

FXŠ

Soubor díla F. X. Šaldy

13

**Kritické
projevy - 4**

1898 - 1900

Melantrich

F. X. Šalda

**Kritické
projevy — 4**

1898—1900

Čtvrtým svazkem Kritických projevů F. X. Šaldy končí se první období nejen Šaldova kritického působení, ale končí i mladistvé období jeho života vnitřního. Roku 1899 zanikají Literární listy, z nichž právě Šalda učinil přední kritickou revui, proboujávající nové, moderní názory na krásnou literaturu a na literární kritiku. Roku 1898 přechází sice Šalda do Lumíru, reorganisovaného V. Hladíkem, přispívá však stále do Literárních listů, a roku 1900 je Lumír hlavním časopisem, který vyplňuje. Příspěvků však není mnoho, neboť těžká choroba vyřadila toho roku Šaldu z neúnavné práce kritické. V období do roku 1900 byl Šalda vedoucí kritickou postavou české literatury, vychovával vyrůstající mladou generaci básnickou, v níž jasně rozpoznával skutečně umělce od zjevů pomíjejících. Čtvrtý svazek Kritických projevů shrnuje vedle těchto kritických statí i polemiky, které vedl se staršími i mladšími literáty o podstatě a funkci umění v české společnosti. Významný oddíl tvoří i zde kritiky divadelní, zvláště kritika repertoaru Národního divadla, při níž mu tanulo na mysli povznesení české úrovně na výši světovou.

Brož. 108 Kčs, váz. 133 Kčs

NOVÁ CENA Kčs
Melantrich
k 1. 10. 1953

75.25

FXS

AXT

Soubor díla F. X. Šaldy

13

F. X. Šalda
Kritická próza I
1878-1900

1900

F. X. Šalda

Kritické projevy 4.

1898-1900

Melantrich

Obsah

1898

- | | |
|----|---|
| 13 | Milan Fučík: Utíkám k slunci |
| 18 | Česká poesie 19. věku |
| 24 | Ant. Klášterský: Tmavé růže |
| 27 | Jiří Karásek: Sexus necans |
| 34 | Julius Zeyer: V soumraku bohů |
| 41 | Jan Rokyta: Světla a bludičky |
| 46 | Louis Arleth: Z podivných dum bardovy harfy — K. Egor: Pomsta neznámé Viny — Otto Gulon: Háje, kde se tančí |
| 50 | Ant. Sova: Próza |
| 54 | S. K. Neumann: Satanova sláva mezi námi |
| 60 | K. V. Rais: Půlpáni |
| 64 | Jaroslav Vrchlický: Bar Kochba |
| 70 | Karel Klostermann: Domek v Polední ulici — Chuchláci — Kochanovická epopoje — Karel Leger: Emancipovaná |
| 76 | Jos. K. Šlejhar: Zátíší |
| 80 | Karel Hlaváček: Mstivá kantilena |
| 84 | Artur Schnitzler: Anatol — Umírání |
| 88 | Sborník světové poesie |
| | J. W. Goethe: Hermann a Dorothea — William Shakespeare: Kupec benátský — Ši-King — Thomas |

