

Štěpaník, Karel

## Theorie literatury

In: Štěpaník, Karel. *William Hazlitt jako literární kritik*. Brno: Filosofická fakulta M.U. s podporou Ministerstva školství a osvěty, 1947, pp. [79]-114

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/118876>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## THEORIE LITERATURY

Jak v uměních výtvarných, zejména v malířství, tak v literatuře zajímal se Hazlitt hlavně o konkrétní umělecké dílo a méně o theorii, které nevěnoval tak hlubokou pozornost jako na příklad Coleridge, poněvadž měl nedůvěru k systémům a všem theoretickým principům, které se snaží povznést se nad zkušenost, kterou si můžeme sami ověřiti. Poněvadž však jeho poměr k malířství byl podložen vlastními malířskými studii a tužbami, kdežto svou činnost spisovatelskou pokládal spíše za východisko z nouze než naplnění nejuvřejších přání svého srdce; poněvadž jeho poměr k malířům byl vztahem spoluumělce, kdežto k básníkům a spisovatelům necítil takového bratrského dělného vztahu: zajímal se o obecné otázky estetické a technické víc se zřetelem k uměním výtvarným než k literatuře. V kritikách obrazů často radí umělci nebo uvažuje o problémech obecných i speciálních, estetických i technických. V posudcích literárních málokdy píše o tom, jak se má psát a tvořit. Je si jist svým vkusem a vnímá správně krásu literárního díla, ale netroufá si udílet pokyny a rady spisovatelům.

Úvah věnovaných otázkám čistě estetickým je v literární kritice Hazlittově mnohem méně než v jeho kritice umění výtvarných. Nejsou však proto méně závažné, neboť pramení z praxe, jsou z valné části vyvozeny indukci z Hazlittovy znalosti literárních děl a z jeho filosofie, k níž dospěl rovněž vlastním úsudkem. Jak v konkrétní kritice, tak v obecných zásadách přijímá cizí mínění a soudy jen tehdy, když se jeho vlastní vkus a přesvědčení s nimi plně shoduje. O otázkách a dílech, kterých nezná z vlastní četby

nebo o nichž si nemohl učiniti vlastního úsudku, nemluví vůbec nebo otevřeně dozná svou neznalost. Nechlubí se cizím peřím; neskrývá svou vděčnost a dluhy, kde si je vědom závislosti. Stejně se nebojí postavit se na stanovisko nesympatické, je-li přesvědčen, že má pravdu, i když jeho protivníkem je uznávaná autorita. Taková upřímnost a odvaha budí úctu, a je-li, jak jest tomu u Hazlitta, podepřena přirozeným nadáním, vytríbeným vkusem a logickým úsudkem, má plný nárok na zájem i obdiv budoucnosti.

V essayi *Fine Arts*, v němž rozvádí a odůvodňuje své přesvědčení o nezávislosti pokroku umění na pokroku vědeckém a rozvoji vzdělanosti a popírá, že by akademie a podobné instituce mohly prospěti rozvoji umění, shrnul Hazlitt svou theorii o vzniku uměleckého díla. Tvrdí, že pozorování, studium a napodobování vynikajících uměleckých děl neprospívá mladému talentu, nýbrž často jej odradí a vezme mu chuť k vlastní práci, poněvadž mu odhaluje nemožnost dosáhnout mistrovství velkých malířů, jejichž díla se snaží napodobovati.

*„Student, který má neustále před sebou vzory všech druhů výbornosti, je nejen odvrácen od onoho určitého druhu umění, v němž mohl trpělivým cvikem dosáhnouti úspěchu, ale tím, že si navykl pozdvihovati svou imaginaci k přepjaté úrovni zjemnělosti pohledem na nejskvělejší vzory umění, stává se netrpělivým a nespokojeným se svými vlastními pokusy, rozhoduje se dosáhnouti stejné dokonalosti ihned nebo odhodí štětec v zoufalství. Tak mladý nadšenec, jehož genius a energie měly soupeřiti s velikými mistry starověku nebo vytvořit novou éru v umění, zklamán v svých proních optimistických očekáváním, ustrne v lenivosti na tom, co vykonali jiní; diví se, jak bylo možno dosíci takové dokonalosti, obeznámí se s nejdrobnějšími zvláštnostmi různých škol, třepetá se mezi nádherou Rubensovou a půvabností Rafaelovou, shledává snadnějším kopírovat obrazy než malovat a snadnějším viděti než kopírovat, vynakládá všemožné úsilí, aby si zjednal přístup do velkých sbírek, toulá se z jedné aukční síně do druhé a píše do novin kritiky krásných umění.“* — (Zde popisuje Hazlitt sebe samého.) *„Takový nebyl Correggio; viděl a cítil sám za*

*sebe; nepatřil k žádné škole, ale měl svůj vlastní svět umění, který si vytvořil. Ten obraz pravdy a krásy, který existoval v jeho duši, si byl nucen zkonstruovat sám, bez předpisů a vzorů. Jelikož vznikl v jeho duši pozorováním přírody, mohl doufat v jeho vtělení pro jiné jen napodobováním přírody. Můžeme si představit, jak mu jeho dílo rostlo pod rukama pomalu a trpělivým cvikem, stále se přibližující dokonalosti, změkčeno v jemnější půvab, získávajíc sílu z jemnosti a konečně obrážejíc čirý obraz přírody na plátně. — Takový jest vždy pravý postup umění; takové jsou prostředky nezbytné, aby byla vytvořena největší díla všeho druhu. Jsou výsledkem schopnosti, nabývající síly cvikem a vřelosti z vlastního popudu — podněcované k novému úsilí vědomím úspěchu a překvapením nad podivností nového světa krásy, který se otevírá rozradostněné imaginaci.“* (18, 41—42.)

Ačkoliv se tato úvaha opírá o Hazlittovy zkušenosti malířské a umělecké dílo, jehož zrození popisuje, je malířské dílo Correggiovo, theoreticky platí její zásady pro všechna umění, tedy i pro literaturu. Schopnost, talent, genius nebo jak jinak Hazlitt nazývá tvůrčí princip umělecký, je vrozený dar. Inspiraci čerpá z přírody, nikoli z cizích uměleckých děl. Jeho síla vzrůstá úsilím a cvikem, ale úsilí nezávisí na vůli umělce, nýbrž je slepou silou, která jej žene a vyvěrá z jeho vrozeného genia. Proto je umělec sám překvapen a žasne nad svým dílem, a proto mnohdy ani nechápe svým rozumem velikost a krásu, kterou vytvořil.

Stejný, zcela neuvědomělý proces probíhá v duši každého umělce, tedy i básníka. Hazlittovo mínění o poesii je velmi vysoké. Ačkoliv si nelibuje v hierarchickém třídění umění na vyšší a nižší a v podstatě zcela v duchu moderních názorů estetických chápe umění jako nedílnou duševní činnost, projevující se jen různým způsobem podle přirozeného nadání umělce, přece na mnohých místech klade poesii na místo privilegované a básníků si ze všech umělců nejvíce váží, třeba osobně měl užší vztah k malířům než k spisovatelům. Jeho malířské školení a velmi hluboké znalosti malířství nezůstaly přirozeně bez vlivu na jeho umění spisovatel-

ské a kritické. Často ilustruje rozbor básnického díla přiléhavými a bystrými analogiemi z výtvarných umění, hlavně z malířství. V tom smyslu měl velkou výhodu proti jiným soudobým i starším a pozdějším kritikům, kteří umění výtvarných neznali vůbec, nebo je znali jen jako obdivovatelé, nikoli jako činní umělci. Zvláště ve srovnání s druhým největším kritikem romantického období Coleridgem vyniká Hazlitt právě pro své znalosti malířství, o němž Coleridge neměl celkem ponětí.

Přihlížeje k této okolnosti, očekávali bychom, že Hazlitt také v teorii literatury a v estetice nám poví něco podobně významného o poměru poesie a malířství nebo sochařství jako Lessing, jehož děl Hazlitt ani neznal.

Zdá se, že Hazlitt skutečně usuzuje velmi podobně jako Lessing, který rozlišoval mezi poesí, vyjadřující kontinuitu časovou, a výtvarným uměním, vyjadřujícím kontinuitu v prostoru, když praví:

*„Malířství a sochařství musí vyjadřovati všechny podrobnosti, a proto nejsou s to vyprávěti příběh nebo znázorniti víc než jediný okamžik, skupinu nebo postavu. Poesie nebo román nezachycuje podrobnosti, ale vypažuje tento nedostatek rychlejším spádem a intuitivním zachycením výraznějších výsledků.“ (18, 321.)*

V článku o americké literatuře, z něhož jsme vyňali tento citát, vytýká Hazlitt Cooperovi detailní realistické líčení podružných věcí na úkor dějového spádu a účinku a dovozuje, že detailní popis jest doménou malířství, nikoli cílem epické literatury. Omezuje takto oblast poesie a krásné prózy a protestuje proti počínajícímu realismu v povídce a románu, jak jej představuje Cooper.

Oblast umění výtvarných omezuje na zobrazování momentů v ději a na náměty a věci smysly postřehnutelné. Vylučuje náměty alegorické a symbolické, tedy pojmy abstraktní, jako nevhodné pro umění výtvarná. Žádné konkrétní zobrazení nemůže prý podati správnou představu abstraktních pojmů. Proto odsoudil Westův obraz *Smrt na bledém koni* a připouštěl jen jedinou výjimku ze své zásady, Rembrandtův slavný *Jakubův sen*, který věčně

obdivoval pro nepochopitelnou a neskonalou zázračnost pojetí a provedení<sup>19</sup>.

Velmi často staví proti sobě malířství a poesii jako dvě největší umění, z nichž jedno vyjadřuje především objekty mimo lidské nitro a druhé lidské city a vášně; malířství je tedy objektivní a poesie subjektivní umění; jejich ztotožňování prohlašuje za nesmyslné. „*Pokud jde o výrok vašeho dopisovatele, že malířství a poesie jsou jedno, jest to stará bajka, v kterou nevěřím.*“ (18, 50.) „*Malířství odhaluje tvář přírody, poesie maluje srdce člověka,*“ praví v přednáškách o anglických básnicích. „*Poznámky zde pronesené by do jisté míry vedly k řešení otázky poměru hodnoty poesie a malířství. Nemíním dávat přednost některému z nich, ale zdá se mi, že důvod, který byl někdy uváděn pro větší působivost malířství na obraznost, poněvadž představuje obraz jasněji, není správný. Můžeme přiznati bez přílišné smělosti, že básnictví je poetičtější než malířství. Když umělci a znalci umění hovoří povýšeně o poesii malířství, dokazují, že nevědí mnoho o poesii a nemají velkou lásku k umění (malířství). Malířství podává objekt sám; poesie to, co objekt implikuje. Malířství ztělesňuje, co věc obsahuje v sobě, poesie naznačuje, co existuje mimo věc a je s ní nějak spojeno. A to jest právě oblast pravé imaginace. A pokud jde o vášně, malířství podává událost, poesie vývoj události...*“ (5, 10).

