

Kramerius 5

Digitální knihovna

Podmínky využití

Moravská zemská knihovna v Brně poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů Digitální knihovny MZK podléhá autorským právům. Využitím Digitální knihovny MZK a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z Digitální knihovny MZK není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Rozhledy**

Vydavatel: **[s.n.]**

Vydáváno v letech: **1892-1909, 1905, 29.07.1905**

Číslo ročníků: **15, 44-45**

Číslo výtisků: **15, 44-45**

Datum vydání čísla: **29.07.1905**

Stránky: **1296, 1297, 1298, 1299, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1305, 1306**

Podstata řeči.

VII. — **Umění slovní.** Na důkaz, jak málo může řeč jako nástroj poznání a jak mnoho jako prostředek umění, srovnajme některou báseň Goethovu s kteroukoli větou jeho vědeckých pojednání.

»Füllest wieder Busch und Thal Still mit Nebelglanz.« Tu není pojmu, který by nepřipouštěl »mimo souvislost« nebo v čistě poučném souvětí různá vysvětlení nebo definice.

Mějme na paměti, že nejen těch několik nahodilých slov, které gramatika uvádí má několik významů, ale že každý pojem, každé slovo každé lidské řeči jest upomínkou na splývavé, nestejně, blízké představy, že tedy každé slovo »mimo souvislost« má významů několik.

Slova našeho příkladu nejsou věru ze zlomyslnosti volena; a přece všechny mají významů několik.

Řeč jako prostředek umělecký. »Füllen« (plniti). Slovo znamená etymologicky »učiniti plným«; ale nabude zcela jiného smyslu, když umění zahradnické vyplní karafiáty, když kuchařka masnotu s polévky »füllt« sebere. Ve frančině značí »emplir« dokonce »lízati«.

»Wieder.« Slovo může znamenati: opět, často, nazpět.

»Busch.« Označuje jahodový keř, kytici, keř, malý lesík.

»Thal.« Znamená mimo neurčitý pojem sklonu mezi horami také proud vody nebo pohyb lodi po proudu. »Sich zu Tod und Thal segeln.«

»Still.« Slovo může značiti: úplnou bezezvukost, poměrný klid (tichá ulice), něco beze zpěvu (tichá mše), samotu (tichý chlast), nehybnost (tichý oceán, mrtvý jest tichý člověk).

»Nebel« (mlha). Vlastně vodní pára v jisté blízkosti země, pak každý prostředek, který zaclání rozhled rozplývající se pára na horách.

»Glanz.« Slovo značí jasné světlo, pak vlastnost těla, vyzařujícího takové světlo. Konečně lesk representace. Ve frančině znamená éclat (od schleissen) také třesk, hřmot, pohoršlivý výjev.

Bylo nemožno těmito slovy něco neznámého logicky vyjádřiti. Ještě jednou, kdo považuje tuto nejistotu výkladu za šikanování, nestojí ještě ani na prahu mé myšlenky.

Otáze-li se mne Francouz, jak má přeložiti éclat, odpovím, že záleží na souvislosti. I pomyslí si ten, kdo to zde považuje za šikanu, že se mnou lehce zatočí. »Tedy přece objasní se smysl každého slova souvislostí?« Zajisté. Ale co vlastně znamená, že smysl slov objasní se souvislostí?

Logika a poesie. Posud myslili jsme, že smysl, věta, myšlenka vzniká či vlastně záleží z logického skupení slov nebo pojmů. Připisovali jsme řeči schopnost, sprostředkovati myšlení nebo dokonce obohaciti. Kterak tedy, když, jak jsme teď náhle zvěděli, souvislost, t. j. smysl, myšlenka, věta teprve má vysvětlovati slovo? Není-li to na konec doznání, že všechno, co se praví, jest tautologií a býti musí, že nemůžeme nic říci a rozuměti než co už víme, že celek jest tu dříve než částky, věta dříve než slovo? Že tedy veškera stará školní logika převrací pravdu na ruby?

Tyto zlé myšlenky budou snažiti se upoutati čtenáře, až na další dráze dlouhé pouti společné stane se kritika řeči kritikou logiky. Ale

tu jen na to ukážu, že také tento opravdu děsný objev (sebevražda lidského ducha t. j. řeči) jen přispěje vysvětliti, proč řeč jest nádherným prostředkem umění, ale bídným nástrojem poznání. Neboť básník chce vždy jen vysloviti děj nebo náladu. Vnější děj nebo náladu zajiště bude moci dobře volenými slovy vzbuditi ve čtenáři nebo posluchači, protože tento slyše slovo představí si napřed nejsmyslnější ze všech významů, tedy básnický, a protože za druhé mnoho na tom nezáleží, pojímá-li čtenář básně subjektivně t. j. mění ze své vlastní zásoby řeči. Děj lze smyslnou představou mosaikově shrnouti, náladu lze prvním slovem rozzvučeti. Další slova lze tedy u básníka z prvních slov vyložit.

Jinak ve zkoumání vědeckém. Zde nesmí býti nic náladou, zde není děje smyslného útočící. Dvojsmyslnost každého slova není celkem dříve mírněna nebo vysvětlena, a tak nemůže na konec vzniknouti celek. Že čtouce takové knihy nebo takové pojednání přece věříme v logický postup, v jasnost a přehled celku, to proto, že často znalost cíle, ale vždy proto, že zvykli jsme považovati řeč za věrného vůdce. Jdeme v bludu a netušíme to. Mlhy pokrývají slova, mlhy všechny skupiny slov — a šílenství číhá při odhalení těchto závojů mlhových.

Vraťme se k našemu příkladu. Bude nám potvrzena nemohoucnost řeči (jakožto nástroje poznání) ještě jinak.

»Nebel« (mlha) a »Glanz« (lesk) nemají jeden význam. Dokonce »Nebelglanz« jest pojem, kterého snad bylo poprvé třeba teprve za oné noci, když Goethe toto slovo vynalezl, poprvé, co lidé dlí pod měsícem, protože poprvé lidské oko postřehlo v takové hodině zároveň oba účiny světelné.

Bylo by tedy úplně nemožno takovým slovem logicky vysouditi neznámý poznatek a bylo by těžko o nový poznatek se sděliti. Ale pro sdělení umělecké nálady hodí se tak výtečně, že po stu letech, co byly napsány, vpraví se čta je do tehdejší nálady Goethovy každý, kdo německy rozumí a má srdce. Zví ji však ne logicky, nýbrž pozná ji na sobě, zažije ji. Právě ta směs hlásek a slov Goethem zvolených vzbudí v mozku čtenáře nebo posluchače všechny chvějné nálady. Jest to, jako by Goethe před sto lety promluvil do fonografu a my slyšeli teď jeho pohnutý hlas.

A teď považme, že tento nedostižný umělec slova nebo básník, který přece též mimochodem projednává v nedostižné prose věčné otázky, považme, že Goethe nevěděl, co jest »Glanz«, jak by Glanz měl definovat. Nevěděl to zcela jistě; neboť nemohl ani tušiti hypotetu, kterou Dove za padesát let později vyslovil a neznal též pokus, který pod stereoskopem z černých a bílých ploch (tedy právě Goethovsky) vytvářel lesk. Goethe tedy nevěděl, co jest lesk, a přece uměl jako umělec užití tohoto neurčitého slova tak výborně, to proto, že stačí, vykoulí-li se v našem mozku znova konečný významný účel tohoto slova. Je-li slovo jasné nebo zřetelné, jest pro sdělení nálady básnické lhostejno.

Dobře se u příkladu tohoto hodil pojem z optiky; v té byl Goethe trochu odborník. A v souvislosti s tím jest jistě nutno, že Goethe, který uměl tak krásně básniti o bílých liliích, právě v »nauce o barvách«, která nezná lesku, z toho vychází, že jest neobyčejně těžko

ujasniti si, co vlastně slovem »bílý« rozuměti. Básník to zná, učenec právě ne.

Obmezenost vědomí. Jest tedy rozdíl v řeči jakožto prostředku umění a jako nástroje poznání hledati v tom, že básník potřebuje a má znaky náladové, myslitel by měl míti znaky hodnotné a ve slovech jich nemá. Ale k tomu ještě přičisti, čehož význam dosud sotva ještě byl oceněn pro tak zvanou logiku: obmezenost vědomí. Vezměme jako příklad opět »Odu na měsíc«. Füllest wieder Busch und Thal, Still mit Nebelglanz.

Psycholog na sobě samém experimentující postřehne snad dvě až tři z těchto slov zároveň jehelným ouškem okamžiku, mnohem dále jeho chápavost nezasáhne. Nepředpojatý čtenář nebo posluchač zastihne ve vědomí bezpochyby vždycky jen jedno slovo, ale třeba i dvě až tři slova najednou, jež však už nemá u nejbližšího řádku. A přece rozumí básni, přece celek vzbudí náladu úplnou. Jak jest to možno? Nejinak než, jak bylo možno Goethovi promluvit nebo napsati báseň souvisle přes to že také on vždy jen nejvýš dvě nebo tři slova zároveň ve vědomí měl. Jest to právě nepomyslitelně složitá práce, kterou mozek vykonává i po té stránce při mluvení nebo slyšení. Jako oko vidí rychle kroužící jiskru jako kruh, tak spojuje mozek posloupné obrazy v souvislý obraz. Dobrá. Chápeme, jak mihání a vlnění nálady básník výmluvně vysloví a jak slova v posluchači znova budí pak stejné mihání a vlnění. A souvislost ustaví povrchně pak paměť, třeba však uvědomiti se, že vždy jen dvě nebo tři slova jsou ve vědomí a že paměť zadrží zcela individuálně jen několik hlavních bodů děje (ať jest báseň větší nebo menší, epos nebo idyla). Každý okamžik jest ve vědomí: 1. jedno nebo tři slova, 2. nálada celková, 3. povrchní souvislost podle subjektivního zájmu.

Co máme z těchto tří věcí, jde-li o rozhojnění poznatků, totiž o pokrok myšlení (ne pozorováním přírody)? Slova v jehelném oušku tkvící jsou sama sebou nejasna a bez souvislosti zcela nesrozumitelná. Nálad celková jest půvabem básni, ale v učených spisech jen polobásnickým přívěskem. Povrchní souvislost podle bodů vzpomínek subjektivních nestačí na důkladný dozor na postup myšlenkový. Jest to, jako by železniční hlídači opatření světluškami dávali pozor na rychlovlak blížící se za noci.

Jak jest tedy možno, aby filosof promyslel svou soustavu přes obmezenost vědomí a aby čtenář jej sledoval? Mám jen jednu odpověď: jest to nemožno. Abychom řekli věc nejstrašnější: nemůžeme vůbec zkusiti, užil-li myslitel zcela stejně svého pojmu ve dvou různých větách, neboť když obě věty vedle sebe postavíme, nejsme schopni, je porovnat, protože je nemůžeme zároveň mysliti.

Poesie nebo umění slovní. Jest nemožno trvale míti na paměti pojmový obsah slov; proto poznání světa řečí je nemožno. Jest možno míti na mysli náladový obsah slov; proto jest umění prostředkem řeči možno, umění slovní, poesie.

Německý název »Dichtkunst« jest nevýslovně nevkusný. Skoro jako by pravil, jak lze se jí a každému jinému řemeslu naučit. Slovo poesie pravilo kdysi totéž, ale zapomnělo se na význam a tak ať platí cizí slovo.

Poesie patří k stupňovaným podrážděním smyslovým, slovy buzeným, tedy nepřímým. Ještě kratčeji lze říci: poesie jest požitek slovy. Poesie básníka může býti i beze slov, požitek fantasií, neřestný požitek. Chce-li s jinými sděliti svůj požitek fantasijný, zbývá mu jenom slovo, jako hudebníku tón, malíři barva. Poesie jest smyslové podráždění slovy.

Umění, podrážděními smyslů. Komu se výklad nelíbí, nechť si všimne toho, jak velice umění a jinéžitky jsou pouze podrážděními smyslů. Systematik by sestavil z pěti smyslů patero umění, z nichž každé může působiti jen specifickými představami. Poesie byla by při tom uměním nejobsáhlejším, protože svojí zásobou slovní může všechny specifické smyslové energie podrážditi k reprodukci představ. Jenže jmenují těchto šest umění často jinak.

