sám před sebou byl jsem jako člověk hluchoněmý, a naslouchal-li dav mému zpěvu s obdivem, slyšel jsem já sám, že můj zpěv je křik — proto jsem se styděl, kdykoli mi poctu vzdávali.« Zvláštního smutku dodává tomuto místu okolnost, že jest obsaženo v díle, jímž Strindberg chce vysloviti souhrn svého poznání životního; proto zní jeho resignace tak zoufale, připomínajíc nám Goethea, jenž na konci svého života přímo kodifikuje nevyslovitelnost myšlenek, anebo Ibsena, jenž svým epilogem odvolává a anuluje svoje básnické dílo.

Rozpor mezi intenzivním citem a slabou schopností, jej zachytit, vede k dalekosáhlým, tragickým důsledkům. Kde »nevyslovitelné« se stává principem a zákonem, tam mluvíme o umělecké nemohoucnosti a můžeme, ač-li je dovoleno uváděti sem výrazy lékařské, mluvit o umělecké afasii. Popis toho chorobného stavu obsahuje Hirschfeldova povídka o mladíku, jenž chce znázorniti svoje rozervané nitro, ale úpí pod poznáním, že všechno, co by chtěl říci, bylo už mohutněj a úchvatněji napsáno Kleistem, i stená pod ním jako pod vampyrem: »od toho okamžiku, kdy chtěl provésti, o čem se domníval, že má už v mysli hotovo, nenalézal prostředku k reprodukci — nenalézal slova. Bylo to, jako by temná moc ho od sebe pudila, jako by myšlenka byla příliš posvátná a hluboká, aby se dala znázorniti. Tisíckrát chopil se péra — ale nenapsal jediného slůvka . . .« Mistrný pokus o rozbor umělecké afasie pochází od Hofmannsthal: dává jakémusi fingovanému poctovi anglické renaissance vypisovati duševní chorobu, jež mu znemožnila jakoukoli literární práci, protože ho pojala nedůvěra k slovům. Nedovedu říci, byl-li vídeňský básník dotčen nemilosrdně leptavou kritikou řeči a chtěl-li

svým »Dopisem« podati poetický pendant k Mauthnerovu filosofickému dílu, dojista má však Hofmannsthalův essai, vedle příbuznosti se světem Novalisovým, hodně znaků vyznačujících svého autora: skeptické stanovisko k neměnnosti lidského »já« a křečovitou snahu přelévati se z jedné formy ve druhou, stotožňovati se na chvíli s výtvořem vlastní fantasie. —

Pro kritiku uměleckého díla vzniká ovšem nebezpečnost, všímáme-li si bedlivě toho, co umělec vyjádřiti chtěl. Bylo by povážlivo, spokojiti se dobrým úmyslem —: slýcháme tak často blahovolné omluvy, že věc je snad slabě napsána, ale že byla silně chtěna, mohutně viděna. Na to jest jediná odpověď: tím hůře pro básníka! Neboť při hodnocení hotového díla rozhoduje jediné: jeho výraz. Jestliže si všímám genese díla z podvědomí; jestliže doznání nevyslovitelnosti pro Goethea jest mi poukazem na stav jeho Dumpfheit a Stille, pro Kleista důkazem o jeho naprosté účtě k živlům pudovým a citovým, pro Carlylea znakem náboženskosti, pro Maeterlincka připomenutím jeho názoru o vládě mysterií a o ceně mlčení: neznamená to slevovati s požadavků a shovívavě posuzovati umění podle pokořující devisy »ut desint vires«, nýbrž naopak, znamená to přísně a bez ilusí hleděti také na nejúchvatnější výtvořy umělecké, snažit se posuzovati je podle vzoru, jenž jejich tvůrcům tanul na mysli v hrdých snech. Jak velkolepá báseň je Faust! Ale jak úryvkovitý je to celek, srovnáváme-li jej s oním všeobsáhlým plánem, jež vyčteme z některých paralipomen! »Veliký básník,« cituje Maeterlinck z Emersona, »vzbouzí v nás vědomí naší vlastní ceny, a my pak vážíme si méně toho, co vykonal. To nejlepší, čemu nás může naučiti, jest opovržení vším, co vykonal.«