Malířství, které se omezuje nebo má omezovati na vyjadřování objektů existujících v přírodě, tvořiti ze světa skutečnosti, nemůže tak lehce skresliti pravdu jako poesie, jejíž látkou jsou city a která tvoří z obraznosti. Básníci jsou od přírody „*vynálezci a tvůrci pravdy, lásky a krásy*“ (5, 34), ale prostředky, jichž používají, slova, nemohou brzdit jejich fantazii, vášně a předsudky; malíř je kontrolován a musí se řídit svým modelem, básníkova vynálezavost a imaginace nenachází žádné podobné brzdy v jazyce, který jest jeho tvárným prostředkem. Proto může snadněji býti stržen k nepravdivému vylíčení skutečnosti.

<sup>19</sup> S Hazlittovým omezením oblasti poesie a výtvarných umění bude ovšem málokdo souhlasit; ale jak vidět z jeho obdivu pro Rembrandtův mystický obraz a z pochopení pro Crabbův realismus, jeho kritický vkus netrpěl theoretickými omyly.

Přes všechny vady a nedostatky v dílech některých básníků i umělců výtvarných nachází Hazlitt největší slast a uspokojení v „*knihách, obrazech a tváři přírody*“ a z těchto tří zdrojů největší radosti na prvním místě přece jen uvádí knihy „*první a poslední, nejkrásnější a nejpůsobivější ze všech našich radostí*“ (17, 371).

Na literaturu se dívá Hazlitt zcela moderně. Literární umělecké dílo jest originální tvůrčí čin, nikoli mechanická komposice. To jsme dostatečně objasnili v předešlé kapitole. Zbývá ještě povšimnouti si jeho názoru na *imaginaci*, která má zásadní význam v uměleckém tvoření vůbec, zejména však v poesii. Surovinou literatury jest život; tato surovina se však stává literaturou teprve, když básník ji pronikl a prožil svou obrazností a obdařil ideální existencí. Hlavním znakem genia jest „*instinkt imaginace*“, který „*působí nevědomě jako příroda a získává zážitky z jakési inspirace*“ (6, 109). „*Bez imaginace líčení malířů nebo básníků jsou bezživotná, nejadrná a mlhavá,*“ praví na jiném místě (5, 204).

Problém imaginace zajímal Hazlitta již v počátcích filosofické a literární činnosti. Na její existenci jako velmi významné, základní duševní vlastnosti nebo funkce vybu- doval svou theorii o motivaci lidského jednání v *Essayi o principech lidského jednání*. Tam definuje imaginaci jako „*schopnost násobiti, obměňovati, rozšiřovati, kombinovati a srovnávati původní pasivní vněmy*“ (1, 20). Bez ní není člověk schopen pocitů strachu, naděje, úsilí a pod. . . , nemůže ani předvídati následky svých činů a chápati, co je v jeho vlastním zájmu, ani se nemůže vcítiti do pocitů a snah jiných lidí. Imaginace jest bezprostředním pramenem a vodítkem jednání. Naše představa o budoucnosti záleží jen na imaginaci. Přítomnost poznáváme smysly a rozumem, minulost nám odhaluje vlastní a cizí paměť, ale o budoucnosti nemáme žádné bezpečné vědomosti, ani jiné možnosti učiniti si o ní představu, na níž závisí tak mnoho, bez imaginace. „*Nepoužívám výrazu imaginace jako protějšku nebo protikladu rozumu čili schopnosti, kterou uvažujeme o svých představách a porovnáváme je, ale jako protějšku smyslového vnímání nebo paměti,*“ vysvětluje v poznámce na straně 19 (sv. 1).

„*Jest v samé povaze imaginace, že mění pořadí, v němž naše smysly přijaly dojmy, anebo že spojuje tytéž vlastnosti s různými předměty a různé vlastnosti s týmiž předměty; že kombinuje naše původní vněmy ve všech možných podobách a obměňuje vněmy samy velmi značně. Člověk by bez ní nebyl rozumným tvorem; byl by niž než nejtupější a nejhloupější zvíře.*“ (1, 27.)

Je tedy imaginace vlastnost nezbytná a společná všem, nikoli snad jen několika vyvoleným jedincům. Ovšem její míra nebo stupeň je různý u různých jedinců, ba i národů na různém stupni vývoje nebo odlišné povahy. Jen tak si můžeme vysvětliti, že Hazlitt sám o sobě tvrdí, že nemá imaginace (8, 21) nebo prohlašuje totéž o Francouzích (17, 338). V obou těchto výrocích je třeba vyložiti význam pojmu imaginace jinak, než je vyložen v právě uvedených citátech z Hazlittova filosofického pojednání. Jde o imaginaci jako schopnost představit si něco nesrovnatelného s naším přesvědčením nebo zkušeností. U Hazlitta jde o nedostatek optimismu, jak sám dodává. Nedostatkem imaginace u Francouzů míní pak nedostatek pochopení pro všechno nefrancouzské a vykládá jej vrozenou marnivostí francouzského lidu, samolibostí, která je zaslepená k věcem cizím a zásadně odlišným. „*Marnivost a imaginace jsou dvě neslučitelné vlastnosti,*“ tvrdí Hazlitt v této souvislosti. Tyto dva výroky lze vysvětliti jednak nepřesným a nejednotným používáním výrazu imaginace v Hazlittových více méně příležitostných úvahách, jednak jeho zálibou v nadsázce a paradoxu, která někdy je věci, o níž pojednává, na prospěch, jindy na škodu.

Tam však, kde mu jde o přesné vymezení pojmu, dovede tak učiniti bez dvojsmyslnosti a s výstižností, která překvapuje, uvážíme-li, že otázce imaginace sice věnoval značnou pozornost s hlediska filosofického, ale zdaleka ne tak hluboký zájem s hlediska estetického a psychologického, jaký najdeme na příklad u Coleridge. Hazlittův názor na imaginaci jako obecnou duševní vlastnost předbíhá jak Coleridge, tak Wordsworthe a dokazuje, že Hazlitt na žádném z nich v této věci nezávisel. Coleridge pokládal imaginaci za vzácný dar, který má jen málo jedinců a teprve, když začal studovat Kanta, po r. 1801, vykládal imaginaci



šířeji a podobněji výkladu Hazlittovu, který souhlasně s Kantem (s nímž jinak málokdy souhlasí) považoval imaginaci za podstatnou složku nabývání vědění a obecnou schopnost lidského ducha. Coleridge šel v své definitivní teorii o imaginaci dále než Hazlitt i Kant a domníval se, že imaginace propůjčuje lidskému vědění objektivní platnost, povýšenou nad smyslové poznatky, a že dokonce umožňuje člověku poznati Božství a vesmírnou realitu. Hazlittův skepticismus se nemohl smířit s platonským idealismem Coleridgeovským. Coleridge definoval imaginaci jako „*živoucí Sílu a základní činný princip veškerého lidského poznání (percepce) a jako opakování věčného tvůrčího aktu nekonečného Božství v konečné duši (lidské)*“ (B. L., I., 202). Od této primární imaginace Coleridge odlišuje sekundární imaginaci, jakési „echo“ primární imaginace, lišící se od ní jen způsobem působnosti a stupněm, nikoli druhem; a fantasií, která se liší od imaginace druhově, neboť jest jen odrůdou paměti, působící nezávisle na čase a prostoru. Jako paměť však fantasie také čerpá látku z asociace představ. Hazlitt obvykle nerozlišuje mezi imaginací a fantasií a užívá obou termínů pro tentýž pojem.

S Wordsworthem souhlasí Hazlitt v svém pojetí imaginace jako síly, která obohacuje a obměňuje vněmy, ale také je utváří a tvoří (Předmluva k *Básním* r. 1815)\*. I zde Hazlittovo pojetí je asi nezávislé na Wordsworthovi a je rozhodně mnohem starší. V přednáškách *O anglických básnicích* však Hazlitt mohl již pozměnit své starší pojetí imaginace vlivem Wordsworthovy *Předmluvy* a *Essaye dodatkem k předmluvě*, napovídající jeho novou definici imaginace jako vlastnosti, která „*předvádí předměty ne jak jsou samy o sobě, ale jak jsou utvářeny jinými myšlenkami a city v nekonečně rozmanité tvary a kombinace síly*“ (5, 4).

Jest to síla, která přenáší daný cit do jiné situace, a její intenzita a důslednost závisí na síle a hloubce citu (8, 42). V essayi *Reason and Imagination* uvažuje o těchto duševních vlastnostech jako o antithetických tendencích lidského ducha, poněvadž rozum hledá pravdu generalisací, formu-

\* *Prose Works of William Wordsworth*, vyd. W. Knight 1896. . .

lemi a plány, zatím co imaginace bere zřetel na nezvažitelné a nezměřitelné částečky citů a sympatií při pozorování a poznávání objektu. Imaginace posuzuje jednotliviny, rozum obecniny (19, 308).

Jest tedy imaginace velmi důležitou silou nebo schopností duševní, je formativní silou lidské mysli, nezbytnou k poznání světa mimo nás i v nás. Protože zasahuje nejen objekty mimo člověka, ale i lidské city, spadá do speciální oblasti básnictví. Ale nesmí se zapomínati, že poznání, kterého nabýváme imaginací, není právě *poznání* reálnosti, nýbrž jen *pocit poznání*. Imaginace je až vášnivě vážná a tím, že klade veliký důraz na určitý objekt, skresluje skutečnost (20, 360). Má tendenci zveličovat jedno na úkor jiného, dovede však také vzbuditi v nás zájem o věci, které jsou nám nepříznivé nebo škodlivé, zcela proti duchu filosofie utilitaristů, neboť lidé jsou „*více tvorové imaginace, citu a svéhlavosti, než rozumu nebo i sobeckosti*“ (20, 43).

V umění záleží velikost díla jen na umělcově imaginaci. Nezáleží na obsahu nebo námětu. Imaginace dovede i nejnepatrnější a nejnižší námět povznést na estetickou výši; její nedostatek naopak nedovede stvořiti krásu ani z nejnuzněnějšího námětu. Není ovšem také pravda, co tvrdí lord Byron, že námět není ničím a provedení je vše. Podle Hazlitta jsou nejlepší ta díla, v nichž se snoubí nejnuzněnější námět s nejbásničtějším provedením, tedy krása s geniální imaginací. (Srov. str. 61.)