Nejnižší smysl jest tak zvaný hmat. Nizký, protože ještě velmi málo rozlišující. Jest u člověka jen výše vyvinut než u měkkýšů. Vyvinul se jako korelát tak zvané neprostupnosti těles. To znamená, že živočichu bylo hmatat, aby mohl na své cestě obrátit, jakmile narazil na tvrdší předmět. Hmat praví: Nemůžeš hlavou skrze zeď. Morálně řečeno: Nesmíš hlavou skrze zeď. Nuže, i tento nejnižší vjem může se státi uměním u lidí s přepychovým organismem, může se vyvinouti v symfonii. Rafinovaná Pařížanka a Richard Wagner, kteří svou koupelnu a ložnici zařizují s rozmyslnou opatrností podle diferencovaných choutek své kůže, jež vybírají různě měkkou látku pro každou částku těla, vyzkoušejí teplotu a složení vody na koupání, vynalézají určité formy nábytku na sezení, ležení a opěru, jsou umělci hmatu. A bojím se, že za těsné příbuznosti mezi uměními a neřestmi, i zde bylo by těžko vytknouti hranici.

Bude už známější, promluví-li o symfoniích čichu a chuti. Oba smysly byly původně sluhý téže bestie, žaludku. Měly vypovídati jen dvojí: To se ti hodí, to se ti nehodí. Nevzdělaná chuť mohla jen říci: To jest dobré, to jest špatné. Jemnější čich: To voní, to smrdí. Ale člověk svojí nepřirozeností učinil i žaludek neřestný, nechal potraviny a pochoutky degenerovati dle vlastních chorobných choutek a tak staly se symfonie chuti a čichu zvolna možny a dokonce ovšedněly. Individuelní různost chuťové symfonie (připravené kuchařstvím, touto nejsurovější neřestnicí) lze si znázorniti, srovnáme-li třebaš bavorské posvícení s bouillabaisse, ortodoxní židovskou svatbu ve Lvově se vznešeným pařížským diner. Všude jest zvláštní sloh. A mezi stolovníky jest jako v každém koncertě několik znalců a mnoho hloupých žroutů.

Znalců symfonií čichových jest ještě méně, ale jsou. Jsou už mezi nimi také moderní nosy, které cení půvab disonancí. Dočkáme se, že dámičky budou se napouštět dehtem, bromem nebo jodoformem.

Slo jen o to ukázati, že i tyto smysly jsou schopny uměleckého stupňování. Bylo by hloupou paradoxí, kdybych chtěl popírati jiný druh tak zvaných umění. Ale příbuzenství tu je.

Malířství. Umění barevné nebo malířství nevzniklo z barvy, nýbrž z nárysu. Ale dekadence malířství kloní se k symfonii barev, jako na př. v několika obrazech Ludvíka Hoffmanna a neuvědoměleji už v Makartovi. Kdyby jednou taková symfonie barevná skutečně ne-

chtěla zobraziti zcela nic předmětného, měli bychom něco, co by skoro bylo lze postaviti vedle kuchařství. Docela vážně. Ale obecně rozšířené malířství je přece něco zcela jiného. Totiž: Tři smysly zprvu jmenované nevzbuzují vůbec objektivní představy o světě nebo jen mimochodem. Špička prstu, která se dotýká sametu, ústa, chutnající jahody, nos, čichající fialky, mají vlastně jen zvláštní blahý pocit a i když představy sametu, jahod nebo fialek se vybaví, zůstanou úplně osamoceny. Nejvýš přidruživši se cizí vzpomínkou může se vynořiti v lyrické mysli představa ženy v černém šatě sametovém, se kterou jsme šli na jahody nebo na fialky. Zcela jinak zrak. Lidské oko, které ve svém prátvaru nevidělo více a dále než čichá nos, tehdy, když praoko ještě nemělo čočku a ostatních optických vynálezů — nynější dvojité dalekohled v přepychově opatřené lidské hlavě zabírá každým obratem značný obraz světa, pokud světlo ozřejmuje svět. Umění malířské, smyslové podráždění barvami a světlem chtělo dříve jen vzbuzovati představu líbivých předmětů formami a barvami. Ale stále více tíhli k tomu, vyličovati přírodní nálady. Naučili se diferencovat barvy, kterých dříve neviděli. A nepochybuji, že náš zrakový aparát stále se zjemňuje, jako se zjemňoval pro miliony let. Nepochybuji, že znamenití malíři více vidí než jejich předchůdci, a že učí své současníky, aby rovněž více viděli. Tak Uhde a Liebermann zdokonalují zrakový orgán lidstva, třeba sami při svých experimentech pozbyli na zdraví vlastního aparátu. Ale to jen mimochodem, vždyť malířství jako ostatní umění nám má jen objasniti umění slovní a tudíž řeč.

Hudba. Bylo by ovšem možno, že by lidé pro dorozumívání se byli připadli na znamení viditelná místo na slyšitelná. Poesie nebo umění vyjadřovací bylo by pak zdánlivě mělo více podobnosti s malířstvím, než má nyní s hudbou. Snad byly hieroglyfy původně takovou řečí pro oči.

Při hudbě třeba učiniti pro větší rozběh krok do zadu. Ne všechno voní a chutná; skoro všechno lze očima postřehnouti. Vždyť malířství naučilo se malovati i vzduch. Ale vesmír zní pro ucho, jen když jest rozezvučen. Ale tak, že to, co jest pro oko věci hlavní, lokální tón, individuální zbarvení, jest pro ucho věci vedlejší. C jest věčně C, chví-li se jen ve vzduchu nebo též na struně houslí, u plechu pozounu, v kapce vodopádu, chřestění oblázků na pobřeží. Skoro se obávám, že přeplnění našeho orchestru barvami, t. j. vlnivým materiálem tónů, bude jednou jmíno barbarstvím. Čistá hudba záleží na něčem zcela jiném: na poměrně prostých a kontrolním aparátem ušním snadno pozorovatelných kmitech tónových. Jako nižší smysly dává i sluch jen jednostranné představy, ne obraz jako zrak. Ale sluch vniká tím hlouběji do tajemství přírody, že jím objektivní kmity přímo pojímáme jako krásné a je požíváme, kdežto oko příslušné kmity světelné subjektivněji přeměňuje. To také asi tanulo Schopenhauerovi na mysli, když nazval hudbu »světem ještě jednou«. Jej svedla jeho theorie vidění. Měl potud nepravdu, že i každý smysl nám zjevuje celý svět ještě jednou se stanoviska svého t. j. dle specifické energie své. Jen tolik jest na tom, že ovšem hudba nepromítá subjektivní city jako malířství. I symfonie barev jest světem ještě jednou, jak viděti na každé duze, není-li člověk slep.

Zrak buď nebyl nikdy nebo jen na čas služebný umění sdělovacímu. Sluch ukázal se vhodnější pro to. Ať si myslíme cokoli o vzniku řeči, jakékoli přirozené spojení přimýšlíme mezi zvukem a příslušnou představou: řeč vznikla tím, že představy v paměti uložené byly vybavovány slyšitelnými zvuky. Lidská řeč, která nepředpokládá leč jen výsledky pěti smyslů, a proto zhola jest nezpůsobilá rozhojnití představy, tedy obohatiti vědění, lidská řeč může — a to jest jediná její úloha — jakoukoli představu znova vybaviti; jest vhodný prostředek umělecký, protože dovede představy veškerých smyslů znova vybaviti, protože to dovede i bez přítomných objektů nepřímou, fantasií, protože jest znova ještě jednou světem, světem v zrcadle řeči. Hmat, čich, chuť a sluch vnímají vždy jen sám specifický objekt svůj, zrak může už nepřímou býti drážděn k požívání, ale v malířském umění ne značkami, nýbrž jakýmsi klamem. Umění slova neklame už, nýbrž budí obrazy značkami, které v pravěku snad asi byly něčím klamu podobným, ale nyní staly se konvenční a jsou po ruce pasáku bravu stejně jako ministerskému předsedovi, třebaš ne ve stejné hodnotě.

Druhy umění slovního. Různost uměleckých prostředků dělí umění. Lessingova zkoumání nebývalo by bylo třeba, kdyby se umělci nebyli vždy znova pokoušeli pracovati materiálem falešným. Opravdový obraz nemožno vyjádřiti tóny ani slovy. Opravdovou hudbu ne barvami a ne slovy. Jestliže komposice a obrazy se pokoušejí vypravovati příběh, jsou tito hudebníci a malíři němí osli, a literát chce-li vyjádřiti symfonii nebo krajinu, jest žvanivý osel, osel Bileamův, božský osel, ale přece osel.

Řeč může vzbuditi pouze představy. Rozumná řeč více ani nechce a dokonce pro umění slovné nebo poesii jest jiná než názorná řeč právě tak nemožná, jako pro malířství barva, která se mění na plátně, nebo pro hudbu nástroj, který nelze ovládat. Nemluvě ani o slovech beze smyslu a neviditelných barvách. Co tedy se žádá pro řeč styku nebo vědy, to bylo v poesii vždy samo sebou se rozumějící. Kdo s povrchu naší převzdělané, seškoláčetlé a zešílené řeči nedovede se pohrouziti do její barevné hloubky, není schopen mysliti nebo napsati ani řádek poesie.

V tomto myšlenkovém pochodu jest ovšem vypravování prvním a nejdůležitějším druhem poesie. Básník budí slovy stupňované smyslové podráždění představ. Vypravuje, co viděl a slyšel od počátku světa až do jeho zániku. Má slovo, epos.

V této myšlenkové souvislosti jeví se drama jako zcela zvláštní druh umění slovního. Gustav Landauer srovnával je jednou podle ideálu Wagnerova s plastikou. Ale podobnost s uměním výtvarným jde mnohem hlouběji. Básník povídky budí slovy nepřímou představu. Ale kdo dá provozovati drama, budí představy o Götzovi nebo Dámě s kaméliemi přímo, ještě bezprostředněji než výtvarný umělec; neboť dává své modely pohybovati se, přesně dle předpisu a nechává je při jednání mluvíti přesně dle předpisu.

Co se obyčejně shrnuje slovem lyrika, může býti poesie epická nebo dramatická a není dle obsahu nic jiného. Nesčetné úvody kapitol nebo monology na scéně jsou obsahem lyrickou poesii. Ale mluví-li se obyčejně o lyrice, myslí se předem na formu.

Zdá se, že v eposu otázka formy jest zcela vedlejší. Tehdy, kdy posluchači necítili ozdobu rytmu nebo rýmu za nepřirozenou, byl rytmus a rým řeči přirozenou. V dramate jest verš pro naše pojetí skutečnosti pokaždé nepřirozený. Antické drama bylo právě drama hudební. V lyrice jest hudba často nejen přidavkem, nýbrž při tvoření dobré lyriky součinná. Jest zcela klamem, řekne-li se, že dobrá báseň má býti zpěvná. Dobrá báseň musí zníti jako zpěv. Vlastní umění slova budí představy konvenčními značkami řeči. Ale tyto značky jsou slyšitelné a mají vedle své hodnoty představovací také hodnotu zvukovou. Dále: Slova jsou dnes konvenčními značkami a byly přece za pravěku jistě zřetelnějšími symboly svých představ. Lýrickým básníkem jest, kdo slyší tajemné vztahy mezi věcmi a názvy ještě staletým přetvořováním a kdo mimo to dovede vnímati a vystihnouti i harmonii, kterou mají tóny lidské řeči vedle svého obyčejného čísnicko-sdělovacího účelu. Takovou krásu nelze nikdy poznati v básních cizí řeči. Překlady jsou mosty pro osly. Osel, obsah přejde. To, co je cenné, co dává požitek, se ztratí. Máme Bürgera, Goetha a Heina. Ale kdo chce poznati, jak hluché uši máme pro umění, vezmi jeden z milionových exemplářů Schillerových básní a zkoumej je po našem přání. Místo aby každé slovo vzbudilo představu, plahočí se ušlechtilý, ctižádostivý a duchaplný básník s nejabstraktnějšími mátohami myšlenek a zápolí s jejich slovy, zprvu s rozfouklými a nudnými maskami Klopstockovského zázsvětí, na konec s dutými a nafouklými střevy transcendence Kantovské. Místo aby cítil zvukovou symboliku vlastní řeči, doufá, že bude moci dobýti veleváženého nebe, zprvu s povypůjčovanými nestvůrami slov a pak učenými t. j. seškoláčetlými a mrtvě znějícími abstrakcemi, jichž zvuk také tehdy by nám nic nepověděl, kdyby pojem byl živý. A místo aby vnímal krásnou zvučnost naší řeči, naší německé řeči, která objektivně asi není líbeznější než hotentotská, jejíž vnitřní harmonie však nám, protože jest to naše řeč, zní krásněji než každá hudba, místo aby tuto hudbu požíval a dával požívat, lopotí se skoro veskrze, aby dobře uváženou míru nalil do zkostnatělých forem, a jest spokojen, vydá-li to míru naváženou a převáženou.