Filologie učí nás viděti v básnickém díle především slova. Naše ctižádost je však, viděti za slova, pod slova, tak jako Nietzsche měl ctižádost, vložiti své uši pod hudbu slyšitelnou. A za slovy vidíme člověka myslícího, cítícího, vnímajícího též zrakem a sluchem, bojujícího a snícího, a pod slovy tušíme vřítí a vzdouvati se změt a podvědomí. Je otázka záliby, stačí-li nám pohled na zelený ostrov a jeho pyšný zámek, či chceme-li seznati oceán, ze kterého ostrov vyvřel. Taková slůvka jako bezejmenný, nevýslovný jsou nám skulinami, jimiž ze stavení jakž takž hotového díváme se dokola a v hloub po tajemném moři. Jest konec konců věcí temperamentu, spokojíme-li se hvězdou či toužíme-li ponořiti zrak svůj v chaos, ze kterého se zrodila; spokojíme-li se hlasy pronesenými či nasloucháme-li tiché mluvě mrtvých věcí, pro něž nemáme slov a jež sebe nádhernější báseň nám nevypoví, a jsme-li s Ibsenovým skaldem přesvědčeni, že nejkrásnější jsou písňe nezrozené.

*Poznámka:* Úmyslně jsem z této črty vyloučil otázky nevyslovitelná ve smyslu náboženské mystiky, pro niž by bylo poohlédnouti se už ve Vedách. Při úvaze o obou německých básnících nechala mě, nehledě k nahodilým údajům, odborná historie literární na holičkách: za to jsem dodatečně shledal, že mé vývody o Goetheovi částečně se stýkají s oddílem »Umění slovní« v první knize Mauthnerovy Kritiky řeči; děkuji dilettantovi Mauthnerovi, jenž, pokud vím, jediný problémem se zabýval, za dva tři citáty, jinak jeho materiálem i směrem otázek, Goethea se týkajících, zůstalo toto pojednání nedotčeno.

## CARLYLEŮV HRDINA. NAČRTL F. CHUDOBA.

Je patrné, že politické zásady mohutného Pruska, jehož jsou »Dějiny Friedricha II. Pruského« apotheosou, a to do jisté míry prorockou, nezůstaly bez vlivu na Carlyleovu teorii hrdiny. Její podoba nebyla úplně táž, když počátkem let padesátých hledal k ní doklad v dějinách mladého německého státu a když po mnohaleté práci v předvečer velikých vítězství pruských zbraní a pruské práce vydával poslední svazek svého nejobtímnějšího díla. Osvícenský vladař osmnáctého století není mu již především hlasatelem zvěsti nebeské a bojovníkem božím, jako byl kdysi Cromwell; ctitel francouzského skeptika nemohl jím býti. Je sice prohlašován za nástroj v rukou Prozřetelnosti, ale často se zdá, jako by Prozřetelnost byla nástrojem jeho. Čím více se jí dovolává jeho životopisec, tím méně jí má na mysli skeptický král, jehož duch tíhne především k zemi a stará se o zajištění statků pozemských. Je hrdinou práce nejenom na poli bitevním, nýbrž i na písčinách braniborských a blatech východopruských. Jda v šlépějích svého otce, »nejlepšího hospodáře«, jaký kdy seděl na trůně evropském po Karlu IV., buduje základy pruského státu, jenž o sto let později má svou vnitřní silou a organizací ohromit Evropu.

Carlylea neohromil. Za oněch 14 let, v nichž pracoval o svých Dějinách, postihl dobře jeho význam hospodářský a politický, jenž zůstával ještě utajen jeho krajanům. Jak výslovně podotýká, nepsal bez tendence didaktické. Chtěl ukázat »lidem a králům« muže, jenž se bil životem v době klamů a vytvořil kus historie ve věku, majícím »historie málo nebo žádnou«. Chtěl napsati »dějiny s poctivým geniem nahoře a poctivou příčinností dole« a osvětliti v nich činy svého reka, aby se staly částí vesmírné melodie, která prýští ze »živého středu« pravé skutečnosti.

Friedrich II. byl posledním hrdinou, jehož cesty střetly se s literární drahou Carlyleovou. Sedmdesátiletý spisovatel neodložil ještě péra nadobro, ale kdykoli v letech následujících po něm sáhl, nikdy již nekreslil podoby