Na Hazlittovu theorii o imaginaci navazuje přímo jeho výklad o *podstatě a funkci poesie*. Hazlittův názor na poesii jako „*jazyk imaginace a citů*“ a „*universální řeč, v níž srdce hovoří s přírodou a sebou samým*“ je nutno pokládati za jedině vážně míněný výraz jeho opravdového přesvědčení o podstatě básnictví. Pokud na různých místech dal výraz jinému pojetí poesie, na příklad klasicistickému znevažujícímu posuzování poesie jako nicotné hříčky a jakéhosi ušlechtilějšího druhu zábavy, kterým si můžeme ukrátiti dlouhou chvíli, ale který není důstojný vážného úsilí a zájmu, nelze uvěřiti, že tento názor vytryskl z hloubi jeho duše. Je spíše chvilkovým výrazem přechodných okamžiků životního zklamání a pesimismu, jemuž Hazlitt někdy propadal, když srovnával lidskou ubohost s věčnou, vznešenou

tváří přírody. Kdykoli však uvažuje o poesii a básnickově posláni bez osobního roztrpčení nebo zklamání, jako v přednášce *On Poetry in General*, z níž jsou vyňaty hořejší citáty, mluví o ní s nejopravdovější úctou a nadšením. Definuje tu poesii jako „přirozený vněm jakéhokoli předmětu nebo události, vyvolávající svou živostí samovolné hnutí imaginace a citu a produkující sympatií jistou modulaci hlasu nebo zvuků, která vněm vyjadřuje“ (5, 1). Jejím námětem je vše, co působí radost nebo bolest, vše, co zajímá lidskou duši. Kdo poesii opovrhne, nemůže si vážit ani sebe ani ničeho jiného. Poesie není pouhá frivolní dovednost nebo malicherná zábava, ale předmět studia a zábavy celého lidstva od věčných časů. Zvlášt je třeba vyvrátit mylný názor, že poesie je jenom veršovaná básnická skladba, „desíslabičné řádky se stejným zakončením“. Poesie je ve svém zrodu všude, kde je „*smysl pro krásu, sílu nebo harmonii*“. Není myšlenky ani citu, které by nemohly býti vhodnou látkou poesie. „*Vše v životě, co stojí za vzpomínku, jest poesii života.*“ Poesie jest součástí lidské duše, bez níž by byl život ubohý jako život zvířete. Jest tedy poesie totéž co imaginace. Člověk je tvor poetický a jedná podle poetických principů, i když jich nezná a nestudoval jich. Tak široce a psychologicky založené pojetí poesie je zcela v souladu s Croceovým názorem, že každý člověk je v jistém smyslu umělcem nebo básníkem.

Poesie v užším smyslu je napodobením přírody jako každé jiné umění, jenomže nenapodobuje jen svět mimo nás, ale i city a obraznost, které jsou součástí lidské přirozené povahy. Konečný cíl poesie není pouhý popis předmětů v přírodě, ani pouhé vystižení přirozených citů, i když je sebezpřesnější a výraznější, nýbrž popis světa mimo nás i v nás, umocněný imaginací. Je jazykem imaginace, který není proto méně věrný přírodě, že je nevěrný aktuální skutečnosti; naopak je právě proto pravdivější a přirozenější; a to tím více, čím lépe vystihne vněm předmětu v duši pod vlivem citového hnutí.

Jest tedy podle Hazlittova výkladu poznání pravdy, které dává poesie a umění, odlišné od poznání vědeckého v tom, že umění poznává přírodu, jaká jest ve vztahu k člověku, věda skutečnost faktickou. Hazlitt sám dává přednost

poznání básnickému před vědeckým a pokládá je za poznání vyššího druhu.

Při vyjadřování přírodních předmětů poesie přetváří smyslové vněmy do forem imaginace; při popisování citů a pocitů obměňuje je tím, že je směšuje s nejsilnějšími vzrušeními emocionálními a slučuje s nejpůsobivějšími formami přírody. Tak si počíná zejména poesie tragická, která jest nejcitovější druh básnictví a kterou Hazlitt proto staví v hierarchii básnických druhů na prvé místo. Citová poesie (což u Hazlitta není totéž co citová lyrika, nýbrž spíše dramatická poesie vážné povahy, zejména citově vzrušená tragédie) jest „*vyzařováním morální a intelektuální části naší povahy, jakož i citové — touha po vědění, vůle k činu a síla k citu; a měla by, aby byla dokonalá, apelovati na tyto různé složky naší duševní konstituce*“. Shakespearova tragédie vzrušuje všechny naše hluboké city; dovede abstrahovati zlo tím, že je sloučí s rozmanitými formami imaginace a nejhlubšími city lidského srdce a „*zburcuje celého člověka v nás*“.

Pocit slasti, který v nás vzbuzuje tragédie, vysvětluje Hazlitt jako všem lidem společnou sensacektivost, touhu po silném vzrušení, která je stejně silným principem v lidské duši jako touha po slasti nebo kráse. Poesie, praví dále, jest pouze nejvyšší výmluvností vášně, nejživějším druhem výrazu, který můžeme dáti svému pojetí čehokoli, ať jest to libé nebo bolestné, nízké nebo vznešené, rozkošné nebo drásavé. Jest to „*dokonalá shoda obrazu a slov s citem, který známe a kterého se nemůžeme zhostiti žádným jiným způsobem*“; tato shoda pak skýtá okamžité uspokojení. Tak vysvětluje Hazlitt vznik nejen tragédie a komedie, ale i vtipu a fantastičnosti, vznešenosti a pathosu v poesii. Poesie a imaginace vidí a jiným ukazují věci tak, jak věří, že jsou, i když si básník nebo člověk imaginací obdařený nepřeje, aby věci byly takové, jaké jsou a jak je musí ukázati, chce-li být věrný svému pocitu poznání skutečnosti. „*Nechceme, aby něco bylo takové; ale chceme, aby se to jevilo takové, jaké to jest. Neboť vědění jest uvědomělá síla; a mysl není již v tomto případě obětí klamu, ačkoliv může býti obětí neřesti nebo pošestilosti*.“

Hazlitt tedy věří, že poesie může vyrvati člověka z vě-

domí nedokonalosti lidského poznání světa a dáti nám ilusi pravdy, pocit vědění tím, že si vytvoří vlastní svět silou imaginace, svět, v němž se naše poznání může zdát dokonalým a úplným a není podrobena důkazům vědeckého poznání a vnější zkušenosti. Jest také přesvědčen, že poesie může skutečně rozšířiti oblast našeho vědění intuitivním poznáním pravdy. Ale nezapomíná upozorňovati, že nikdy nejde o nic víc než o pocit, dojem, ne o pochopení intelektuální, že intuitivní básnické poznání je pocit splynutí subjektu s objektem, ať jde o objekt existující v empirické skutečnosti či o objekt existující v struktuře duševní. Výrokem, že vědění je vědomá síla, přiblížil se psychologické pravdě víc než jeho současníci. Pocit síly (a vyjádření emoce je samo o sobě silou) vykládal vždy jako dominantní rys struktury duševní a síla nebo touha po ní jest mu významným motivem lidského jednání. Touhu po síle ukáží básník extrémním výrazem emocí a vzrušených citů. Čtenář poesie „znovu vyjadřuje a tvoří emoci“ básníkem vyjádřenou a tak pocit síly přechází na něho. Jest to pocit estetický právě tak jako pocit libosti. Jest tedy síla nebo moc, o níž Hazlitt mluví v souvislosti s uměním a poesií, pocit zvýšeného rozsahu lidského citění nebo činu. Jak Wordsworth, tak Coleridge byli si ve styku s přírodou vědomi takového sdílení síly, o jakém mluví Hazlitt. Coleridge — a podobně i De Quincey — vidí v tomto pocitu sdílení síly znak geniálnosti. De Quincey rozlišuje po prvé „literaturu vědění nebo poznání a literaturu síly“\*, ale není správné, jestliže někteří estetikové mu přičítají první skutečné poznání spojitosti mezi pocitem síly a pocitem estetickým, neboť Hazlitt podobné myšlenky pojal a vyjádřil již r. 1814, kdežto De Quincey uveřejnil své názory teprve r. 1823 a obšírněji r. 1848.

Hazlittova úvodní přednáška k cyklu anglických básníků, z níž jsem podal právě podrobnější myšlenkový obsah, je původnější, než se obyčejně má za to. Saintsbury v *Dějínách kritiky* (díl III., str. 254) tvrdí, že značná část Hazlittovy úvahy jest přímo coleridgeovská. Coleridge prý sám prohlásil, že o tomto námětu hovořil u Lambů; přednáška o Shakespearovi a Miltonovi také jest odvozena

\* *Collected Writings of Thomas de Quincey*, Edinburgh 1890.

z valné části z Coleridgeových hovorů. Srovnáme-li však ne to, co Coleridge prý řekl (a záznamů o jeho výrociích je velmi poskrovnu a málo spolehlivých), nýbrž to, co napsal, s Hazlitem, vidíme víc růzností než podobností. Podobnost jest jen v Hazlittově a Coleridgeově společném zdůrazňování citů, imaginace a spontánnosti básnického tvoření; to však je obecná these téměř všech romantiků. Zdá se, že mnohem větší vliv na Hazlittovy názory na poesii měla Wordsworthova theorie, jak je vyjádřena v předmluvě a dodatečném essayi k jeho *Básním*. Ani tu však nenapodoboval otrocky a nekriticky. V názoru na pokrok poesie a věd na př. Hazlitt neustoupil od svého přesvědčení, že pokrok a rozvoj vědeckého poznání nejen nepodporuje rozvoj umění, nýbrž je na překážku imaginativnímu tvoření, ačkoliv Wordsworth soudil, že básník jde vždy po stopách vědy a užívá jejích poznatků jako vlastní látky, že „*poesie jest dechem a jemnějším duchem veškerého vědění*“. Hazlitt však praví, že jak náboženství, tak básnická inspirace utrpěly veliký otřes rozvojem moderní filosofie a vědeckého bádání; nebude již druhého *Jakubova snu*, poněvadž nebesa se vzdálila zemi a stala se astronomickými. Hlavní nit Hazlittovy přednášky, celkový ráz jejích myšlenek o poesii s obecného hlediska a formulace jednotlivých úsudků dokazují, že Wordsworth a Coleridge byli Hazlittovi spíš podnětem než pramenem.

Od romantiků se Hazlitt zásadně liší tím, že důsledně dává přednost básnictví dramatickému a výpravnému před lyrikou. Jeho názor na lyriku se velmi podobá názoru theoretiků a kritiků století osmnáctého, kteří považovali lyriku za podružný druh poesie, jakýsi vedlejší produkt básníků, jejichž hlavním cílem má býti drama nebo epos. Také Bacon, kterého Hazlitt studoval a citoval na podporu některých vlastních názorů o básnictví, podceňoval lyriku a nepojal jí ani jako samostatného druhu do svého rozdělení poesie na epickou, dramatickou a tendenční (*Advancement of Learning*). Teprve slavná Wordsworthova definice poesie jako „*spontánního překypění mohutných citů*“, která zřejmě definuje lyriku, zahazuje nový poměr kritiků k lyrickému básnictví, kterému od doby romantismu se věnuje stále větší pozornost. Filosofie však posud směřovala k staršímu názoru

na lyriku jako na nižší druh poesie a Hazlitt, který hlásal, že člověk se má snažiti vystoupit ze sebe a vcítit se do cizí zkušenosti, nikoli snažit se jen o vlastní vnitřní vývoj a naplnění vlastní osobnosti, chápal ovšem lépe velikost básnickou v dramatu a románě než v lyrice. Lyriku také pokládal někdy za pouhé umění dekorativní a srovnával ji s malířstvím, kterému je ze všech druhů poesie nejbliže. V konkrétních případech, kdy posuzoval lyrické básníky a lyrické básně, dovedl však vystihnouti půvaby a krásy lyriky velmi dobře.