Naturalism. Na oposici proti nepřirozenosti Schillerovské spočívá nejmodernější vývoj německé literatury, na oposici proti veškerému klasicismu spočívá vůbec moderní literatura. Ale jako se dělo pleinairistům, že totiž hleděli zrakový aparát lidstva zlepšiti na útraty svého individuálního aparátu zrakového, podobně, jen že mnohem hůře, děje se pedantsky důsledným básníkům naturalistickým. Neboť malíři drželi se orgánu svého umění a mohli nanejvýš oslepnouti od přílišného hledění; tak zajisté byli jen marnotratní svým vlastnictvím. Ale naturalističtí básníci jsou hluboce zadluženi u cizích orgánů, půjčují si v hudbě a malířství s falešnou snahou, aby závodili s bezprostředními dojmy smyslovými. Zapomněli nebo nikdy nepocítili, že jejich umění jest umění slovní: že mohou svými konvenčními značkami slovními buditi jen známé představy a jen takto utvářeti své obrazy fantasmie.

Básník může vždy jen vycházeti od všední řeči. Co bohatých představ jest obsaženo ve slovech historicky a symbolicky, může toho

užití. Ale co v akordech nově vynalezených a disonančních sloučeninách sem a tam se ještě bezejmenně mihá, co v barevných odstínech ještě bezejmenných nad novými obrazy se kmitá, i co věda temně tuší, není ještě zralé pro řeč umění, protože není to ještě materiálem řeči, protože představa není ještě připiata nevědomě na zvukové vlny slova.

A tak stává se i naturalistický symbolista bohužel často jen virtuosem řeči, který se plahočí, aby vyslovil nevyslovitelné. Jen zřídka se mu podaří, aby rozhojnil řeč o slovíčko. Velikým básníkem naší doby byl by právě ten, kdo by nové představy hudby, malířství a vědy vyjádřil takovými slovy, aby se stala hned slovy řeči poetické. Blábolněním, žvatláním a napodobením zvukovým nespraví se mnoho. Jasnost byl by první požadavek každé upotřebitelné řeči, řeči sklepníků, badatelů a básníků. Ale pouze jasností nestává se slovo ještě schopno poesie. Jako člověk nevědomky s sebou nosí všecko dědictví předků, tak jest každé slovo řeči básníků bohato z vlastních dějin a symbolů dějin. V nejhlubší podstatě liší se řeč poesie od prosy jen tím, že poesie užívá slov v plnosti jejich historického bohatství, prosa v hubenosti jejich denní hodnoty. A proto může býti jen ten jazykovým tvůrcem, množitelem básnické řeči, kdo nalézá slova pro nové nálady, zvláštní slova ražby zdánlivě historické, slova symbolické plnosti.

Zkoušíme-li po této stránce, jsou právě důslední naturalisté chudi. Konvenční řeči chtějí se vzdáti, novou vytvořiti nedovedou. Jednou budou se lidé usmívati nad mnohými, nyní velmi obdivovanými čichovými, chuťovými, zrakovými a sluchovými symfoniemi přechodného naturalismu jako nad výtvořiny doby, kdy poesie chtěla přestati býti uměním slovním a blížila se tak stavu, ve kterém každý čtenář mohl spojovati se slovy představy libovolné.

Poesie a malířství. Lessingův Laokoon byl by proto znova velmi časovou knihou. Kdežto malíři po celá desítilétí pletli se poesii do řemesla a na nesčetných obrazech genrových vypravovali nějaký žert, dobrodružství, zkrátka něco vyslovitelného, napodobuje nyní zase poesie, poesie docela moderních umělců nové realistické malířství, totiž v tom, že smývá kontury nešetříc při tom slov. Jako se malíři namahají, aby rozplynutím ostrých obrysů zobrazili mihání a chvění světla, tak by i básníci jako módní opice rádi stvořili postavy bez obrysu, ale přede vším v líčeních krajin a duševních stavů závodili s malíři.

Malíři jsou potud v právu, že chtějí neurčitými dojmy barevnými napodobiti chyby našeho orgánu zrakového; ovšem Rembrandt byl v tom nad nejmodernějšími. A snad i nastane doba, že malířství bude zase popohánáno dalekovidným malířem, kdežto nyní krátkozrací udávají cestu. Ale básníci jsou pokaždé v nepravu, že hranice mezi poesií a malířstvím tak hrubě zneužívají. K rozlišovacím důvodům, které Lessing vybral hlavně z látek a časového motivu, přichází zajisté ještě jako nejdůležitější: rozdíl uměleckých prostředků.

Jsou-li mé základní myšlenky správné, pak jest slovo tak mihotavé a chvějné, tak rozplývavé, že vůbec nedává pevných obrysů. Každý pojem jest *à peu près* (přibližně) a tento nedostatek přirozeně je nesmírně sesilován kombinací řeči ve větě. Když Goethe praví

o Mahadohovi v nejkrásnější básni německé: »Als er nun herausgegangen, wo die letzten Häuser sind . .« vyslovuje svým uměleckým prostředkem všechno, co jest vyslovitelné. Ale při tom zůstává představa tak neurčita, že čtenář nebo posluchač může si volně zobraziti jak poslední domy tak i chůzi boha v mezích naznačené nálady. A kdyby sto malířů chtělo místo to ilustrovat (strašné slovo!), měli by sto různých pojetí a z nich by nebylo žádné falešné.

Kdyby chtěl modernista přetrumfnouti Goetha a chtěl vyjádřiti na př. jak bůh se loudal nebo šel zamyšleně, pak zase chtěl zobraziti neurčitost mezi městem a venkovem (poslední domy) šere nekonturnými slovy, jednal by nesmyslně. Naše nejurčitější slova jsou tak míhavá, že poesie právě svým jediným prostředkem uměleckým sama sebou stává se tak náladová jako malířství, teprve když užilo umění rafinovaného. Poesie má vždy chvějné obrysy, pokud zůstává poesií.

Důkladněji než naturalismem a symbolismem a všemi ostatními malými novotami technickými může poesie za naší doby býti zjinacena novými látkami, jichž se zmocnila. Ze tří mocností, které nás řídí, hlad, láska a ješitnost, byly starší poesii známy jen iluse, zvláště iluse lásky. Chceme-li tvorbu Zolovu atd. vyjádřiti formulí, řekneme, že ty tři mocnosti byly svlečeny ze svých ilusí a zvláště láska přestala býti středem básnické fantasmie. Boj o bytí dává ješitnosti komické látky tragické, tržiště nové doby.

Poesie a láska. Původně byla poesie jistě často svatebním tancem dvounohých lidí, jak Scherer vyřkl ve svých přednáškách o poetice. A jako jsou přirozeny svatební barvy mnoha zvířat, svatební šat ptáků a ryb, tak právě jsou i přirozeny poskoky kohouta-ženicha a svatební tance člověkovy. Jen že naši učenci ještě nepoznali, že básnická řeč lidí má právě slova pro svatební barvy přírody.

Ovšem musili bychom svého lidského citění zapomenouti na chvíli, musili bychom se dívat nečlověcky, abychom poznali, že barvy, které nás okouzlují na těle a tváři milenky, jsou svatební barvy přírody, s nečlověckého stanoviska právě tak zvláštní nebo směšné, jako péra ptáka pohlavně dospělého nebo hýždě mandrilovy. Zděděná řeč básnická také se zhola nic nestydí mluvit o liliovém těle, o růžových tvářích, o korálových rtech a vlajících vlasech zlatých. Ovšem výrazy ty nejsou už obecně módou, ale nikdo netuší, že to byly atavistické projevy vkusu pravěkového, kdy pračlověk se zuby trháky býval zlákan barvami svatebními k tancům svatebním. Představme si mandrili modrou punčochu, která opěvává barvy svého manžela.

Estetika zvířat. Má-li ostatně Darwin pravdu, že i nynější zjev zvířat byl určen pohlavním výběrem, pak jest lehko rozřešiti starou otázku po estetice zvířat. Jak zvířata krásu vidí a vnímají, poznáváme z toho, jaká jsou. I slova estetiky jsou tudíž jen reflexními zvuky, které vyloudí na estetice tvorové. Kdo ví, kolik krásných barev projevuje skřek páví. Nejmenší nauč. slovník má dosti místa, aby mandrila pojmenoval ohavným. Jest snad dobře pro naše krásy z povolání, že mandrili nemají konverzačního slovníku.

Poesie a pojmy. Tážeme-li se žáka nebo školometa, co jest pojem, odpoví asi takto: všeobecná představa, která jest »abstrahována« z jednotlivých představ. Máme — dle těch školometů — nesčetné

jednotlivé představy stromů, známe jedle, duby, ořechy atd., známe mnoho odrud jedlí, z každé odrudy opět nesčetná individua. Odmyslíme si s těchto obrazů — dle běžné nauky — co je nahodilé: velikost, barvu, tvar listů atd. obdržíme všeobecnou představu, pojem.

Že tak se neděje v naší hlavě, tvrdil už fantastický Berkeley proti Lockovi a to velmi ostře. Že si nemůže představit trojúhelník, aby neměl určitého tvaru, aby nebyl ostrý, pravý nebo tupý.

Že naše obecné představy nebo pojmy vznikají abstrakcemi, možno namluviti lidem o červivých ořechách: ctnost, nesmrtelnost a p. Ale jakmile jde o svět skutečnosti, vysvitne bez důkazu, že vlastně obecných představ není, že v naší paměti jsou jen podobné, splývavé, smyté představy, jichž zásoba čeká za pojmem, a z nichž fantasie vždy vyndá ty, kterých právě potřebuje nebo které jí neuvědomělé asociace předvede.

Tu však nezapomeňme, že jen málokdo jednotlivý pojem nebo slovo pokaždé oživuje ze zásoby představ a je tak křísí nebo na živu udržuje. Obyčejný čtenář románů (jako břidil-pisatel) nepředstavuje si při větách jako: »Koně cválali pustinou« zhora nic, a myslí-li přece, že rozumí slovům jemu dobře známým, tedy proto, že právě zásoba představ tkví za pojmy, jako nekonečná melodie Wagnerova orchestru za zpívanými slovy, a že nevědomky souzní něco mlhavého při slovech: »kůň«, »cválali«, »pustina«. Odtud mnohé směšné fráze románové, které hodí se do Palečka. »Pokryla svou tvář oběma rukama a vztáhla k hraběti ruku aristokraticky jemnou.« To napíše jen mazal, protože užívá pojmů bez představ. A při tom má přece ještě více obraznosti než jeho čtenář, Petr a Pavel.

Právě tak bez představ užívá věda svých slov, jenže je v nemyslivé sebedůvěře klade jako nezměnitelné značky mathematické. »Kůň jest ssavec,« říkává se skoro bez jakékoli představ.

Tak bývá obyčejně, mluví-li žvanil a učenec. Jinak je tomu, když jazykozpyt nebo rozpaky nás donutí, posvítiti si ostrým světlem na pojem nebo slovo; pak cítíme, jak se tísní hojnost jednotlivých představ před jehelným ouškem našeho vědomí, aby prošla a ilustrovala pojem. Můžeme pak míti velmi mnoho představ po sobě a tudíž sebeklam představu obecné.

Ale protože vzpomínka jednotlivé představy zajisté může vyblednouti, ale nikdy se nemůže s jinou spojití, protože (všeobecně řečeno) obraz vybavený smysly zdravými jinak neliší se než nanejvýše silou od první představy, zdá se, že obecné představy nebo pojmy jsou přímo nemožny. Co je to tedy, co je tak známo jako všeobecná představa nebo pojem v nás, jako slovo mimo nás?

Splynulina, jak bývá ve snech a jak za bdění bývá možna jen součinností tak zvané fantasie, básnické fantasie, která se podobá tak snění. Bez té součinnosti nebyla možna žádná řeč, nebyl možný ani jediný pojem. Básnickým geniem byl, kdo v pravěku poprvé jednotlivé představy jedlí, dubů atd. zvukem »strom« označil a zase jen básnická fantasie připíná ještě dnes na slovo »strom« živé představy.

Při tom se dobře shoduje s mým učením, že řeč vznikla metaforami, jestliže básnická fantasie musí vždy zase doplňovati a oživovati slova.

Metafora a poesie. Bohužel výklad nemůže ještě míti ohled na pozdější výsledky této kritiky řeči. Čtenář, který dílo nečte po druhé — byla by to prázdná kniha, kterou netřeba dvakrát čísti — neví, co počítí s pojmem náhodných smyslů. Ale souhlasí asi, že ve smyslu stanoviska Lessingova poesie proti ostatním možným uměnám má vynikající místo a že nepravdivě přeceňováno je drama. Ale teď se naučíme, co theorii umění zakolísá znova: učíme, že pět našich smyslů jsou smysly náhodné a že naše řeč vzniklá ze vzpomínek těchto náhodných smyslů a rozšířená na všechno poznatelné metaforickými výboji nikdy skutečnost neznázorní.