Čistě theoreticky byl Hazlitt rovněž proti poesii didaktické a moralisující, lépe řečeno, proti přeceňování námětů ethických a didaktických v poesii. Ostře napadá Byrona, který mluvil o moralisující poesii jako o nejvyšším druhu poesie (*On Pope, Byron and Mr. Bowles*, 19, 62). Záslužnost a hodnota ethického básníka není v ethické pravdě, kterou propaguje a kterou převzal odjinud, nýbrž ve způsobu, jak ji podal; jinými slovy, nezáleží na látce, nýbrž na výrazu. Okolnost, že ethické pravdy a morální chování mají nesmírný význam v lidském životě, nedokazuje ještě, že didaktická a moralisující poesie musí býti nejvyšší druh básnictví, ani nedokazuje souvislosti mezi poesii a filosofií. Hazlitt nenávidí polemizování a debatování v poesii ještě více než v náboženství.

*„Co se dovolává imaginace, má spočívatí na jednoznačném cítění, na jediné tradici, jediné katolické víře,“*

praví v citovaném článku a v duchu zcela novodobém odsuzuje propagandu v literatuře. Básník je ethický a morální právě tím, že je nestranný v podání pravdy; tím se liší od náboženských fanatiků, kteří mají „zatemněné vědění“, protože chtějí propagovat svá dogmata. Na srovnání Shakespeara a Shelleyho ukazuje rozdíl mezi poesii, která je hluboce morální, poněvadž podává neskreslenou přírodu, největší učitelku morálky, a poesii, která se snaží dokazovati pravdivost předem pojatých ethických teorií a filosofických zásad, jež nejsou nepochybné, tím, že je podrobně popisuje jako skutečnost, jak činí Shelley v *Odpoutaném Prometheovi*. Básník poučuje věrným vylíčením živě uvědoměných nepochybných skutečností. Rozum a spekulace

filosofická nemohou diktovat s takovou závažností jako lidská zkušenost, protože nás příliš často klamou a jsou původci mnoha falešných pověr a předsudků. Básnická geniálnost záleží právě ve schopnosti nebo síle viděti a podati pravdu lépe, než ji vidí člověk negeniální.

Hazlittův názor, že účel poesie jest „skýtati slast“ se shoduje s názorem Wordsworthovým i Coleridgeovým, ale tito dva nejvýznamnější theoretikové romantické poesie nedodržují svou zásadu tak důsledně v praxi jako v theorii. Hazlitt však první z velikých spisovatelů trvá na tomto přesvědčení v theorii i v kritické praxi, a ačkoliv bychom ho nemohli prohlásiti za typického stoupence hesla umění pro umění, poněvadž uznává, že poesie může také poučovati a ne jen skýtati slast, přece vždy klade poučnou funkci básnictví na podružné místo jako vedlejší a ne hlavní účinek. Nejmorálnější jest podle něho takové dílo, které „podává nejpravdivější a nejpochoptitelnější obraz života“. Proto též odmítl jednou provždy moralistický výklad literatury (Jacob Zeitlin: *Hazlitt on English Literature*, 1913, str. XLIX).

Hazlitt je velmi blízký Wordsworthovi i Coleridgeovi ve výkladu podstaty a funkce poesie (s výhradami, které jsme uvedli), ale rozchází se s Wordsworthovou teorií poesie v otázce básnické dikce a mnohem přesnější i pokročilejší jsou jeho názory na problém vázané mluvy. V těchto dvou základních problémech je jeho mínění dokonalejší a modernější než Coleridgeova kritika Wordsworthovy theorie.

V předmluvě k druhému vydání *Lyrických balad* (1800) a v dodatku o básnické dikci hájil Wordsworth svůj básnický jazyk a odůvodňuje, proč sahá k mluvě prostého lidu jako přirozenému jazyku citů a vášní. Odmítá t. zv. básnickou dikci, vlastně její výstřelky a vady, jako nepřirozený, a proto nebásnický jazyk, který si uměle vytvořili básníci klasicističtí, napodobující klasické vzory. Argumentace Wordsworthova, již obhazuje svou přirozenou lásku k prostému výrazu a odpor k falešné květnatosti a prázdné nabubřelosti, které se snažil ze všech sil vyhnouti ve vlastní poesii, je z nejslabších stránek jeho básnické theorie. Coleridge ji podrobil důkladné a dosti britké kritice v *Biographia Literaria* a Hazlitt v posudku této pseudoautobiografie Coleridgeovy (*Coleridge's Literary Life*) argumen-





asociace jen tehdy, když se stává náhradou skutečného citu, nikoli když jest výrazem citu; Wordsworth však odmítal básnickou dikci zásadně, ať byla použita jako oprávněná aktualizace nebo jako mechanická, bezvýrazná a nepůvodní stylisace.

Wordsworthova bludná argumentace, že jediná záchrana před výstřelky básnické dikce jest úzkostlivé lpění na „mluvě skutečně užívané lidmi“, ba dokonce na mluvě obyčejných a především venkovských a nevzdělaných lidí, vedla přirozeně k názoru, že mezi jazykem poesie a prózy není podstatného rozdílu, že konec konců není vůbec rozdílu mezi poesí a prózou, takže nemůžeme klásti tyto dva termíny proti sobě, nýbrž musíme viděti protiklad poesie v literatuře věcné, nikoli v próze. Na otázku, proč nepíše prózou, odpovídá velmi slabě:

*„Proč bych neměl přidati půvab veršované mluvy k tomu, co chci říci?“* (Předmluva k II. vyd. Lyr. balad.)

Verš jest mu tedy vnějším přídatkem, básnickou ozdobou, která nemá podstatné funkce v poesii. Tento theoretický útok na vázanou mluvu vyplynul jako útok na básnickou dikci z odporu k otřelým metrickým formám, které pěstovali básníci klasicističtí. V tomto případě nebylo však v klasicistické theorii žádného důvodu, proč by romantické jako Wordsworth nebo Coleridge a Shelley na ni reagovali útokem na vázanou mluvu. Neboť klasicisté nikdy nepopírali, že podstatou poesie jest její látka, obsah, nikoli veršová forma.<sup>20</sup>

V své básnické praxi se na štěstí dovedl Wordsworth povětšinou osvoboditi od svých theoretických zásad o básnické dikci i veršové formě. Jen v těch básních, kde úmyslně hleděl dokázati správnost své theorie a vybíral proti duchu své vlastní geniality slova, jakých používají venkovští prostí lidé, dokazuje nikoli, že taková mluva je nejvhodnější pro poesii, nýbrž pravý opak. Pokud jde o veršovou formu, sám

<sup>20</sup> „Ale právě tak, jak tyranie jisté básnické dikce přiměla Wordsworthe a jiné, aby napadli básnickou dikci vůbec, tyranie jistých veršových forem je, zdá se, přiměla, že pochybovali o oprávněnosti metra vůbec“ (Saintsbury, *Dějiny kritiky III*, 208).

jí užívá, přes své přesvědčení, že není nutná. Důvod, proč podceňoval do jisté míry funkci metrické formy v poesii, leží asi v jeho nedostatečném vzdělání hudebním a pak ve vlastní veršové prostotě a nevynalézavosti. Coleridge v kritice Wordsworthovy theorie není mnohem jasnější, pokud jde o význam verše pro poesii. I on pokládá verš za neorganickou zvenčí přidanou ozdobu, nikoli podstatnou část básnické skladby. Úvahu o básnické dikci uzavírá Wordsworth výrokem:

*„Princip, který se nesmí nikdy ztrácet se zřetele, a který byl mým hlavním vodítkem ve všem, co jsem řekl,“ — jest to, že „v dílech imaginativních a citových, neboť jen o těch jsem pojednával, myšlenky a city vyžadují stejného výrazu... ať je skladba psána prosou nebo veršem. Metrum je pro skladbu nepodstatné (adventitious).“ (Závěr Dodatku k Předmluvě k Básním z r. 1800.)*

O původu veršové formy Wordsworth neříká nic. Účel metrické formy vidí v zvýšení požitku ze skladby; má tedy verš funkci estetickou, což dovozuje ještě správněji a důkladněji Coleridge, který také zajímavě doplnil mezery v theorii svého přítele výkladem vzniku metra jako *„rovnováhy v mysli, dosažené oním spontánním úsilím, které se snaží udržet na uzdě činnost citu“* (B. L., kap. 18).

Účinek verše pak vidí ve *„zvýšené živosti a vznětlivosti obecných citů a pozornosti... Metrum samo jest pouze stimulant pozornosti“* (ib.).

Coleridge tedy aspoň přiznává metru příslušnost k básnické formě, třebaž i on nenachází pravý organický vztah mezi vázanou mluvou a poesíí.

Hazlittův názor na funkci metra je opravdovým přínosem v této otázce, kterou nedořešil ani Wordsworth ani Coleridge. Po naprostém nepochopení Wordsworthově a neurčitých, váhavých a přes občasné záblesky pravého pochopení nedomyšlených výkladech Coleridgeových Hazlittův jasný a logický psychologický výklad vzniku, účelu i povahy veršové formy překvapuje pronikavostí i svěžestí. Neapodikticky a téměř mimochodem vystihuje jádro věci, neuvědomuje si snad ani novost a závažnost svého výkladu.