Představa s počátku paradoxní, že naše smysly jsou smysly náhodné, projevuje ještě jasněji vyšší hodnotu umění slovního. Jak teprve slovo nebo pojem zahrnuje různé vlastnosti, které jednotlivé smysly postřehly jaksi předhistoricky, ba předlidsky jako účinky na př. slavíka, jak slovo slavík více je pro fantasií než vzpomínka na některé pozorování, tak skytá poesie více než jiné umění, ba více než souhrn všech ostatních umění. Neboť jako naše poznání světa nevzniklo z dedukce, nýbrž z indukce, neúplné indukce, jak jest přece jen namátkou ukázkou světa skutečného, z níž jsme si obraz světa složili, tak spojuje umění slovesné údaje náhodných smyslů v jediný obraz, který zajisté shodou se sebou samým t. j. možností souhlasného opakování zdá se býti přece jen více než náhodou.

Ale tato vysoká činnost umění slovesného, která jako obraz světa skutečného stojí i nad pokusy poznání vědeckého, jest obmezena názornou schopností řeči. Nejen starší estetika od Aristotela po Lessinga doufala, že slovy lze napodobiti přírodu; slova »napodobiti« už se neužívá, ale nezdá se, že by který básník nebo estetik pochyboval, že obrazy světa skutečného lze slovy zřetelně vyvolati. My však zvěděli, že slova nedávají obrazův a nevyvolávají obrazův, nýbrž jen obrazy obrazů. Vystačujeme v praktickém životě vůči sklepníkovi tak dobře slovy řeči, že obyčejně nepostřehujeme, jak neschopna jest řeč, dosíci svých posledních záměrů. Každé jednotlivé slovo jest oplodněno vlastními dějinami, každé nosí v sobě nekonečný vývoj od metafor k metafore. Kdo potřebuje slov, nemohl by se vůbec dostat k řeči pro hojnost vidění, kdyby znal jen nepatrnou část tohoto metaforického vývoje, ale neví-li vůbec o něm, užívá každého slova jen dle konvenční hodnoty denní, jako známky hrací a dává těmito hracími známkami jen imaginární hodnotu, nikdy názornost. (P. d.)

Několik poznámek o Japoncích. Ani tomu, kdo jen povrchně všímá si války ruskojaponské, nemůže ujíti nápadná duševní a společenská podobnost Japonců a Římanů, (těchto před rozkladem říše za císařů). Vlastenectví a válečná čest a úcta císaře zpřímá náboženská na obou stranách. Veliké činy sebezapření, sebevlády a obětovnosti, nerozpakující se dobrovolně zřici se života pro vlast. Vlastní náboženství skoro žádné, nicméně obdivuhodný systém mravní kázně. Bohové alegoriemi a personifikacemi jistých ctností a sil přírodních. Neobmezená moc otce nad dětmi; vysoké místo vykázané v rodině ženě, poddané však muži. Dokonalá disciplína v rodině i ve státě:

Kramerius 5

Digitální knihovna

Podmínky využití

Moravská zemská knihovna v Brně poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů Digitální knihovny MZK podléhá autorským právům. Využitím Digitální knihovny MZK a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z Digitální knihovny MZK není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Rozhledy**

Vydavatel: **[s.n.]**

Vydáváno v letech: **1892-1909, 1905, 12.08.1905**

Číslo ročníků: **15, 46-47**

Číslo výtisků: **15, 46-47**

Datum vydání čísla: **12.08.1905**

Stránky: **1337, 1338, 1339, 1340, 1341, 1342, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352**

Taktéž i rodiče mají výsadní právo vůči dětem. Jsou pro ně svatí a nedotknutelní. Kdo by je urazil, stává se obětí bohů. U Židů proklet (cherem) jen ten, kdo rodiče urazil. J. M.

Podstata řeči.

VIII. — **Goethe.** Než pokročím, rád bych ukázal několika výroky Goetha, jak blízko a přec jak dalek byl takového pojetí. V jedné ze svých Průpovědí v prose (951) praví: Řeč sama o sobě není správná, znamenitá, ozdobná, ale duch, který se v ni vtěluje; nezáleží tedy na člověku, chce-li vložit do svých počtů, řečí nebo básní žádoucí vlastnosti: jest otázka, dala-li jemu příroda k tomu duševní a mravní vlastnosti. Duševní: názornost a pronikavost; mravní: aby odmítal zlé demony, které by mu mohli brániti, aby nevzdal čest pravdě.« Zdá se mi, že mohu užiti tohoto hlubokomyslného výroku i přes to slovo duch; co Goethe míní, jest přece jasno: nezáleží na slovech, kterých člověk užívá ve svých »počtech, řečech nebo básních« (rozdělení na 3 části jest skvostné), nýbrž na duševních pochodech, jež jsou základem slov a jež netřeba nám dělit v duševní a mravní, nýbrž v zjednanou zkušenost a vrozenou povahu.

Kdyby Goethe nebyl (na štěstí naše) zcela básníkem, kdyby byl mohl tuto myšlenku abstraktně domysleti na základě psychologie Lockovy a Kantova názoru světového, byl by dospěl k naší představě o metaforickém rázu řeči. A mezi jeho Průpověďmi v prose jest opravdu tušení toho. Má (v čísle 178) na mysli Schillerovo rozlišování poesie starší naivní a novější sentimentální, když s mírnou ironií hájí stejnou oprávněnost novější poesie, která čím dál více líčí citovou stránku vnitřního života než to, co je obecné ve velkém světovém životě, která »jest poesii bez tropů«. Tu myslí si výraz v tom smyslu, jaký má v poetice. Ale brzo (číslo 235) dodává překonav cechovní termin: »Jest poesie bez tropů, jest ona jediný tropus.« Myslili bychom, že tím předpověděl objevení se tak zvané symbolistické poesie, která jest opravdu jediný tropus bez tropů. Tato poesie náladová, jež žádný novotář nepodal tak krásné ukázky, jako někdy Goethe sám, jest do té chvíle posledním slovem umění slovesného a jeví se proto jednomu jako hluboký úpadek, jako dekadence, druhému jako nejvyšší vrchol, jako renaissance poesie. My však zkoumáme toto poslední slovo umění, může-li vyvolati obrazy lépe než umění smyslová.

Maeterlinck. Zkoumání to bylo by ihned skončeno a rozhodnuto, kdybychom se oddali theoretickému vedení Maurice Maeterlincka. Svaté mlčení bylo sice také u jiných národů příslovím a verši básnickými velebeno. Od jisté doby naučili se i Francouzi, nejslavnější causeuři nebo žvanilové světa, znáti posvátnost mlčení, jak se zdá, za vlivu spisovatelů anglických a skandinávských, jimž po velké porážce důvěřovali dobrý účinek na povahu a rozmnožení národa. U jemnocitného plnokrevného Francouze jako Maupassant jest taková nálada k mlčení jen přechodnou náladou. U Maeterlincka stává se tato zbož-

V čís. 44 a 45 str. 1296 řádek 17. shora přeloženo chybně: »Ve frančtině značí emplir dokonce lízati« (lecken) — místo té cí, býti rozeschlý!

nost náboženstvím a protože jest M. básník a přece mlčení cení výše než slova, vzniká tím zvláštní poesie, která jest brzy dojímavá, brzy komická jako spící mlčení nebo jako neumělé žvatlání dětské.

Maeterlinckova poesie jest mi symptomem, že přesvědčení o bezcennosti řeči visí ve vzduchu, jak se říká, že také zcela nefilosofické hlavy nezávisle na sobě tuší, jak lidé navzájem nemohou si říci vším svým nesmírným pokladem slovesným více, než co by vyslovil také pohled, vzdech nebo posunek. Podivná a skutečně komická při tom jest věc, že poesie jest umění slovní a nic než umění slovní a teď chce se zříci běžné řeči dospělých lidí. U opravdové povahy jako Maeterlinck jest tato umlkající poesie zajisté pozoruhodná; M. vnímá právě více, než jeho řeč dovoluje vysloviti. U jeho ubohých napodobitelů, kteří jen předstírají cit nad řeč povznešený, stává se toto dětské žvatlání směšným poblouzením modním.

Mlčení. V malém pojednání o mlčení prozradil Maeterlinck jak hloubku své zbožnosti tak hranice svého myšlení. Vybírám z něho několik vět, které trefně vyjadřují jeho přesvědčení o nehodnotě řeči. »Nemysleme, že by řeč kdy sloužila skutečnému sdělování se dvou bytostí. Slova mohou zastupovati duši jen v té míře, jako na př. číslice v katalogu označuje obraz, ale jakmile si máme opravdu něco říci, jsme nuceni mlčeti. . . Mluvíme jen v hodinách, kdy nežijeme, ve chvílích, kdy nechceme své bratry zřítí a kdy cítíme velkou vzdálenost mezi sebou a skutečným světem. A jakmile mluvíme, prozrazuje nám něco, že někde se zavírají božské brány. Také jsme velmi skoupi na mlčení; a nejnechytřejší z nás nemlčí s každým. Myslím jen na aktivní mlčení; ale jest také mlčení pasivní, které jest pouze reflexem spánku, smrti nebo nebytí. . . Jakmile se potkají dva nebo tři lidé, myslí jen na to, aby zaplašili neviditelného nepřítele; neboť většina obyčejných přátelství nemá jiného důvodu než nenávisť mlčení. . . Jakmile rty usnou, probudí se duše a jdou do díla; neboť mlčení jest plno překvapení, nebezpečí a štěstí. . . Chceš-li se opravdu oddati člověku, tedy mlč: a máš-li strach, že z mlčení stane se odcizení, tedy utec před ním; neboť tvá duše ví už, na čem jest. . . Ještě se neznáme, napsal mi někdo, jehož jsem nade všechny miloval, ještě jsme se neodvážili mlčeti popolu. . . Duše se váží za mlčení, jako se zkouší ve vodě váha zlata a stříbra; a slova, která vyslovujeme, vděčí za svůj smysl jen mlčení, ve kterém se koupají.«

Vždy znova se vrací myšlenka, že dvě lidské bytosti nemohou si řečí navzájem říci nic podstatného. Nad toto ethickopoetické rozjímání o řeči Maeterlinck se nepovznes; nikdy ani z daleka mu nenapadne, že ani poznání nelze řečí vyjádřiti. Š naivní důvěrou básníkovou pohrdá řečí jen potud, pokud sám s ní má činiti, ale v cizím oboru přisuzuje jí všechny schopnosti. Jasným myslitelem není. I není divu, že se dopouští ve svém nejvlastnějším oboru chyby, kterou se lidská řeč stala vůbec neschopna pro poznání, nikterak po někdejších lepším stavu, ale od počátku. Jako lidská řeč vznikla v obrazech, povstala z obrazů a jak zvláště ve vědách zdání, které nazýváme zákony, příčinami atd., promíláme do skutečnosti, tak i básníku Maeterlinckovi mlčení stává se něčím skutečným, pozitivní mocí. S úsměvem mstí se řeč na svém pohrdateli: to jediné slovo, při kterém nebásník zcela jistě

nemyslí na personifikaci, mlčení stane se Maeterlinckovi mystickou věcí, božstvem. Zajisté proto, že ani Maeterlinck není dosti hrdý, aby poctivě mlčel, že jest dosti ješitný, aby mluvil o mlčení.

Pro toto ješitné užití falešné řeči není u Maeterlincka lepšího příkladu nad větu (v dramatě *Aglavaine a Sélysette*), která může dle nálady čtenáře vybízeti k přemýšlení nebo ke smíchu: »Il n'y a rien de plus beau qu'une clef, tant qu'on ne sait pas ce qu'elle ouvre.« Tedy nejkrásnější věcí jest klíč, pokud nevíme, co otevírá. Plastičtěji nelze vyličit, jemněji ironisovati řeč Maeterlinckovu. Káže mlčení, ale jeho kázání jest ovšem řeč. Učí, že řeč lidi dělí, místo aby je spojovala, že jest mezi lidmi ne jako most, nýbrž jako zeď. Nu dobrá, a odvolávám se rád na to, že z toho jeho odvracení od řeči vznikne sekta. Však — jak řečeno — v poetické praxi dí mezi slovy, co míní, ale básníci všech dob vyslovovali nebo dávali čisti to nejlepší mezi slovy.

A tak se vracíme k první otázce: Dávají slova i v řeči básníků nějaký názor? Všimněme si dobře obou nejkrásnějších případů: básník má jednou vysloviti to, co nelze vysloviti, náladu krajiny, po druhé, co je nejsnáze vysloviti, tak zvaný konkrétní předmět.

Pro první případ mysleme si na začátek Schillerovy básně: »Es lächelt der See.« (Usmívá se jezero.) Že usmívání jezera jest metafora, řekne nám každý školák. Miněna jest jistá veselost obrazu krajinného. Ale kratinká úvaha poučí nás, že i veselost jest metaforou; příroda není vesela, jen lidé mohou být veseli. Tedy usmívání značí jen jasnost. Ale pouze jasnost nepostačí. Mysleme si, že stojíme na břehu jezera pod žhavým sluncem červencového poledne, necítíme náladu veselosti, protože parno více zabírá naše vnímání než osvětlení. Ale teď »jezero«, co praví nám toto slovo? Především každému jen to, co jednou zažil. Může to býti jezero na rovině, může býti jezero na vysokém pohoří, malé nebo veliké, jezero v lese nebo jezero bez stromů, jezero s lidskou stafází nebo bez ní, zelené nebo modré atd. Ale podává věta »usmívá se jezero« aspoň jeden z těchto možných názorů? Myslím, ne. I básník sám, kdyby měl tuto živou fantasii malířskou, stal by se malířem a ne básníkem. A dokonce čtenář nebo posluchač vybaví si jen zřídka určitý obraz krajiny a pak asi nebude už moci vůbec sledovati báseň. Co bylo v něm vzbuzeno, je zcela neurčitý dojem; na pouhé slovo jezero jest už připiata nálada stoletým užíváním, slovo nevybaví obraz jezera, ale jedině tuto náladu jezera, která vsamé podstatě jest metaforickým obrazem jezera a jen se odstíňuje zřetelnější metaforou »usmívati se«. Podobně, začíná-li Goethe svou kantátu před první nocí Walpurginou: Směje se máj.

Nejsme si ovšem vědomi antropomorfismu v takových větách na pohled zcela banálních. »Člověk nechápe nikdy, jak je antropomorfní.« (Goethe, *Pr. v pr.*, 216.) Teprve kritika řeči poučí, že ani prostší věta, jako »hučí moře«, která jako výraz nálady krajinné shoduje se s větou »usmívá se jezero«, nepodává smyslového vněmu, že obě představy, »moře« a »hučeti« jediné od lidského mozku vmyšleny byly do přírody. To vede k druhé krajnosti poetické řeči, k nejjednodušším slovům pro konkrétní předměty.

Nehledme na látku v druzích poesie. Látka jest nepoetická a patří do theorie poznání důkazu, že řeč není schopna ani sdělovati látkovou

stránku. Není schopna poznati svět, tedy dvojnásob: sdělovati poznání. Ale poetické v poesii vždy bylo a vždy bude: nálada, cit, osvětlení, subjektivní názor, jež básník spojuje s látkou. Pro sdělení tohoto živlu subjektivního jest básník za každé doby obmezen na jistá slova; jiných nesmí užívat, nemá-li nálada býti porušena. Kruh této poetické řeči mění se od pokolení k pokolení; dnes lze stupňovati nálady slovy, která by ji ještě před třiceti lety rušila a naopak; ale že básníkovi pro jeho účely neslouží zásoba řeči prosaické, nikdo nepopře. Která slova jsou to tedy, která pomáhají buditi náladu? Shakespeare vyvolal náladu slovy jako Mars a Venus; mám při tom pocit, jakoby někdo škrábal po skle. Týž pocit byli by měli v Evropě před 50 lety, kdyby básník tragický byl mluvil o kalužích deště na ulici, v nichž se při světle lamp odrážejí ošklivé postavy holek se ženoucích. Která slova jsou poetická?

Patrně slova nebo skupiny slov, která jsme zdědili spolus náladou nebo která lze znovu spojovati s náladou. Napodobitelé vyslovují přejaté nálady přejatými slovy, geniové hledají pro nové nálady slova nová. Ale co jiného jest vroucí splynutí slova a nálady než vítězství metafory nad pojmem, než dobytí citových hodnot?

Metafora a srovnání. Neprojednáváme-li metaforu jazykově historicky, projednáváme-li ji v retorice a gramatice, nemyslíme nikdy na tento bod, který jest však rozhodující. Co nás nutí k srovnání, tedy v pravěku k rozšiřování pojmu nebo pojmenování, jest zajisté před tímto rozšířením něco bezejmenného, něco nevědomého, cit. Vědomé srovnávání vyjádřené slovem »jako«, jest asi mladší reflexe. Jest to nápad Steinthalův právě tak vtipný jako falešný, přisuzuje-li těmto srovnávacím částicím veliký význam, když ze záliby pro poesii orientální nazývá bezděké srovnání řecké mythologie, která personifikuje slunce v Helia, »dětským, ne-li dětinským«, kdežto žalmistu poetickým, protože (na př. 19, 6) praví o slunci: Jako ženich vychází z pokoje svého. Srovnání vyslovuje cit; zde, že se slunce šťastně směje, jako jaro se směje do sálu. »Jako ženich« jest divokrásné, ale ne pro slůvko »jak«. Často jsem se při metafoře přistihl, váhaje, mám-li napsati »jako« nebo ne. A kdykoli jsem si byl vědom postupu myšlenkového, byl jsem si také vědom, že srovnávací částici píšu jen pro hlupce; pro sebe a pro svého jediného dobrého čtenáře jí nepotřebuji. A ještě jedno mi napadlo: stará zděděná metafora srovnávací částice nepotřebovala; čím byla metafora novější a odvážnější, tím důtklivěji musil býti čtenář vyzýván, aby napíнал fantasii, aby přípial názorný obraz na myšlenku. Názorný obraz! Není to pleonasm. Jest tu vysloveno tušení, že nesejde na skutečném názoru, ale jen na krásném zdání tohoto názoru.

Ale pozorování, že metafory vznikly a vznikají povědomě a znova v podvědomí zapadají, praví všeobecně, co právě bylo poznamenáno, že každá doba má svůj vlastní výsek řeči pro potřebu poetickou. Po každé poesie napodobitelů užívá citových metafor, které žádoucí náladu vyvolávají již slovním zvukem. Starší druh citových metafor pozbyl zatím náladové hodnoty a klesl na nepoetické fráze. Ale vždy vyskytují se novotáři, kteří vynalézají nové citové metafory, jež s počátku ještě zdají se nepoetické, protože národ spolu necítí. Jejich citové

hodnoty, jež se pak ale stávají obecnými básnickými výrazy, aby konečně znova dohasly jako fráze. Nazval jsem takové vymírající metafory poesie »mrtvými symboly« a myslil jsem při tom nejprve na mrtvé symboly řecké mythologie.

Mrtvé symboly. Poznamenal bych tu, že Goethe, který po italské cestě svým geniem bohužel znova v Německu oživil umírající renaissanci, byl v mládí nakloněn dáti mrtvým symbolům výhost. V krásné sedmé knize Básně a Pravdy vypravuje, jak v Lipsku složil svatební báseň pro svého strýce a svolal celý Olymp na poradu o svatbě frankfurtského právníka; jak profesor poetiky, na kterého odkázal Gellert mladého studenta, poučil jej, že božstva ona jsou jen prázdné stíny. Goethe zahodil celý mythický pantheon, »a od té doby jsou Amor a Luna jediná božstva, která v mých malých básních se vyskytují«. Ale špatné svědomí pro tyto mrtvé symboly hlásilo se i v nejskvělejší době renaissanční. Připomenul bych tu pamětihodnou okolnost, že totiž Shakespeare ve svých parodiích (na př. v tragédii Pyramus a Thisbe) užívá z žertu těchže mrtvých symbolů, které jinde u něho mají konvenčně buditi tragickou náladu; podobně jiný veliký genius Cervantes chápe se ve vážných novelách těchže odumírajících symbolů, kterým se posmívá v Don Quichotu.

Už před lety a před pokusem své kritiky řeči bojoval jsem několika skizzami proti »mrtvým symbolům« antickým (Mrtvé symboly, 1892). Gymnasijní učitelé poděsili se brožurou, zvláště mottem, které jsem si dovolil v ústa vložit Hannibalovi: »Ceterum censeo Romam esse delendam.« Zde jeví se boj proti antice, to mně s tolika stran zazlivané přesvědčení, že jest konečně konec s poetickou renaissancí (při veškeré úctě k jejím historickým zásluhám o vědu a humanism), zde jeví se tento důležitý obor jen jako nepatrné místo v kritické filosofii řeči. Neboť bohové jsou slova, slova jsou bohové a řecká mythologie není jediná, jež ve slovech koná věčný koloběh od metafory k metafoře, od zdání k jinému zdání, až otře se v banální fráze, které výbojem nových nálad zase dobývají nových hodnot citových. Dějiny poetické řeči dávají nesčetné příklady. Těsně stýká se s antickou mythologií antická a vůbec stará astronomie. Z orientálních představ o poměru země k hvězdám přešly obrazy do žalmů a odtud do našich kostelních písní a do naší lidové řeči, obrazy, které nikdy nepodávaly skutečný názor a které dnes jsou na hranici mezi blednoucími citovými hodnotami a mrtvými frázemi. To platí o velmi obdivovaném domnělém obraze, který činí zemi stoličkou boha, ale to platí pozornějším uším i o všech slovech, která hvězdným nebem, mocmi nad hvězdami, ba i samým slovem nebe vyvolává jaksi náboženské nálady. Pohled na hvězdy (»vojska hvězdná« bylo by už mrtvou frází) budí v duchu poměrně nezávislém nálady zcela jiné, jež pro mne ať nazývají též náboženskými. Tytéž hvězdy byly pak v astrologii, která kdysi platila za vědu, spojeny s novými hodnotami citovými, které pak zase v mrtvých frázích, jako »Napoleon šel za svou hvězdou«, už nedávají názoru, nýbrž pouze ještě poslední zbytek poetické nálady.

Poznáváme, promýšlí-li to čtenář se mnou, že nedostatek poetické řeči, její tápání v obrazech zdánlivých, nedostatek skutečného názoru jest jenom speciálním případem, jen o doklad více pro to, že řeč

nemůže vyjádřiti nebo sděliti ani věc banální. Na př. »smrt«. Kdo básní má v naší poetické řeči skoro volno zobrazovati opravdovou smrt tak, jak si ji lid představoval před dvěma tisíci, tisíci nebo pěti sty lety: jako genia s obrácenou pochodní, jako otravnou kostru, jako ctihodného starce s kosou. Dokonce označení pohlavního, říká-li se »der Tod« nebo »la Mort«, hraje velkou úlohu při útvarech fantasie. Ale je básnické zosobnění smrti nějak názorné? Dokonce ne. Personifikace je v poesii skoro už mrtvou frází. Hauptmann ve své Haničce má ještě anděla smrti, dokonce velmi hezky, ale přece jen jako hořečnou fantasii dítěte. Maeterlinck ve »Vetřelkyni« rád by také personifikoval smrt, ale nemá už obrazu pro ni. Bůh nebo anděl nebo přízrak smrti — jak si myslíme — zmizely z řeči moderní a usadily se do výměnku poesie, kam se vždycky utíká krásný klam starých názorů. Dobře-li však nasloucháme, vězí přece za vulgárním pojmem »nemoci«, přes to že by jej byl Virchow mohl se světa sprovoditi, táž personifikace, bůh, anděl nebo přízrak.

Citová hodnota. Víme, že záviselo jedině na nahodilém postupu světových dějin, že to byl průvodní zjev lidských náhodných dějin, dobyly-li staré metafory nových hodnot citových či ne. Jen historickou náhodou, že naše myšlení bylo oplodněno představami řeckými, římskými a židovskými, možno nám je při řeckých bozích a židovských hyperbolách »něco si mysliti«, t. j. spojovati asthetickou hodnotu citovou se slovy žalmů a s mythy o bozích. Něco podobného neposkytne řeči nikdy zaměstnání malého kroužku, na př. speciální práce znalců sanskrtu. V indických Vedách není horších mytův a hyperbol než ve spisech Řeků a Židů; ale nemůžeme si nic mysliti na př. metaforami krávy, nespojujeme s indickými obrazy žádné hodnoty citové. Hyperboly žalmů činí na nás vznešený dojem, protože jsme s nimi zdědili citovou hodnotu vznešenosti; hyperboly Ved, které nás došly bez přímé tradice, činí dojem komický nebo zcela žádný.