„Poesie je v látce a formě přirozeným zobrazením citu, spojeného s emocí a fantasií. V svých výrazových prostředcích spojuje normální užití mluvy s hudebním výrazem. Otázka, v čem záleží podstata poesie, je stará; je to otázka, co určuje, že jedna řada myšlenek má být vyjádřena prosou, kdežto jiná veršem... Jako jsou jisté zvuky, které vzbuzují jisté pohyby, a zpěv jde ruku v ruce s tancem, tak jsou nepochybně jisté myšlenky, které vyvolávají jisté tóny hlasu nebo modulace zvuku... Naproti tomu není nic hudebního ani přirozeného v obyčejné struktuře jazyka. Jest to věc naprosto libovolná a konvenční. Ani ve zvucích samých, které jsou na vůli závislými znaky jistých ideí, ani v jejich gramatickém uspořádání v obyčejné řeči není žádné zásady přirozené nápodoby nebo vztahu k individuálním ideám nebo k tónu citu, kterým jsou sdělovány jiným lidem. Trhanost, přerývanost, nevyrovnanost a drsnost prosy je osudná pro plynulý tok básnické imaginace, jako kostrbatá cesta nebo klopýtající kuň ruší snění dumajícího člověka... Poesie však vyrovnává všechny tyto nevýhody. Jest to hudba jazyka odpovídající hudbě duše, jakoby odpoutávající ‚tajemnou duši harmonie‘. Kdekoli nějaký předmět se tak zmocní duše, že ji přinutí, aby se s ním zabývala a dumala nad ním, takže se srdce rozplývá něhou nebo rozněcuje k citu nadšení — kdekoli hnutí imaginace nebo emoce se otiskuje duši, takže touží po prodloužení a opětování citového vzrušení, po uvedení všech ostatních předmětů v soulad s ním a po sdělení téhož hnutí harmonie zvukům, které vyjadřují onen citový vzruch —, to jest poesie. Hudebnost zvuku jest to, co trvá a neustává, hudebnost myšlenky je také trvalá a neustávající. Jest úzká souvislost mezi hudbou a hluboce zakořeněnou vášní. Šilenci zpívají. Jakmile artiklace přechází přirozeně v intonaci, vzniká poesie. Kde jedna idea propůjčuje tón a barvu jiným, kde jeden pocit ztává v sobě jiné, není důvodu, proč tentýž princip by neměl být rozšířen na zvuky, jimiž hlas vyslovuje tyto emoce duše a spájí slabiky a verše k sobě. Poesie byla vynalezena, aby nahradila vrozený nedostatek harmonie, který existuje v obvyklém mechanismu řeči, aby učinila zvuk ozvěnou smyslu, když se smysl stává sám ozvěnou sobě — aby smísila příliv verše s přílivem citu, plynout a

šumíc —, zkrátka, aby pozvedla jazyk imaginace nad zem a umožnila mu rozprostřítí svá křídla, kde může hověti svým vlastním impulsům... aniž je zastavován, znepokojován nebo sváděn s cesty překrostmí a malichernými překážkami, disharmonickými křížky a odrážkami prosy... V obyčejné mluvě dosahujeme jisté harmonie modulací hlasu; v poesii totéž se děje systematicky pravidelným seřaděním slabik. Správně bylo podotčeno, že každý, kdo vroucně deklamuje nebo nadšeně hovoří o nějaké věci, povznáší se k jakémusi blankversu nebo rytmické prose. Každý prosaik má více či méně schopnosti rytmické, mimo básníky, kteří, jsou-li zba-vení pravidelného mechanismu verše, zdá se, nemají v svých spisech ani trochu principu modulace..." (5, 11—13.)

„Není všechno poesie, co se za ni vydává: ani není verš celý rozdíl mezi poesii a prosou. Iliada nepřestává být poesii v doslovném překladu; a Addisonova ‚Campaign‘ byla velmi správně nazvána rýmovanými novinami. Obyčejná prosa se liší od poesie, protože pojednává většinou o tak otřelých, všedních a nepřijemných faktech, že neskýtají zoláštního podnětu imaginaci, anebo o tak těžkých a pracných myšlenkových pochodech, že nevyvolají vrtkavých a prudkých hnutí ani imaginace ani emoci.“

Pak uvádí příklady prosaiků, kteří mohou být nazváni básníky, Bunyana, Defoa, Boccaccia. (5, 13.)

Je tedy patrné, že Hazlitt nepokládal verš za neorganickou část poesie, nýbrž vykládá báseň jako nedílný organický celek obsahu a formy. Metrum jest skutečným výrazovým prostředkem básnickým, nikoli přidanou okrasou. Je škoda, že nehluboká znalost hudby nedovolila Hazlittovi propracovati svou důmyslnou theorii o vzniku a funkci metra dokonaleji a plněji. Ale i v této podobě jest to *novum*, kterým jeho theorie básnictví obohatila romantickou kritiku anglickou.

Zajímavým a typickým dokladem přesnosti Hazlittova kritického myšlení a katoličnosti jeho vrozeného vkusu jest také jeho zásah do jiné kontroverse romantického období, do otázky, byl-li či nebyl Pope básníkem a co je vhodnějším námětem pro poesii, zda příroda, či umění. Obě tyto otázky,

které se dnešnímu literárnímu historikovi a kritikovi zdají málo plodné, jsou nicméně zajímavé pro poznání ducha doby, která v reakci proti předchozímu období byla schopna upírat jeho nejvýznačnějším představitelům nárok na místo v poesii vůbec a neváhala užívatí nejpochybnější argumentace, svědčící o prudkém temperamentu účastníků diskuse, ale také o neznalosti nebo nepochopení základních estetických pouček i u velkých básníků a kritiků, jako byli Wordsworth, Byron, ba i Coleridge. Hazlitt se v tomto sporu účastnil spíše jako nestranný rozhodčí než jako přívrženec jedné nebo druhé strany. Byl k tomu oprávněn jak svým zdravým úsudkem, tak dobrou znalostí poesie romantické i klasicistické, jejichž světlé i stinné stránky vystihl nejlépe ze svých současníků. Můžeme snad předěslati, že jeho stanovisko v tomto sporu a jeho „soudní výrok“ jest plně potvrzen valnou většinou dnešních literárních kritiků, kteří ovšem mají proti Hazlittovi výhodu většího odstupu časového a osobního; tím záslužnější jest ovšem pro Hazlittovu kritickou geniálnost, že dovedl v tak akutní a osobní otázce zachovati chladnou hlavu a objektivnost, jaké jest pořádku mezi kritiky současných poměrů v každém věku.

První útok na Popa a jeho poesii zahájil Josef Warton v *Essayi o Popovi* (r. 1756), kde upřel Popovi právo na název básníka transcendentního, to jest podle jeho dosti kuriozní terminologie básníka vyššího řádu, ale nepopřel úplně, že by byl básníkem. Johnson v *Životech nejvýznamnějších anglických básníků* ospravedlnil Popovo místo v anglické poesii, ale W. L. Bowles obnovil Wartonovy výtky a podepřel je novými a pádnějšími, ale rovněž nerozhodnými argumenty. Bowles hájil své tak zvané „neměnné principy poesie“, z nichž nejpřednější bylo, že příroda a city jsou vznešenějšími zdroji poesie než umění a mravy. Poněvadž Pope se inspiroval hlavně těmito dvěma zdroji, upřel mu Bowles nárok na jméno velikého básníka. Na Bowlesovy výtky reagoval ku podivu právě Lord Byron, který — aspoň na evropském kontinentě — je někdy pokládán za největšího romantického básníka v Anglii, a v *Dopise Johnu Murraymu* hájil vehementně Popa a kousavě napadl Bowlese. Jako kritik se tu Byron jeví ve velmi špatném světle. Odporuje si a nahrazuje argument osobními výsměšky a

brubými výpady (Saintsbury: *Historie kritiky*, III, 281). Jeho pseudokritika měla tu zásluhu, že vyvolala skvělou repliku Hazlittovu, který zasáhl do sporu článkem *Pope, Lord Byron and Mr. Bowles* (19, 62—84), když již o tři roky dříve (1818) pojednal o sporné otázce v essayi *On the Question whether Pope was a Poet* (20, 89—92).

Termíny „příroda“ a „umění“, kterými se v těchto essayích operuje, nebyly zcela ujasněny. Bowles rozuměl přírodou nejen empirickou vnější skutečnost, ale i lidské city, a uměním rozuměl lidské výtvořiny. Tvrdil pak, že umění jest vhodným námětem pro poesii jen potud, pokud se poji asociací představ s přírodou. Byron proti tomu namítal, že objekty v přírodě nejsou samy o sobě ani krásné ani poetické a nabývají krásy a stávají se vhodným námětem poesie jen asociací s představou lidského díla, umění. Krajina na obraze jest krásná, jen když obsahuje na příklad zříceninu hradu a pod.

Hazlitt v podstatě souhlasí s Bowlesem, že objekty v přírodě jsou krásné a poetické samy o sobě. Slunce jest krásné, ať svítí na cokoli. Objasňuje však blíže pojmy příroda a umění.

*„Uměním... rozumíme ty objekty a city, jejichž existence a dokonalost závisí na vůli a... konvenci člověka a společnosti; a přírodou rozumíme ty objekty, které existují ve vesmíru vůbec bez zásahu, nebo i přes zásah lidské moci a důmyslu a ty efekty a zájmy, které nepodléhají lidské vůli“ (19, 74).*

Podle toho, jakým objektům dává básník přednost, jest básníkem přírody nebo umění. Vylučovati umění jako námět nevhodný pro poesii je nesmyslné. Pope je typický básník umění; je hlavou básníků „umění“, a proto stojí výš než menší básníci přírody, ačkoliv se nemůže rovnati největším básníkům přírodním (jako jsou Shakespeare, Milton, Wordsworth a jiní).

Básníka přírody charakterisuje Hazlitt jako básníka, který z prvků síly, krásy a vášně ve vlastní hrudi sympatizuje se vším, co je silné, krásné a citové v přírodě mimo něho. Básník přírody dovede z hloubi vlastní duše splývati s duší

přírody, ztotožňovati se s city jiných tvorů a viděti věci v jejich věčné kráse, protože je vidí, jak jsou (20, 90). Pope nebyl básníkem tohoto druhu, ale jako největší z básníků umění vynikal jinými skvělými vlastnostmi. Byl vtipný a duchaplný a rozumný. Měl bystrý postřeh a smysl pro společenské mravy a zvyky. Přes mnohé vady, které Bowles správně vytýkal Popovi, Hazlitt souhlasí s Byronem, že Pope byl velikým básníkem. Ale důvod, proč pokládá Popa za velkého básníka, není tentýž, jaký měl Byron. Hazlitt rozuměl Popovi, protože i v estetice věřil v existenci ne jediné krásy nebo krásy jediného druhu, ale v mnohotvárnost života i umění. Svět, který nám odhaluje Pope, je podoben obrazu, který vidíme mikroskopem, „*kde každá věc bere na sebe novou tvářnost a nový význam, kde spatřujeme věci v nejpodrobnějších okolnostech a nejnepatrnějších odstínech rozdílnosti; kde malé se stává obrovským, ohyzdné krásným a krásné ohyzdným*“ (19, 84).

Ze všech druhů básnictví nacházel Hazlitt největší potěšení v dramatech a nejvyšší místo přiřkl *tragedii*. Je proto litovat, že nepojednal o tragedii tak soustavně jako o poesii nebo komedii v cyklech přednášek o anglických básnících a komických spisovatelích. Porůznu ovšem najdeme v jeho spisech, zejména v cyklu o Shakespearových postavách a v přednáškách o literatuře doby Alžbětiny, dosti úvah a myšlenek o podstatě a povaze tragedie, z nichž si můžeme zrekonstruovat obraz jeho názorů na tragedii vůbec i na tragedii klasickou a romantickou, francouzskou i anglickou.

Odvolává se na známý výrok Aristotelův, že tragédie očišťuje duši nebo lidské city „hrůzou a soucitem“, vykládá je jako nahrazování skutečných vášní umělým a intelektuálním zájmem (4, 13) nebo náhradu pouhé sobeckosti imaginární sympatií (4, 200). Požitek, který skýtá tragédie, není nějakou anomálií imaginace, nýbrž je to tatáž láska k silnému vzrušení, která vábí lidi nejen do divadla, ale i na místa, kde lze spatřit hrůzy přírodních katastrof, poprav a podobné senzáční události. Lidská mysl má přirozenou zálibu v silném vzrušení a touhu po vybičování a vydráždění svých schopností na nejvyšší míru (5, 213). Ačkoliv lidskost a smysl pro mravní povinnost brzdí v životě



tuto přirozenou náklonnost ke krutosti a sensacektivosti, existuje přece jako obecná lidská vlastnost ve větší nebo menší míře u všech lidí. Tato touha po krajním vystupňování našich duševních sklonů a vlastností je způsobena touhou po moci a pocitem moci, který je základní složkou lidské duševní konstituce; podle Hazlittova názoru je to síla nebo moc, existující jednak mimo nás, jednak v nás a často se obě tyto síly spojují v jedno. Vznešenost a velkolepost mají svůj původ ve smyslu pro moc existující mimo nás; láska k moci, kterou rozumí také touhu zneužívatí své moci k tyranisování slabších a k páchání zla, jest nejdokonaleji zobrazena v postavě Iagově. Dominujícím motivem Iagova jednání je touha páchat zlo — pocit téměř estetický ve své neosobnosti, neboť Iago sám nehledá v páchání zla vlastního prospěchu. Zlo, které způsobil, ukáží jeho touhu po intensivnějším zážitku a uplatnění síly nebo schopnosti páchat zlo.

Cílem tragedie jest přeměnit pocit bolesti a utrpení v pocit síly. K tomuto účelu je třeba, aby tragický básník měl vynikající imaginaci a dovedl působit na imaginaci diváka. Také velkolepost a vznešenost pojetí a charakterů přispívá k dosažení estetického účinku tragedie. Tragedie má však také účinek ethický. V poměru k velikosti předváděného zla probouzí se v nás smysl pro dobro a touha po něm jako protiváze principu zla. Silou kontrastu a sympatie s utrpením hrdinovým vzniká v nás silnější pocit nebo smysl pro dobro a touha po něm.

*„Naše sympatie se skutečným utrpením zaniká v silném impulsu, daném našim přirozeným citům, a je odnesena vzdouvajícím se přívaem emoce, která vytryskne ze srdce a ulehčí mu.“ (4, 272.)*

Tak vykládal Hazlitt katharsi.

V posudku Maturinovy tragedie *Bertram* (5, 304—308) vytýká moderním romantickým tragediím nedostatek děje. Opět se odvolává na Aristotela, že tragedie jest předvádění vážného děje s důrazem na slovu „děj“. Tragedie v nejlepší smyslu toho slova jest *„vyličení vášně, která přirozeně vyplývá z předcházejících okolností a nutně vede k následujícím důsledkům“*. Přísná příčinná souvislost událostí

musí vyplývat z prudkého citu a je nezbytná pro dramatickou stavbu. „*Stará tragédie, jak ji rozumíme, je předvedení citů a dolní energie.*“ Hazlitt odmítal nejen soudobou romantickou tragedii, která se mu zdá příliš umělá a sentimentální, nikoli přirozená a citová, ale také historické tragédie, které realisticky zpodobují skutečné události. Lpění na historických faktech má za následek mnohé nedokonalosti formální i estetické. Především je málokdy možno uspokojivě zakonrouhlit a uzavřít děj historické hry. Není také možné zcela odloučit od fabule vedlejší asociace, tkvící v historické látce, takže je výsledek nejednotný a neobjektivní. Hazlitt kromě toho vysvětluje svůj odpor k tragediím takového druhu tím, že působí nepříznivě a nelibě na divákovy pocity hněvu nebo soucitu, jestliže si uvědomujeme, že nejde o osoby smyšlené, nýbrž historické, jejichž jednání a citění skutečně bylo takové, jak je v tragedii vyličeeno. (Král Jan v *Characters of Shakespeare's Plays.*)

K doplnění Hazlittových názorů na tragedii povšimněme si ještě jeho výkladů o tragedii v různých dobách literárního vývoje a u různých národů. V osmé přednášce cyklu *O literatuře doby Alžbětiny* (6, 347 a další) vypočítává a charakterisuje čtyři hlavní typy nebo školy tragédie: antickou, romantickou, francouzskou (klasicistickou) a německou.

Antická čili klasická tragédie předvádí na jevišti osoby mluvící, jednající a cítící přirozeně, to jest podle toho, jak musily jednati za daných okolností a poměrů, v nichž žily, ale z jistým omezením co do místa a času ve vnější formě tragédie a co do výběru zpodobovaných postav, které zachovávají jistou důstojnost v chování a výrazu. Romantická nebo gotická tragédie, kterou Hazlitt označuje také slovy historická nebo básnická, se liší od klasické tragédie jen odvažnějším provedením a volnějším tvarem. Nezachovává tak úzkostlivě jednotu místa a času, není tak vyběravá ve volbě látky a přidává volněji tvárné prostředky epické a lyrické. Jest představována hlavně Shakespearem a dramatiky alžbětinskými. Její odrůdou jest tragédie občanská jako protiklad klasické tragédie. Třetí typ jest francouzská klasicistická tragédie, napodobující formou a látkou tragedii klasickou, ale předvádějící místo individuální povahy

skutečné vášně nebo obraznosti vyvěrající ze skutečného citu a poměrů, v nichž žije předváděná postava, prázdné, imponantní a dělané řečnění, popisy povahy nebo diskuse o vášních; není přirozená, ale umělá a didaktická. Čtvrtý typ, tragedie německá nebo paradoxní, se liší od ostatních tří tím, že její postavy jsou jen mluvčími jistých výstředních filosofických názorů, bez vztahů k existujícím zvykům, názorům nebo zřízením společenským. (6, 347.)

Již z tohoto stručného nástinu jest zřejmé, který z uvedených typů pokládal Hazlitt sám za nejdokonalejší, i kdyby nepokračoval v své úvaze na dalších stranách citované přednášky a na přechetných místech v jiných spisech a článcích, zejména v recenzi Schlegelových *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, o nichž ještě promluvíme při rozboru Hazlittovy shakespearovské kritiky. Zde jen nejdůležitější shody a rozpory Schlegelova a Hazlittova výkladu literatury antické a moderní.

Schlegel viděl příčinu podstatného rozdílu mezi individualistickým duchem romantického stylu v umění a uměním antickým, hlavně řeckým, v náboženské různosti, v rozdílu pohanské mythologie a křesťanské věrouky. Řecké náboženství bylo kultivovaným sensualismem. Šťastnou shodou okolností byli antičtí Řekové obdařeni podivuhodnou harmoničností svých schopností fysických i duševních. Jejich umění a poesie byly pak výrazem přirozené radosti ze života, zvláště v jeho projevech fysických. Proti tomuto značně hedonistickému názoru na život přineslo křesťanství ideály duchovnější a učilo antagonismu těla a duše, popírajíc harmonii tohoto světa. Romantická poesie pak je výrazem marné touhy po minulém nebo budoucím štěstí a výrazem pokusů o smíření protiv těla a duše.

Hazlitt však vidí největší rozdíl mezi klasickým a moderním (t. j. romantickým) uměním v tom, že umění klasické „zpodobuje předměty, které jsou velkolepé nebo krásné o sobě nebo pro zřejmé a universální asociace: druhé (romantické) předměty, které jsou zajímavé jen vlivem okolností a silou imaginace. Řecký chrám... je krásný sám o sobě a vzbuzuje bezprostřední obdiv. (Jest to „klasický objekt“.) Ale zříceniny středověkého hradu nemají krásy ani souměrnosti, která by vábila oko; a přesto vzbuzují moc-

nějsí a romantičtější zájem ovlivem představ, s nimiž jsou návykem sdružovány". (6, 348.)

O něco dále pokračuje:

*„Jest zřejmé, že řeční básníci měli stejně dokonalou představu o objektech, které popisovali, jako řeční sochaři o objektech, které znásobili . . ., a podávají tolik z této absolutní pravdy imitace, kolik je možno podat slovem. Ale v tomto přímém a prostém napodobení přírody, jako v popisu podoby krásné ženy, básník jest mnohem nedokonalejší než sochař; za to v síle objasnění, ve srovnání objektu s jinými věcmi a v sugesci jiných představ krásy nebo lásky otvírá se básníkovi zcela nový pramen imaginace: a této síly aspoň moderní básníci využili odvážněji a častěji než staří.“* (6, 349.)

Hazlitt souhlasí s Schlegelem v tom, že dává přednost Shakespearovi před Sofoklem nebo Aischylem, ale nedává přednost veškerému modernímu umění před klasickým tak nesmlouvavě jako Schlegel. Nikdy se nedal strhnouti záplem pro jeden druh krásy k zaslepenosti k odlišnému druhu velikosti. Tak i zde nesouhlasí s Schlegelovým zaujetím proti klasikům a mysticky zbožňovatelským zdůrazňováním povýšenosti umění křesťanského. V kritice Schlegelových přednášek se Hazlitt vyhýbá diskusi o náboženském výkladu rozdílu antiky a křesťanství a rozvádí hlavně myšlenky o estetickém a psychologickém rozdílu mezi oběma typy umění. Klasickou poesii nazývá poesíí formy, romantickou poesíí účinku, podávající nejen to, co je obsaženo v objektu, ale i všechno, co z něho lze odvoditi. Rozdíl mezi klasickým a romatickým básnictvím vykládá i z rozdílů fysické organizace povahy, mravů a poměrů.

Klasickému dramatu vytýkal Hazlitt především chladnost. Účelem tragedie jest předvésti krajnosti vášně a utrpení tak, aby mysl divákova byla do základů otřesena a celá jeho bytost stržena velikostí předváděného děje a citů. Sofoklova tragedie však předvádí děj příliš klidně a obřadně, hrdinové přijímají rány osudu s fatalismem a klidem, který imponuje, ale nevzrušuje. Jejich postavy jsou ideální

a typisované, ne individualisované a universální jako postavy Shakespearovy. Řeční tragikové líčí jen řecké mravy a cítění, Shakespeare popsal všechny lidi, jací kdy žili, s nekonečnou rozmanitostí a dokonalou individuálností. Třebas Hazlitt nebyl slepý ke krásám klasického umění, zřejmě sympatisoval celým svým založením s uměním romantickým.