Za této příležitosti bych vysvětlil, proč jsem užíval zdánlivě bez ladu pro všechny obrazy řeči brzy výrazu metafora, brzy slova hyperbola. Hyperbola sluje vlastně přebytek a to má svůj smysl v matematickém smyslu slova. Ale zdá se mi, že také v rhetorice užívá se obrazných přirovnání, aby názornost jednoduchého slova oživena byla popudem citového přebytku. Obyčejně sluje hyperbolou jen nadsázka; vážně míněné nadsázky orientální poesie (také u Victora Huga, u mladého Schillera) nám už se nelíbí; u Shakespeara často odpuzují, kdežto parodistické nadsázky okouzlují. Hyperbola v užším smyslu nepatří už k našim obrazům. Ale hyperbola v širším smyslu, přebytek, surplus, jest však vždy podkladem krásného názoru, poetickou řečí hledaného. Pokaždé básník sdružil citovou hodnotu určitým slovem; jezero se usmívá, hvězda slibuje štěstí. Může tuto svou asociaci sděliti jen, když užije slova s citovou hodnotou nebo spojí-li slovo s jiným obrazem, aby citovou hodnotu znovu nově a silněji vytvořil. Podle duševního stavu posluchačova vybavuje slovo nebo skupina slovní žádoucí náladu nebo jest banální frází, prázdným přívalem slov. Skutečný názor vůbec není podkladem. Básníkovi nepadá, aby se zděděnou poetickou řečí dovolával zkušenosti, nanejvýš literární zkušenosti čtenářovy. Poetická řeč má množství zvukných

slov, která nic více nepraví než »velmi«. Nebe a pekla se k tomu užívá. Čarokrásné (himmlschön) není nic více než velmi krásné, jisté jako smrt (todsicher) není nic více než velmi jisté, stockfinster (tma jako v pytli) nic více nežli velmi tma, obrovsky veliké (riesengross) velmi veliké, chytrý jako ďábel nic jiného než velmi chytrý. Jest zcela lhostejno, věří-li člověk v nebe nebo čerta či ne, zná-li etymologii slova »stock« nebo ne. Luther vykládal, že lancknecht, který byl kárán, že strašně kleje, zapřísahal se, že celý rok nepomyslí na boha, natož pak, aby byl klnul jeho jménem. Klnoucí nemyslí na boha, básník nemá obrazu. Jen jemná citová hodnota rozeznává čarokrásné od slov »velmi krásné«.

Slovo »velmi«, které samo má jen citovou hodnotu prudkosti, jest základem každé hyperbole jak zobecnělé tak nově vynalezené. Jest pouze náhodou, obsahuje-li zděděná hyperbola poetickou náladu nebo ne. Řekneme-li dítěti: »To jsem ti už tisíckrát zakázal,« jest jenom prudkost v hyperbole, ale ani stopy poetické nálady, kterou, jak se zdá, na př. Vědy spojují s velkými čísly. Superlativ, jak se ho zvláště v italštině hyperbolicky užívá a jak ho Goethe rád, ale marně napodobil, jest jednou frází, po druhé poesii.

Metafora v poesii. Myslím, že jsem oklikami přece dospěl ke svému cíli. Chtěl jsem ukázati, že ani básnická řeč neposkytuje názoru, ale vždycky jen obrazy obrazných obrazů. Zprvu jsem ukázal, že básnická řeč může jen zdaleka naznačiti, co nelze vysloviti, na př. náladu krajiny; pak jsme viděli, že také to, co zdánlivě jest zcela vyslovitelné, bývá vyjadřováno náladou nekontrolovatelnou, na zkušenosti nezávislou, nenázornou, podrobenou náhodě dějin řeči. Zbývá mně ještě dodati, že bezradnost řeči není snad vlastní jen poesii, že spíše poesie má jistou výhodu prudkostí vznícených nálad, že nenázornost řeči všedního dne a vědy jest ještě více zahanbující než v poesii. Na jiných místech této kritiky nebude už tak patrný poměr řeči poetické a prosaické. Dovíme se sice, že dějiny řeči jsou věčnou honbou za obrazy, že jednak lidé, chtějící něco nového říci, honí se za obrazy, jednak obrazy, jako by byly samostatny, neustále honí se výbojně za novými představami a novými pojmy. Strízlivé úvaze logické zdá se, jako by metafora s pokolení na pokolení dobývala si nových pojmů. Ale pojmem se stane nová věc teprve po výboji; teprve po výboji mluví poražený národ řeči výbojců. Za výboje jest nová představa ještě něma. Cit, nálada vede k nové asociaci. Tak má každé metaforické rozšíření pojmu, tedy každý vývoj řeči základem pokaždé citové hodnoty; poesie, která chce sdělovati nálady, má ještě výhodu proti řeči všedního dne a vědy, která chce sdělovati poznání. Na označení, kterak určité slovo dobývá nových významů, na označení pozvolné přeměny významu jest název metafora nejlepší; nelze pochybovati, že každé přeměny významové byly touze duševní činností, která v poetice slove metaforou. Pokaždé základem výboje byla vtipnost, obraz, zkratka duchaplné postřehnutí podobnosti. Podstatou však řeči je, že duchaplná poznámka, nutná jen za prvního užití metafor, zmizela z vědomí a slovo znenáhla připomíná podvědomě svůj rozšířený rozsah. Příklady zatím jsou zbytečny. V každém důkladnějším slovníku při každém slově, zvláště velmi užívaném, bude lze stopovati přeměnu významovou.

Poetická metafora liší se od tohoto vývoje tím, že — pokud nevede k jazykové proměně významu, jak se často stává — utkvívá jako vtip, jako obraz, jako duchaplná hra u vědomí básníkově i čtenářově. Ale vždy lze žádati v poesii na dobré metafoře, aby přirovnání, které jest jí základem, skutečně existovalo v představě básníka, aby vzniklo z duševní činnosti individuální a přirozené. Metafora stává se ve vývoji řeči mechanickou tím, že přirovnání mizí z vědomí a že slovo zdá se nabývat nového významu. V poesii, kde stránka obrazná nemůže zmizeti, jest vždy takové mechanisování nevkusem. Proto je nám obrazné bohatství špatných básníků, básníků z druhé ruky, tak protivno. Proto nesneseme už manýry renaisanční, abychom mechanicky opakovali metafory latiníkův. Ani genius Shakespeara nesmíří nás se svým bohatstvím obrazů, protože příliš mnoho mrtvých symbolů mechanicky přejal z mrtvé latinské řeči. Jen si přečti prolog k II. dílu Jindřicha IV., kde mrtvý symbol Fama vystupuje a mluví »zcela pomalována jazyky«.

Edda. Ten nevkus je v soustavu uváděn v poetických učebnicích o metafoře. Sotva která poetika jest nám odpornější než poetika mladší Eddy, tak zv. Skalda, ve které se vychovává poetický řemeslník, aby představu nepojmenoval slovem, které ji přirozeně vyvolává. Skladatel byl asi pedant strašně puntičkářský. Byl-li skald povinen, říkati místo »lod« »zvíře moře«, místo »krev« »voda meče«, měl-li pro nějakou běžnou představu jako ostrov na vybranou více než sto metafor, bylo to opakem poesie. Neboť básník tvoří metaforu ze své představy a ze své individuální nálady; právě jako nesestaví báseň z citátů, také nebude opakovati metafory mechanisované a přece nezobecnělé. Připomínám, že v našich školách, jsou-li pospolu špatní učitelé a snaživí žáci, pojednání bývá skládána dle podobných pravidel; tu jest říci pravidelně místo velbloud »koráb pouště«.

Dante. Nemyslete, že přirovnání s veršotepcem, sestavujícím své dílo z citátů, jest pouhou fantasií. Když Virgilius platil za prvního ze všech básníků a zároveň za kouzelníka, byly v učené Evropě hotoveny básně, složené pouze z kombinací slov Vergilových, a přece o křesťanských a jiných tehdy moderních věcech jednaly. Přečtěte slavnou Vita nuova Dantovu, která vznikla jen několik desítek let po mladší Eddě. Zdá se, jako by Skalda byla panovala zároveň na nejzazším severu jako v Italii. Mladý Dante ještě se nenaučil, co později dovedl tak výtečně, vyslovovati představy své nejživějším slovem. Hluboce zaujat slovní pověrou scholastiků, namahavě opisuje věci nejjednodušší a vysloví na př. hned s počátku místo: »Bylo mi devět let, když jsem poprvé uviděl osmiletou Beatrici«: »Už po deváté od mého narození vrátilo se nebe světla skoro k témuž bodu, a to ve svém vlastním koloběhu, když se mi poprvé zjevila paní mého ducha, která od mnohých, kteří nevěděli, jak ji jmenovati, nazývána byla Beatrice; byla už tehdy tak dlouho na světě, že za jejího života hvězdné nebe se otočilo o dvanáctý díl stupně k východu.« Pro vzdělané současníky Dantovy, jež sdíleli s ním týž duševní stav a také stejnou astronomii a letopočet, tento opis nebyl tak nesrozumitelný jako je pro nás; ale nevkusný byl přece už před šesti sty lety.

Krásná řeč. Smíšené publikum, které literární hovory jako při-

pravu nebo výplně z nouze pro milostná dostaveníčka, neskrblí právě s pochvalným výrazem krásná řeč. Schiller má krásnou řeč, Heyse, ale také Bourget a Marlittová. Gustav Freytag má zvláště v »Předcích« krásnou řeč. V úvodních všech listů pochvalují si straníci krásnou řeč. Co jest krásná řeč? Nemožno, aby byl míněn čistě akustický libozvuk řeči. Jsou pro to názvy jiné a lepší a ostatně se vychvaluje také krásná řeč cizinců, čtených jen v překladě. U nás byl vynášen a vznáší se dosud Daudet pro krásnou řeč, a také u Francouzů známa jest Schillerova krásná řeč. Dlouho jsem myslel, že krásná řeč znamená zcela naivně bohatství myšlenkové. Vždyť nescetněkrát slyšíme chváliti krásnou řeč při skvostné myšlence Schillerově, při vhodném citátu.

Schiller. Příznačny pro pověru, že slova, to jest myšlení, jsou cosi vyššího než jednání, jsou (jako vůbec Schillerův Zvon) zcela zvláštní verše, ve kterých jaksi vysvětluje a snad omlouvá formu básně té. Básník méně uvažující býval by dosáhl zamýšlených nálad, nechav zníti kostelní zvon. Schiller místo popisu líčí velmi svědomitě, jak byl zvon zhotoven. A zvláštní zvonař při práci schillerovsky rozjímá, místo aby jí věnoval všechnu pozornost. Básník jest tak laskav a vykládá hned popud ke své básni, a popud ne snad v suché poznámce, ale v rýmech.

Tu by tedy mimovolně bylo řečeno, co vlastně jest úlohou myšlení nebo mluvení v životě nebo v jednání. Jakýsi hudební průvod; jako zpívají námořníci, když napínají plachty, jako voják klné nebo volá hurra, když střílí nebo řítí se vpřed a jako konečně Schillerovy pradeny právem štěbetaly při práci. Ale pak Schiller vyslovuje své vlastní mínění, že špatným člověkem jest pohrdati, který nikdy neuvažil, co konal. Myslicí básník, ježž myšlení jeho zavedlo od dramatické nádhery Loupežníků až k maškarádám »Nevěsty messinské«, myslí, že výkon je teprve tehdy krásný, když se o něm dosyta napřemýšlelo, to znamená, nažvanilo a nakázalo. Tu patrně, jak theoreticko-poznávací blud, dle něhož myšlení a mluvení rozmnožuje vědění, Kantem a jeho žáky považuje se také za podstatný pro stránku praktickou nebo ethickou. Krásná řeč tedy nezáleží jen na myšlenkách. Ještě nikdy Lessingova řeč, myšlenkami hojná, epigramatická, nebyla zvána »krásnou«. Právě tak dnes není nám obrazové bohatství Shakespearovo nebo moudrost Goethova »krásnou«. Ale současníci zvali Shakespearovu divokou štvanci za obrazy a Goethovu klidnou objektivnost krásnou. To, zdálo se mi, odporuje názoru, později u mne vzniklém, že krásná řeč sluje řetěz myšlenek pravědních, myšlenek obnošených, myšlenek druhého řádu. Na Schillera se hodí toto vysvětlení. Nikomu nenapadne nazývati »krásným« shuštěný nádherný sloh Kantův z nejlepší jeho doby. Teprve Schiller učinil z Kantových myšlenek krásnou řeč, nejhlubších věcí névida nebo jim nerozuměje a půvabně a důstojně čeře plýtký povrch. Co tedy publikum nazývá krásnou řečí, jest opravdu jen řadou laciných myšlenek, které opíraje se o módní filosofii zdají se míti hodnotu nejvyšších myšlenek.

Snad není to jinak se Shakespearem a Goethem, pokud jde o publikum. U Shakespeara shledával se vážený současník se všemi poznatky renaissance přemincovanými v slovní hříčky a obrazy. To se

líbilo tehdy. Dnes obdivujeme se jeho schopnosti charakterisovační a udělali bychom dobře, kdybychom v drzém novém vydání nebo překladě z kořeně vymítali krásnou řeč.

V Goethovi zase mělo současné publikum s vášnivou silou vyslovený nový duševní egoism, revoluci jedince proti všeobecně. A tak líbila se ve Wertherovi i Vilému Meistrovi řeč krásná, přes to že jedna kniha jest napsána jako úchvatné drama, druhá chladně jako učebnice ironikova. Dnes nevšímáme si vzlykání duševního egoismu a lpíme na vášni a ironii.

Krásná řeč tedy vždycky znamená asi tolik, že publikum uznává myšlenky básníka za krásné a že tyto myšlenky jsou myšlenky samého publika; a že i když myšlenky povýšeného ducha bývají rovněž zvány krásnými, to jest proto, že povýšený duch ve své hodnotě teprve od potomstva bývá pochopen, ale ve své slabosti stále má něco se současníky společného. Tak se může státi, že dítě si vyjde na procházku do botanické zahrady výborně zařízené, zmlkne a náhle zaraduje se na louce nad několika chudobkami krásnými, protože jedině ty zná.

Goethe. Že řeč jest nezpůsobilým nástrojem poznání, ale dobrým, ba ze všech nejlepším nástrojem umění, nebo protože ani řeč poetická nepodává bezpečného názoru, toho nejlepším dokladem jsou nedostižné básně Goethovy. Ale genius Goethův viděl přes svou životní práci básnickou s úžasnou bystrostí také theoretické nedostatky řeči i mohu se ho na tomto místě dovolati jako svědka pro svou kritiku řeči. Vše, co jest cenné, vyskytuje se už u něho, třeba mu jeho šťastná povaha bránila, aby neříkal, co nelze vysloviti.

Goethe ani nevěděl, jak velice pohrdal slovem a jak jeho pohrdání slovem, jeho geniální intuitivní kritika řeči měla vliv na jeho život a jeho myšlení. Místa, ve kterých se posmíval slovu, jsou velmi četna; mnohá se stala příslovečna, jako verše o theologii v žákovské scéně: »Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein. Mit Worten lässt sich trefflich streiten, mit Worten ein System bereiten, an Worte lässt sich trefflich glauben, von einem Wort lässt sich kein Jota rauben.«

Autoritativní váha právě těchto slavných slov jest pro mne ovšem nepatrná, protože se jedná jen o theologii, protože Goethe zde na poznámku žákovu: »Přece pojem musí být u slova« posmívá se právě jen slovu, ale pojem nechává s pokojem. Jsou tedy tato slova ještě daleko od stanoviska kritiky řeči.

Naproti tomu zní jako jemný dozvuk nominalistického názoru, že pojmy nebo slova jsou jen flatus vocis, když Egmont svou velkou rozmluvu s Albou končí větou: »Nadarmo jsem tolik mluvil; vzduch jsem rozechvěl, dále nic jsem nezískal.« A dozníváním těchto vět je, když Egmontova Klárka už v následující scéně přerušuje svou vlastní agitační řeč takto: »A tak trousíme slova, nic neděláme, zrazujeme ho!« Po obakrát stojí v duchu Goethově čin proti slovu a podobně, když se Faust pokouší přeložiti první větu evangelia Janova a zprvu zcela mechanicky napíše »Na počátku bylo slovo« a po různých pokusech, aby vystihl pravý význam řeckého *λογος*, zvolí konečně smělý překlad: »Na počátku byl čin.« Nápadným způsobem jsou v básni samé protištěna slova slovo a čin.

Jak hluboce bylo založeno v bytosti Goethově toto uznávání činu a pohrdání slovem, vydalo by na zvláštní spis o Goethovi. Upozornil bych na dva body, třebas by mi při tom bylo trochu filologicky rozebírat Goetha, protože toho dosti nebylo si všimnuto.

Předně proslulá básnička z benátských epigramů:

»Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Oel gemalt, in Thon hab' ich auch manches gedruckt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet;
Nur ein einzig' Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.«

Epigram nadělal vykladačům mnoho bolení hlavy. Směli naši germanisté dopustiti, že velký Goethe řekl, že považuje německou řeč za nejšpatnější látku? Když pak tvrdili, že nejšpatnější látka není německá řeč, ale frivolní předmět většiny těchto epigramů, hra lásky, obešli totiž a nechali Goetha moralisovati o sobě samém. A přece naříká Goethe výslovně potom v 77. epigramu: »Einen Dichter zu bilden, die Absicht wär' ihm (meinem Schicksale) gelungen, hätte die Sprache sich nicht unüberwindlich gezeigt.« Ne, Goethe mínil už řeč a měl, on mistr všech mistrů, též leccos namítati proti tvořivosti německé řeči. Vždyť přece psal tyto epigramy málo let potom, kdy Lessing zoufale na to pomýšlel, napsal svého Laokoonta francouzsky.

Za tvrdou kritiku německé řeči pokládali slova ta i současníci. V Klopstockově obrněném epigramu praví německy jazyk: »Goethe, lituješ, že mnou píšeš. Kdybys mne znal, nemrzelo by tě to: Goethe, také já tě lituji.« Ale několik jiných veršů Klopstockových by nám bylo výstrahou, kdyby bylo třeba. V ódě »Řeč« projevuje se celé konvenční nadceňování řeči. »Myšlenky blíženeč, slovo, zdá se jen zvukem, jenž vzduchem plyne.« Ale zvuk jest prý živoucí. Nadšeně apostrofuje Klopstock řeč.

»Es erreicht die Farbe dich nicht, des Marmors
Feilbare Last, Göttin Sprache, dich nicht!
Nur Weniges bilden sie uns:
Und es zeigt sich uns auf einmal.
Dem Erfinder, welcher durch dich des Hörers
Seele bewegt, that die Schöpfung sich auf!«

Naproti této nabubřelosti vycitoval Goethe hranice řeči; a protože je jen cítil, protože časovými proudy a vlastním diletantismem malířství a sochařství příliš vysoko stavěl jako tvůrce děl, kterými jsou opravdu, proto zajisté viděl v řeči vůbec, ne v německé řeči, nejšpatnější látku, špatnější látku než barva a hlína a mramor.

Ale i když tento 29. benátský epigram přece jen je projevem náhodné nálady, ukazuje Faustův překlad »Na počátku byl čin« na světový názor, který snad původní Goethův plán snad hlouběji vyplňoval než lze poznati z díla po tak dlouhých přestávkách mnohokrát přepracovávaného. Chtěl bych dokázati, že s celým prologem v nebi i sázka mezi Hospodinem a ďáblem jest pozdějším přidavkem (ostatně to nebude nikdo popírati, třebas ještě nebylo dosti poukázáno na křiklavý rozpor mezi sázkou a smlouvou). že v prvotní koncepci Fausta přeli se jen duch země a malý čert jménem Mefistofeles místo

pánaboha a nejvyššího satana. Kdo pak jest tento duch země, kterého Goethe vybral ze slovníku starých alchymistů, kde značil asi tolik co životní síla, vládoucí ve všech věcech, tedy také v neorganické přírodě? Na našich jevištích bývá představován duch země jak netvárná hmota. Goethe, který nemyslí na hloupé jeviště, představoval si jistě původně duchem země hemžení života, věčnou spleť a souslednost rození a smrti, věčné vznikání a zanikání; »in Lebensfluten, in Thatensturm wall' ich auf und ab.« Ve smyslu tohoto ducha země, činného ducha, kterému se cítí přibuzen a kterého přece nemůže pochopit, protože lidská řeč vystačí jen na bytí, ale ne na dění, rozumí Faust začátečním slovům evangelia Janova tak, jak je naposledy přeloží: »Na počátku byl čin.« A hned na to odpoví Mehistofeles, který sám není účasten dění, na otázku: »Jak se jmenuješ?« posměšně, že otázka taková zdá se malicherná jemu, jenž na slova nic nedá. Ne napadá mi ovšem vykládati, že by duch země »značil« intuitivní poznání skutečnosti nebo něco podobného. Ale jen to tvrdím, že hlavou prvního mezi všemi tvůrci literárními nejenom občasně, ale i za koncepci jeho hlavního díla bleskem se mihla myšlenka o bezcennosti lidské řeči a lidského poznání, ba už i o bezcennosti řeči vzhledem poznání.

Nenávist a láska k řeči vine se charakteristicky Goethovou celou prací životní. V roztoužené síle své básnické mladosti myslí jinak o hodnotě řeči než v době svého neomylného stáří; ale pochybnost vždy prokmitává. V básničce »Řeč« je mu jedno, je-li řeč chuda či bohata. To zní jinak, než co psal dvacet let na to v nejšpatnější látce. Ale s počátku let sedmdesátých, na kdy připadá tato báseň, vznikl též Faust, v němž nejsilněji zní posměch na řeč jako na nástroj poznání. Tu jest už Goethovo vyznání: »Cit jest vše. Jméno, zvuk a kouř zamlžující nebes.žár.«

Tu všude slyšíme nebeborce Goetha, který vlastně nečiní rozdíl mezi poesii a vědou a který zoufaje nad řečí vykřikne svou bolest nad tím, že tak zhola nic nemůžeme vědět. Občas je pouze a jediné básníkem, vidí, jak je vysoko nad ubožáky, jež bolem oněmují, kdežto jemu dal bůh, aby vyslovil, co trpí. Ale verše o nejšpatnější látce spadají již do let, kdy Goethe stal se tím universálním duchem, jak jej obdivujeme v starci. R. 1790 ukončil vydav své sebrané spisy svou čistě básnickou mladostí; r. 1790 začal své theoretickopoznávací životní dílo, nauku o barvách, a psal svou vědeckou knihu geniální, metamorfosu rostlin. Téhož roku vznikly benátské epigramy, a vychází první díl Fausta. Po dvaceti letech vydá Goethe svou nauku o barvách a zde v jejích hlubokých částech nemůže se nedotknouti věčného problému řeči. Nebyl by Goethem, nejvolnějším duchem, kdyby se nebyl ani otázel: »Zač stojí můj nástroj řemeslný? Lze pravdu sdělit, vyslovit, myslit? Tak jasný nestane se zajisté problem ten Spinozovci, ale uchopí jej silně a to za podivuhodného podnětu.

Goethe chce pojem polarisace přenést se světla na barvu, tedy chce učiniti to, v čem všechen pokrok t. zv. poznání záleží, aby slovu na obsahu přibylo metaforou. Před ním tak činili všichni badatelé, on sám tak mimoděk činil, tvoře obraz o metamorfose rostlin: když právě uprostřed nauky o barvách poprvé se zakolísal, lekl se instinktivně

neschopnosti řeči a napsal o tom (Nauka o barvách, didaktický díl, §§ 751—757): »Nelze ani uvážiti, že řeč jest vlastně jen symbolická, jen obrazná, že nikdy nevyslovuje předměty bezprostředně, nýbrž jen odrazem. Zvláště jedná-li se o věcech, jež možno nazvati spíše činnostmi než předměty, jaké v říši přírodovědné jsou stále činný. Nelze jich postihnouti a přece jest o nich mluvit; probíráme všechny druhy formulí, abychom se k nim dostali aspoň přirovnáními.« Trochu povrchně miji metafysické, mathematické a mechanické formule, jemu vlastně protivné. »Naproti tomu jeví se morální formule, vyslovující něžnější poměry, jako pouhá podobenství a zabíhávají pak i do vtipu.« — A přece »kdybychom se zbyli jednostrannosti a pojali živý smysl v živý výraz, ledacos potěšitelného bylo by lze si sdělovati. Ale, jak těžko jest neklásti znamení na místo věci, míti před sebou živou podstatu a neubíjeti ji slovem!«

Goethe myslí na barvy, které už od Locka vlastně od Descartesa poznávány byly jako něco neskutečného, jako něco na předmětech, jako něco pohyblivého. Kdyby se Goethe nebyl tak velice štítil abstrakcí, byl by as vytušil v této souslednosti myšlenkové, že jeho věta platí o celém světě, že všechno jest jen činnost nebo pohyb, že »všechno plyne«, že tedy jeho nápad vystihuje jádro věci. A po 20 letech, kdy píše Sulpic Boisseréovi o své nauce o barvách, dospěje (několik týdnů před smrtí svou) k veliké větě: »Jednoduché skrývá se v mnohotvárně a zde u mne nastává víra, která není začátkem, ale koncem všeho vědění.«

Po tom všem mohu zajisté dovolávati se pro své věty Goetha jako klasického svědka a není mi divno, vyskytne-li se několikrát u něho jako nálada resignace, také vrchol skepse, že totiž v dějinách ducha lidského vždy jsou jen bezpečná pozorování, nápady, ale ne zákony, úsudky, věty.