Nedostatek věrnosti přírodě nacházel Hazlitt i u tragedií francouzského klasicismu, u Corneille, Racina a j. a u moderních dramatiků anglických, u Coleridge, Byrona a j., v jejichž tragediích není individuálních postav, které by žily vlastním životem. Místo nich jsou to loutky, papouškujejí mínění autorovo o různých věcech. Nezajímají diváka proto, že nezajímají ani autora na tolik, aby jim dal individuální povahu a vlastnosti. Takový druh dramatické tvorby je zaviněn přeceňováním lidstva jako celku na úkor jednotlivců. Zapomíná se, že cheme-li poznati, jaká je povaha lidstva, musíme rozuměti povaze jedince. Každý člověk je „mikrokosmos“. *„Víme-li co cítí jeden člověk, víme, co cítí tisíc lidí.“*

Německá moderní tragedie jako anglická, která jest její odnoží (tak soudí Hazlitt), je charakterisována stavěním aristotelské definice tragedie na hlavu.

*„Děj není vážný, ale výstřední; fabule není pravděpodobná, ale nepravděpodobná; oblíbené postavy jsou nejen nízké, ale neřestné; city nejen se nehodí na osobu, která je vyslovuje, ale na žádnou jinou; mluva je směs metafysického žargonu a plamenné prosy; morálka je nemorálnost.“*

Podobně pokračuje na několika stránkách, odůvodňuje své označení německé tragedie jako paradoxní a vykládá její vznik a povahu z ubohého stavu soudobého Německa. Přes všechny výtky vzdává hold Schillerovým *Loupežníkům*, kteří na něho učinili mohutný dojem asi proto, že byli „první hrou, kterou četl“ (6, 362). Pozdější dramata Schillerova však nemiluje tak jako starší hry. *Wallenstein* se mu zdá postrádati nadšení a tep naděje a strachu, smrtelný zápas mezi vášněmi, který naplňoval *Loupežníky* nebo *Dona Carlose*. Kotzebua nechválí, ale přiznává se, že jeho

styl se mu osobně líbí. Z Goetha zná málo; nejvíce si váží jeho *Werthera*; dramata nestaví vysoko.

Theoreticky pokládal Hazlitt komedii za nižší druh poesie dramatické. Přes to jeho pochopení pro humor a komiku nebylo o nic méně hluboké a pronikavé než obdiv pro tragedii a epiku, jak svědčí jeho posudky Cervantesa, Rabelaise, Voltaira, Molièra a především obdiv pro restaurační komedii anglickou a romanopisce 18. století. Měl živý smysl pro humor, dovedl se od srdce zasmát při četbě svých oblíbených humoristů nebo při představení vtipných komedií a frašek, jak sám vzpomíná, a v svých essayích projevil neobyčejnou dávku vtipnosti, břitkého sarkasmu a palčivé ironie, zvláště v polemikách politických a literárních. Jeho tvrzení, že nemá vtipu, nutno bráti se stejnou výhradou jako obdobné tvrzení, že nemá imaginace. Jeho vlastní dílo je nejlepším vyvrácením jeho skromnosti spisovatelské, která se projevovala také v jeho nepříznivém posudku své vlastní schopnosti stylistické. Je-li náchylný přeceňovati a přepínati tam, kde šlo o díla cizí, jež opravdu obdivoval, jest stejně nakloněn podceňovati vlastní zásluhy a schopnosti.

A opět, než pojednáme o jeho theorii komičnosti a komedie, musíme upozorniti na důležitý rozdíl mezi jeho theoretickými úvahami a kritickou praxí, který neznamená sice žádný zásadní rozpor, jako u Drydena nebo Coleridge, ale záleží v tom, že v theoretických úvahách byl Hazlitt často ochoten přikloniti se k autoritativním názorům velikých kritiků a umělců z přirozené úcty k jejich geniálnosti, v posudecích jednotlivých umělců nebo uměleckých děl však se málokdy dal svést cizím názorem, nýbrž řídil se jen vlastním úsudkem a vkusem. Viděli jsme při rozboru jeho mínění o dramatické literatuře francouzské nebo německé, že posuzuje jinak celkový ráz literatury určité doby a národa a jinak jednotlivé zástupce této literatury. Nemá valného mínění o romatické literatuře německé, ale neskrývá svého obdivu pro Schillerovy rané tragedie. Jako Kames, Coleridge a mnozí jiní starší i soudobí kritikové angličtí neváhá odsouditi klasicistické drama francouzské, ale o Racinovi, Corneillovi a hlavně o Molièrovi neskrblil slovy vřelého obdivu a uznání. A pro tuto, možno říci, téměř neo-

mylnou schopnost viděti krásu všude a ve všech jejich projevech, je velikým kritikem, ne pro generalisující theoretické úvahy, byť byly sebe bystřejší a mnohdy psychologickým postřehem a hloubkou myšlení předstihovaly vlastní dobu o celá desetiletí.

Jeho posudek o restauračních spisovatelích komedií na příklad jest z nejtrvalejších kladů jeho kritiky. Jeho hlavní zásady a názory jsou dnes obecně uznávány. Jest to posud nejlepším výkladem restaurační komedie, a kdyby nebyl napsal nic jiného než přednášky o komických spisovatelích, byl by jeho kritický význam stejně veliký a jedinečný.

Odlesk skvělosti individuální kritiky komických spisovatelů padá i na Hazlittovy obecné úvahy o komedii a o podstatě vtípu a humoru. Psychologický rozbor a výklad komična nezadá v ničem nejnovějším příspěvkům k těmto problémům. Hazlitt této otázce věnoval úvodní přednášku k cyklu *O anglických komických spisovatelích*, nazvanou *Wit and Humour* (6, 5—30), a essay *Definition of Wit* (20, 352—363).

Jako obyčejně vychází Hazlitt z myšlenek starších filozofů a kritiků století 17. a 18., ale liší se podstatně od jejich pojetí, třeba používá jejich terminologie a metody. Cituje Hobbesovo rozlišení soudnosti jako schopnosti rozlišovati mezi dvěma pojmy příbuznými a fantazie nebo vtípu jako schopnosti nacházeti podobnost mezi věcmi nepodobnými na důkaz, že Lockova definice vtípu jest převzata bez uznání pramene z Hobbesova *Leviathana*. Hobbesovo rozlišení převzal i Dryden a po něm Addison, oba z Locka. Coleridge se vrátil k původnímu znění Hobbesovu, vyjádřiv se jinými slovy v přednáškách r. 1818 (*Miscellanies, Aesthetic and Literary*, str. 121).

Hazlitt začíná svou přednášku o vtípu a humoru psychologickým výkladem smíchu a komična. Způsobem typickým pro jeho vyjadřování a sloh upoutává hned první větou pozornost a zájem posluchačů: „*Člověk je jediný tvor, který se směje a pláče*“; a rozvádí svou myšlenku logicky a s mnoha vhodnými příklady tak, že nás bezpečně vede labyrintem psychologických postřehů a bystrých pozorování k definici vtípu, humoru a komična ve všech druzích a stupních. Člověk se směje a pláče, protože dovede postřeh-

nout rozdíl mezi věcmi, jaké jsou a jaké by měly být. Pláče, když je zklamán v touze po vážných věcech, směje se, když je zklamán nebo překvapen ve věcech malicherných. Smích je křečovitý fyzický a nervový otřes, kterým reagujeme na podobný otřes duševní, vzniklý z nesrovnalosti našich vjemů nebo dojmů, jestliže není ohroženo současně naše bezpečí nebo zájem, a štěstí. Normální duševní stav je vážný. V něm se spoléháme na určitý průběh událostí, tvořících jakýsi příčinný řetěz. Jestliže nastane trhlina v tomto očekávaném řetězu nebo sledu událostí, uvolní se naše duševní napětí a soustředěná vážnost očekávání; tak vzniká situace, kterou můžeme označiti termínem směšnost nebo komičnost.

Jest tedy podstatou směšnosti *„nesourodost nebo neshoda jedné představy s jinou nebo náraz jednoho pocitu na jiný“*. Tak lze vysvětliti všechny druhy komičnosti, od nejhrubší směšnosti po nejjemnější vtipnost, od rozboru mezi skutečností a naším očekáváním, zvýšeného tím, že daná skutečnost je opakem normální nebo vytoužené události (tento druh označuje Hazlitt termínem „ludicrous“) až po nejvyšší druh komičnosti („ridiculous“), který vzniká, jestliže daná skutečnost není jen opakem normálnosti, ale i rozumu a zdravého úsudku. Tento druh komična je pak vlastní oblastí satiry.

Rozdíl mezi humorem a vtipem záleží v tom, že humor jest popis komičnosti, jaká jest sama o sobě, kdežto vtip vykládá komický objekt srovnáváním s jinými objekty nebo kontrastem s nimi. Humor napodobuje získané nebo vrozené směšné stránky lidstva nebo směšné situace, náhody a povahy. Vtip vysvětluje nebo zveličuje danou směšnost neočekávanou podobností nebo příkrým protikladem. V humoristické literatuře nebo stylu lidé jednájí a mluví komicky „neuvědoměle“. Vtip jest však *„vyzvednutí a zesměšnění lidské absurdnosti vědomě a s větší či menší škodolibostí“*.

Mohli bychom tedy označiti vtip za humor s pozorovatelovým komentářem. Od poesie se liší vtipnost tím, že jejím zdrojem je zvrácená imaginace, zmenšující věci malicherné a zhoršující špatné, odvracející náš obdiv od vznešených a krásných předmětů, místo aby jej k nim obracela, jak činí imaginace básnická.

Mezi slovním a věcným vtipem je rozdíl, ale Hazlitt se



vzdává pokusu přesného rozlišení mezi oběma druhy. Ironii definuje jako druh vtipu, který dosahuje účinku kontrastem mezi skutečností a zdáním. Komickou důslednost zvyšuje důslednost komických postav, to jest jejich důslednost v komičnosti nebo absurdnosti. Jako příklad takové důslednosti uvádí Hazlitt postavu Dona Quijota.

Z četných poznámek a úvah o komedii, které v Hazlittových dílech najdeme, je zvláště zajímavá jeho vlastní theorie o příčinách úpadku moderní komedie. Podrobný výklad této theorie podal Hazlitt po prvé v *The Morning Chronicle* r. 1813 a opakoval jej v přednáškách o komických spisovatelích. V přednášce o Shakespearově *Večeru tříkrálovém* (*Characters of Shakespeare's Plays*, 4, 313—318) vytyčil tři vývojové stupně anglické komedie, které pokládal za normální vývojová stadia komedie v lidské společnosti vůbec. V prvním stadiu jsou pošetilosti a idiosynkrasie lidské povahy přirozeného původu a nezávislé na společenském prostředí. Jednotlivec si neuvědomuje svou odlišnost od běžného průměru, anebo uvědomuje-li si ji, nedbá toho, pokud mu v jeho podivínství nikdo nezbraňuje. Poněvadž ostatní lidé se nesnaží změnit chování a mravy takových podivínů, nacházejí potěšení v tom, že je v jejich směšnosti podporují, místo aby je zesměšňovali. To jest doba a druh „komedie přírody“, jakou obyčejně nacházíme u Shakespeara.