V krásném 8. oddílu pojednání o mezičelistních kostech praví a podávám zde celé místo: »... Aperçu, takový postřeh, pojetí, představování pojem, idea, ať to jakkoli pojmenujeme, má vždycky, ať se tváříme, jak chceme, esoterickou vlastnost; v celku lze to vysloviti, ale ne dokázati, jednotlivě lze zajisté naznačiti, ale nikdy to dokonale nedovedeme. Také by dvě osoby, které by proniknuty byly myšlenkou, přece sotva se shodly o tom, jak jí použít v jednotlivých věcech; ano lze tvrditi, že i jednotlivý, osamělý, tichý pozorovatel a přítel přírody není vždy jednotný, a záhadný předmět je mu jeden den jasnější, druhý temnější, podle toho, jak jeho duševní činnost při tom může vyjeviti se čistěji a dokonaleji.« Ale v »Dějinách nauky o barvách«, kde mluví o Galileim, vyslovuje to neosobně a všeobecně: »Všechno ve vědě záleží na tom, co jmenujeme aperçu, na postřehu toho, co vlastně jest základem jevům.«

Byla by celá kniha, kdybych chtěl všechno po Goethovi opakovati, jako svědku pro kritiku řeči, co kdy o tom řekl; ale na konci této odbočky odvolám se ještě na dvě místa, která jsou příliš znamenita, než aby jich bylo lze opominouti.

Píše r. 1786 z Benátek (původně paní ze Steinů): Tak tedy též Benátky už mi nejsou, bohudíky, pouhým slovem, prázdným jménem, které tak často mne, úhlavního nepřitele slovních zvuků, děsilo.

V knize »Báseň a Pravda« (12. kniha) uvádí jako princip, na který lze uvést všechny výroky Hamannovy: »Všechno, co člověk chce vykonat, ať už činem nebo slovem nebo jinak, musí vyvěrat z všech spojených sil; všechno ojedinělé jest zavržitelné.« To jest prý nádherná zásada, ale těžko se jí řídit. Neboť dodává Goethe: »O životě a umění nechť si platí, naproti tomu při veškeré tradici slovní, která není právě básnická, naskytuje se veliká potíž; neboť slovo musí se odloučiti, se osamostatnit, aby něco vyslovilo, znamenalo. Člověk mluvě, musí na okamžik býti jednostranný; není sdělení, není nauky, aby nebylo lišení. Ale ježto Hamann tomuto lišení se bránil a jak v jednotě cítil, představoval si, myslil, tak chtěl i mluvit a požadoval totéž na druhých, octl se v rozporu i s vlastním slohem i se vším, co druzí vykonati mohli.« Tolik o Goethovi, a přece příliš málo.

Duchaplnost. Duchaplný člověk může být náhodou i chytrý nebo silný nebo dobrý anebo to a ono zároveň. A může takto státi se člověkem znamenitým. Ale pouze duchaplný může být každý blázen. Duchaplný jest, kdo jest bohat hotových pojmů, připravených slov. Duchaplný jest slovaplný. Jenže líná hlava, je-li plná slov, kupí synonymní věty, kdežto živá hlava plná slov tančí mezi různorodými pojmy. Je-li duchaplný muž zpřímá hloupý, mluví vtipně. Wippchen jest vtipný. Jeho vtip sluje pohrdavě vtipem slovním, jenže vtipný hlupák dbá především zvuku slov a podle něho je hravě spojuje. Ale duchaplný spojuje je podle zákona tautologie a těší se vedle toho zněním stejnozvuchým. Je-li duchaplný člověk málo objektivní, ověší svými antithesemi a asonancemi starou fabuli a stane se pak básníkem, jako byl třeba Schiller. Je-li bezedným pedantem, ověší jimi starou poučku a sluje systematickým filosofem, jako byl třeba Hegel.

Dobrym příkladem půvabu a nebezpečnosti vtipu jest slovo nebo značka nulla v mathematice. Možná na př. přímku nazvati vědecky vtipně elipsou. Čím menší je malá osa, tím plošší bude její tvar; je-li malá osa = 0, vznikne z toho ovšem přímka. To žáka pobaví a jest popudem k hezkým hříčkám.

Ale pokaždé, zavede-li se nula do formule, žák bude vtipný, jen když zapomene hodnoty znaménka a s nulou dělá právě tak jako se značkami A, B a C. Když by jen + 0 a — 0 zaměnil, t. j. když by zapomnul vzniku znaménka, dospěje k nesmyslným výsledkům.

A tak má se to se vtipem vůbec, nejen s hrubým slovním vtipem. Nestará se o poctivou hodnotu svých slov, nezná nebo zapomíná dějin slov a pohrává s nimi, tak že snadno nabývá to nebezpečného půvabu penězokazectví.

Řečnictví. Řečnictví jest přečasto líčená vřelost. Může se státi, že člověk má někomu něco říci, co proň nebo pro posluchače jest důležité nebo co má posluchače k něčemu přiměti. Ale nemůže se státi, aby člověk povahový rozehrál se pouhou svou vůlí. Tak zvaní dobří řečníci na kazatelně, v lidovém shromáždění, v parlamentě a v lidových přednáškách činí na mne často dojem, jako by objednávaly jídlo u sklepníka činili to ve verších. Mají-li opravdu něco říci, nechť to řeknou jasně, ale ne krásně.

Když řeč vznikala, bylo jistě každé nové slovo tvořeno s uměním a vřelostí. Teprve hotové řeči bylo lze užívati s umělou vřelostí.

Žurnalisté. Lze si účinkování proroků vysvětliti tak, že byli to nadšení lidé, kteří svým opozdilým současníkům, sugerovali nový pojem silou svého umění řečnického. Jim podobají se naši básníci, staví-li se proti konservativním mocnostem a v krásném šílení provozují vyšší umění řečnické. Ale jako vedle velkých a malých proroků jsou docela všední popi, kteří vydělávají si tím chléb, opozděně camrajíce kol myšlenek, které byly nové před několika tisíci lety, tak vedle básníků jest většina žurnalistů, vyjímaje poctivou službu zpravodajskou. Zprávy jsou oblíbeným zbožím a obchod s nimi nemnoho lepší nebo horší než obchod jiný. Ale žurnalistické žvanění o těchto zprávách není často nic jiného než falšování zboží. Zvláště když básník stane se z nouze žurnalistou, falšuje nejhruběji. Co by nenapsal pro věc samu, co by styděl se třeba jen vysloviti, když sedí s kamarády rovnými nebo stejně smýšlejícími u sklenice piva, nestydí se napsat pro luzu, která chce mít svou denní, vlažně teplou lázeň slovní. Naše novinářská literatura stává se tak většinou tištěným žvástem, a ježto lidé, až snad na popy a okresní řečníky, jsou aspoň lhostejni ke skutečnému žvanění, možno říci, že tištěný žvást duchaplných lidí stojí ještě pod mluveným žvástem hloupých lidí.

Včera byl celý svět při maškarním průvodu a dnes chce celý svět čísti toho popis. Nehledě na deset tisíc pošetilců nebo ješitných, kteří touží po zmínce o sobě osobně nebo hromadně, nehledě na ty důkladné, kteří by rádi vpravili do časopisecké zprávy, co sami o slavnosti zažili, jest zajisté všeobecným přáním čísti, co víme: to znamená zajisté žvaniti s novinářem o denní události, kterou právě tak dobře známe jako on. Člověk, jemuž huba nestojí, lazebník, paní kmotra atd. stali se nyní dokonalostí tiskařské techniky oněmělým klubem žvastu. U ranní kávy sedí všechno obyvatelstvo v duchu pospolu a pohodlně se oddává této staré radosti ze žvanění, jež slove nyní četbou novin.

Radost ze žvanění. Tato radost není leč pouze hrou s řečí, jednou z her, které bývají doporučovány pro duševní svoji chudobu nemocným a starcům. Zvláště zdá se mi, že hromadná spotřeba řeči jakožto radost ze žvanění (jak ústního tak za čtení) se velice podobá hře domino, kdež veškerou duševní práci jest, aby hráč kladl k známce protivníkovi svou kostku stejné hodnoty tak dlouho, dokud může. Zcela jako v tak zvané konversaci.

Při tom jest si všimnouti, že skoro každý hráč provádí vedlejší hru, skládá z kostek kresbu libovolného druhu. Taková dvojí hra jest též při žvanění a psaní novin; jest ještě pro zábavu pořádek slovní, nazvemež to vtipem nebo slohem. Také vědecké knihy jsou zřídka prosty obou těchto hříček žvanivosti.

Lidé navykli si myšlení nejenom, že jest užitečno, ale že jest i zábavou. Zachování individua a rozplozování druhu spočívá na podobném nerozřešitelném rozporu příčiny a účinu. Jest nám rozkoší jísti, abychom jedli pro své zachování nebo protože jíme pro své zachování? Kdo by věděl to, věděl by všechno.

Mně je myšlení dojista zábavou, jinak bych si nelámal o samotě hlavu. A je mně mluvení dojista zábavou, jinak bych nežvanil. Týž dojem lze pozorovati už při dítěti, které se naučilo mluvíti první slova.

Dovedlo-li vysloviti zvuk slov, má radost z mluvení. Ale ještě více se raduje, když se mu podařil dokonce správný úsudek, když vidouc psa může samo říci haňhať.

Přijati novou představu do mozku jest jistou námahou, jistou minimální bolestí. Násilné ražení nové dráhy nervem jest snad v panenství připraviti gangliovou buňku. Kdyby bylo lze mikroskopem ukázati, jak v mozku malého dítěte se otevírá tisíce gangliových buněk a razí, upevňuje a urovnává síť tisíců nervových drah, byl by to pohled strašný. Dostaví-li se pak dojem smyslový, který najde už urovnanou dráhu a dobře zařízenou gangliovou buňku, lze si dobře představit, jaké jest to tělesné potěšení nechati jej sunouti onou drahou a přijati jej do upravené buňky. Jako vůz tramvayový, který vyšlunuv se z kolejí strašně rachotí, skřípe a vrzá a který pak opět letí po kolejích, přidušeně bzuče.

Slova ovšem slouží tomuto pohodlnému zařízení. Ale jakou funkci mají? Jsou vztažné pojmy s gangliovými buňkami mozku? Jsou signály na křižovatkách sítě? Nebo jsou snad jen neohrabaný, valící se materiál, který sem tam přejíždí po hladkých drahách a z něhož máme potěšení jako z jízdy na železnici? (P. d.)

Psychologie mysticismu.

Kdybychom měli studovati tento předmět ve všech jeho podobách, byl by nesmírně složitý: vztahoval by se k theologii, k literatuře, k historii, k vědám fysickým a morálním. Obzvláště bychom nemohli opomenouti dotknouti se tohoto předmětu se stanoviska fysiologického a pathologického, právě tak jako se stanoviska vnitřního pozorování a bádání. Avšak děla práce má své místo i ve vědě a jistě, nahledě k organickým projevům mysticismu, není nemožno tu vypátrati několik zajímavých a užitečných rysů k jeho poznání.

Mystikové byli často sami velikými psychology. Zabývali se vždy na předním místě zkoumáním života vnitřního. Ovšem že je nepokládáme všechny za lidi nemocné, a proto nutně třeba zaznamenati ony objevy o duši lidské, o nichž oni se domnívali že je učinili.

Jest pravda, že se mnohdy mystikové uvádějí prostě jako lidé nemocní. Kdyby tomu tak bylo, jistě bychom přestali mluvíti o mysticismu a nebylo by třeba studovati jej se stránky fysiologické a pathologické; běreme-li však toto slovo v jeho širokem a historickém významu, nezdá se, že by bylo správné, řaditi mystiky bezprostředně mezi nemocné.

Byl učiněn také pokus dokázati, že Sokrates byl člověkem nemocným, poněvadž u něho našli jakousi sklonnost k mysticismu. Nic nemůže pravděpodobnosti více odporovati. Byl to duch zdravý a silný, myslitel neunavný, který mimo to schvaloval a v praxi prováděl také úplné ovládání sebe sama. Což pak byli také nemocni František z Assisi, sv. Bernard, Spinoza a Schleiermacher, u nichž lze viděti velikou nebo i převážnou část mysticismu? Bude se snad někdo dokládati Pascalem, onou