Druhý vývojový stupeň představuje mravoličná a satirická komedie restaurační. V této době značně vyspělých společenských norem a zvyklostí si lidé uvědomují dosti dobře své směšné stránky a slabůstky a snaží se je skrýti, aby ušli výsměchu. Tak se rodí pokrytectví a účelem komedie, která vyvěrá z doby a prostředí, jest odhaliti nemilosrdně lidskou přetvářku a zesměšňovati lidskou hloupost a špatnost satirou, ironií a vtipem. Mistři tohoto druhu veselohry jsou Congreve, Wycherley, Vanbrugh atd.

*„Následuje stav společnosti, z níž tento druh afektovanosti a předstírání byl vypuzen větší znalostí světa nebo úspěšným postavením těchto vlastností na pranýř na jevišti a která neutralisací látky komické povahy, jak umělé tak*

*přirozené, zahubila všechny druhy komedie — vyjma sentimentální. Taková jest naše moderní komedie.“ (4, 313.)*

Z uvedeného roztržidění je zřejmé, že Hazlitt uznává za jedině pravý a tedy nejvyšší druh komedie satirickou mravoličnou komedii doby restaurační. Líbí se mu sice i komedie romantická, kterou založil a k vrcholu dokonalosti přivedl Shakespeare, ale zdá se mu příliš dobrodružná a mírná na pravou komedii. Nemá zloby a je nepatrně satirická. Popisuje směšnost naivního neškodného typu, kterému se smějeme bez opovržení. Shakespeare se nevysmívá pošetilostem svých komických postav. Shakespearově komedii vadí přílišná dobromyslnost a šlechtnost autorovy povahy. Proto Hazlitt miloval Shakespearovu komedii, ale z hlediska generického stavěl Cervantesa a Rabelaisa jako humoristy výše a Molièra na roveň Shakespearovi. U Molièra však si nevážil tolik jeho charakterních komedií, které se dnes pokládají za největší, *Tartuffa* nebo *Misanthrop*a, jako jeho frašek a menších veseloher, nejvíce *Školy žen*.

*„Ačkoliv velmi milujeme Shakespearovy komedie, nemůžeme souhlasiti s Dr. Johnsonem, že jsou lepší jeho tragedií; a nemilujeme jich ani zpoloviny tolik. Jestliže jeho sklon k veseložře ho někdy svedl, aby si pohrával s vážností tragedie, básnické a citově vzrušené pasáže jsou nejlepších částí jeho veseloher.“*

Tak soudí Hazlitt o Shakespearově komedii nejen zde, ale i na mnoha jiných místech. Hazlitt nepokládal komedii nebo lépe řečeno komično za věc srdce a imaginace, proto nemohl pokládat ani Shakespearovy veseložry za dokonalé. Vysvětluje tuto nedokonalost tím, že Shakespeare nenacházel v prostředí, v němž žil, takové umělé vzory komických postav a absurdností nebo výstřelků společenských, jaké měli restaurační dramatikové v Anglii nebo Molière a Rabelais ve Francii v své době.

Nedostatek komické látky v době moderní vykládá Hazlitt ne tím, že se svět snad zlepšil, ale tím, že lidé si jsou vědomi svých směšných stránek a ponechávají si je pro sebe nebo ulamují hrot satíře tím, že se svým pošetilostem.

sami první smějí. Tak se komedie ubíjí vlastním pokrokem, to jest dosažením svého účelu, ukázati lidem směšnost jejich počínání. Nevěří tedy Hazlitt, že komedie má možnost dalšího rozkvětu. V tom se mýlil, jak ukazuje úspěch komedií Shawových. Ovšem nemýlil se v zásadě, neboť současné století, v němž Shaw psal a píše své komedie, podobá se v mnohém době rozkvětu komedie restaurační, a proto nacházejí spisovatelé veseloher (Wilde, Shaw) znovu hojnost látky komické podle představ Hazlittových.

Shakespearovo používání komických prvků ve vážných hrách i v tragediích Hazlitt ospravedlňoval jako záměrný stylistický a výrazový prostředek k uvolnění přílišného napětí. Jinak, pokud jde o klasicistickou doktrinu o stavbě dramatu, o trojí jednotě, dekoru a pod. poučkách, které v jeho době ještě byly theoretiky uznávány, ale v dramatické praxi už dávno nebyly respektovány, souhlasí Hazlitt se Schlegelem, že každý dramatický styl je nutno posuzovati podle jeho vlastních zákonů (klasické a francouzské drama jinak než romantické drama Shakespearovo nebo restaurační komedii). Formálními stránkami dramatu se jinak zabýval velmi málo.

Účelem komedie jest odhaliti přetvářku a zesměšnit lidské pošetilosti a vady, ale přes to nemá komedie být moralisujícím kázáním. Hazlitt se rozhodně vzdíral pojetí komedie jako prostředku nebo nástroje morálky. Komický spisovatel nemá čerpati své postavy z moralisujících příruček, ale ze skutečného života. Nejmorálnější je ten autor, který nepředstírá, že káže nějakou morálku. Nezastřený moralista degeneruje obyčejně na stoupence nějakého systému a filosof má sklon překrucovat pravdu pro své účely. Autor dobré komedie však má být malířem mravů, podáváti věrně fakta a ponechat divákům nebo čtenářům, aby z nich sami vyvodili závěr. Jestliže čtenář nebo divák toho nedovede, není to vina autorova (*Standard Novels and Romances*, 16, 6). Je-li divadlo nejlepší učitelkou morálky, není to proto, že autor v něm filosofuje nebo moralisuje, ale proto, že drama jest „nejvěrnějším a nejsrozumitelnějším obrazem života“ (4, 153). Z tohoto důvodu odsoudil Hazlitt Shelleyova *Odpoutaného Promethea* jako dramatickou skladbu, poněvadž se nezakládá na přírodě, ale na filosofické spekulaci.

Jest tedy Hazlittova představa poesie jako napodobení přírody, skýtající estetický požitek a povznášející náš morální smysl, dosti shodná s coleridgeovským rozbohem okamžitého a konečného cíle poesie, t. j. slasti jako cíle bezprostředního a morální a intelektuální pravdy jako cíle konečného, s tím rozdílem, že Coleridge se zajímá více o morálku a filosofii poesie, kdežto Hazlitt hlavně o estetický účinek. Tento základní rozdíl v nazírání na to, co je hlavním cílem poesie, vysvětluje, proč Hazlitt pokládal restaurační komedii za velmi důležité období ve vývoji anglického komického básnictví, zatím co Coleridge ji odsuzoval a nepochopil. Hazlitt pojímá drama jako estetický zážitek; v tom je jeho modernost a životnost. Morální stav společnosti v době Karla II. v Anglii nehájil ani neomlouval, ale literaturu doby, která tento stav tak věrně zobrazila, musil pokládati za velikou, protože zobrazování skutečnosti (napodobování přírody) v tom smyslu, jak jí rozumí básník, je mu hlavním kriteriem básnické velikosti.

Hazlittova dosud nepřekonaná kritika restaurační komedie je také důkazem, že měl mnohem silněji vyvinutý smysl pro historický vývoj, než se mu obyčejně přiznává. Věřil, že veliké umění může vzniknouti jen ze sjednocené, homogenní kultury a jen tehdy, jestliže umělec zaujímá kladné, nikoli odmítavé stanovisko k své době a prostředí, v němž tvoří. Také na původu mnoho záleží. Tuto myšlenku pojal za svou M. Arnold v kritice Hazlittových současníků. Regionalismus v novodobé literatuře se zakládá na téže myšlence těsného vztahu a hlubokého vlivu původu a prostředí na autorovu tvorbu a na přesvědčení, že autor může vytvořiti svá nejlepší díla jen ve své vlasti mezi svými krajany, k nimž musí zaujímat kladné stanovisko.

V době romantické byl Hazlitt jediný kritik a umělec, který poznal důležitost vztahu mezi uměním a prostředím. Tvrdí v jádru asi toto: Umělec má přijímat přítomnost, jak je, a vytvořit z ní, co může. Není-li dnes geniů rázu Shakespeara, znamená to, že se změnil svět, a my se musíme těmto změnám přizpůsobit. Snaha o vzkříšení staré anglické literatury a její znamenitosti je marná, protože minulost se neopakuje. Jest tedy lépe snažiti se o zdokonalení přítomnosti, to jest moderní literatury. Není správné, napodobuje-li

umělec ve vlastní práci staré autory proto, že jsou nedostižnými vzory. Staré autory můžeme milovati, staré obrazy obdivovati, ale originální umělec nikdy nenapodobuje umění, nýbrž přírodu. Poměry, v nichž žijeme, nejsou stejné jako poměry dob, kdy tvořili staří svá mistrovská díla. S tím se nutno smířiti a podrobiti se duchu doby, která si žádá nového umění. (*On Periodical Press*, 16, 211—239.) Jedinec nemůže jít proti proudu své doby a prostředí, může vtisknout svému dílu jen pečeť své doby (5, 91—92). Díla geniů tedy nejsou osamocené zjevy a zčásti aspoň vyrůstají z doby a mezi geniem a dobou musí být shoda „v mravech, citech a náboženství“.

V této souvislosti by bylo třeba promluvit také o Hazlittově kritice divadelní. V tomto oboru je Hazlitt samostatnější než v kterémkoli jiném. Můžeme směle tvrditi, že vytvořil novodobou anglickou divadelní kritiku. Avšak problémy souvisící s tímto oborem jeho činnosti jsou tak závažné a složité, že by jim bylo třeba věnovati samostatnou obsáhlejší studii, abychom byli Hazlittovi právi. Ve své funkci divadelního referenta měl Hazlitt jedinečnou příležitost sledovat jevištní a herecké umění své doby a zasáhl do něho velmi hluboce. Divadlo patřilo k jeho nejoblíbenějším radostem vedle obrazů a knih. Ačkoliv v svých přečetných posudcích o starých i nových hráčích téměř pravidelně rozbíral dramatická díla po stránce literární, neopomíjel otázky jevištní produkce, režie, dekorace, hudebního doprovodu, zpěvu, tance, akrobacie, výpravy a především umění hereckého, které stavěl téměř tak vysoko jako umění dramatické. Svými posudky si dobyt pověsti nejlepšího dramatického a divadelního kritika své doby ještě za svého života a měl vynikající podíl na vývoji divadelního umění.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Vzpomenu jen jeho chvály herce Keana, kterého „udělal“, smím-li použít divadelního žargonu, nebo jeho skvělých posudků jiných slavných herců a hereček, které obdivoval na divadle, pí Sidonsově, Edwardse, Kembla, Macreadyho, sl. O'Neillové, Younga a mnoha jiných.