- Moore: Lalla Rookh — William Shakespeare: Jak se vám líbí — A. Mary F. Robinson-Darmsteter: Výbor básní — Henrik Ibsen: Básně
- 107 Stéphane Mallarmé
- 113 Viktor Dyk: Síla života — Karel Kaminek: Hasnoucí světla — Em. šl. z Lešehradu: Smutné kraje — Beneš Grünwald: Srdcem i kosmem
- 117 Národní divadlo
- Fr. Ad. Šubert: Čtrnáctý rok Národního divadla
- Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza: Lež na lež (La verdad sospechosa) — Alois Jirásek: Emigrant — Anton Funtek: Pro dítě
- Jaroslav Vrchlický: Král a ptáček — Alexej Sergejevič Surovin: Taťána Repina — Václav Kliment Klicpera: Zlý jelen
- Julius Zeyer: Radúz a Mahulena — Maurice Maeterlinck: Větelkyně
- Sewer Maciejowski: Martin Luba — Klicpera: Kytka a Každý něco pro vlast
- Scribe: Sklenice vody — Gerolamo Rovetta: Bezectní
- Fr. Xav. Svoboda: Odpoutané zlo — V. Štech: Ohnivá země — Sewer Maciejowski: Martin Luba — Gerolamo Rovetta: Bezectní
- Jan Ladecký: Bez lásky
-
- 169 Karel Toman: Pohádky krve — Hanuš Jelínek: ... — Bedřich Zavadil: Když slunce svítí — Adolf Brabec: Listí padá ... — Otakar Pallan: Na prahu života
- 170 H. Uden: Sad zarůstající
- 170 Ladislav Quis: Epigramy
- 171 Josef Havlík: Z menšího obzoru
- 171 Karel Scheinpflug: J. N. J. R.
- 173 Světová knihovna:
- Čech Svatopluk: Jestřáb contra Hrdlička — Tolstoj L. N.: Statkářovo jitro — Vrchlický Jar.: Portréty básníků — de Amicis Edm.: Albert — Sienkiewicz Henryk: Na slunném pobřeží — Valera Juan: Pepita Ximenez — Mácha H. K.: Básně — Merimé

- Prosper: Dvě novely — Ibsen Henrik: Nápadníci trůnu — Rubeš Frant.: Dvě humoresky — de Vogüé Melchior: Lid a páni na Rusi — Vocel Jan Erazim: Labyrint slávy — Tyt J. K.: Strakonický dudák
- 174 J. Krušina ze Švamberka: Starým perem
- 176 Světová knihovna:
- Abbé Prévost: Manon Lescaut — Alois Jirásek: Filozofská historie — Alfred de Musset: Novely a povídky — Geikie Archibald: Geologie — Ivan Franko: Boa constrictor — Jakub Arbes: Akrobati — Bret Harte: Cressy — Václ. Klim. Klicpera: Zlý jelen — Bródy Sándor: Sněženka
- 178 Bohdan Kaminský: Zlomky románů
- 179 Josef Holý: Padavky
- 179 Vlasta Pittnerová: Obrázky ze žďárských hor
- 179 Fr. Ruth: Písmákova dcera
- 180 Odpověď na zasláno páně Kvapilovo ze čtvrtého čísla Literárních listů
- 181 Odpověď p. F. X. Šaldy
- 182 O umění, poesii, socialismu, charakternosti, inteligenci i radikalismu v uvozovkách i bez nich, chlebařství a histrionství i jiných ještě věcech božských, lidských i ďábelských

1899

189

Národní divadlo

- Božena Viková-Kunětická: Neznámá pevnina
- Gabriel Finne: Sýček — Molière: Lakomec
- Jan Ladecký: Bez lásky — Gabriel Finne: Sýček — Molière: Lakomec — Božena Viková-Kunětická: Neznámá pevnina — Gerhart Hauptmann: Forman Henřl
- Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac
- Heřman Sudermann: Skryté štěstí — Sl. Grégrová v Pailleronově Myšce
- Mikuláš Ryvín: Pohostinsku
- Pohostinské hry paní Marie Gavriilovny Saviny a herecké družiny z carského dvorního divadla petrohradského

216

Divadlo

- Jiří Karásek: Hořící duše
- Pí B. Viková-Kunětická

227

Konrád Ferdinand Meyer

- 230 De Stendhal: Červený a černý — Gustav
Flaubert: Výchova sentimentální —
Otto Ludwig: Mezi nebem a zemí —
Gerhart Hauptmann: Tkalci — Henry
Mackay: Lidé manželství
238 Stanislav Przybyszewski: Cestou
242 Gustav Flaubert: Pokušení sv. Antonína
247 Náš nejstarší umělec
254 Fr. S. Procházka: Písničky
256 Jan Opolský: Svět smutných
259 Růžena Svobodová: Zamotaná vlákna
264 Em. šl. z Lešehradu: Květy samoty —
Výbor z básní Stephana Mallarmé
268 M. A. Šimáček: První služka

- 273 Karel Mašek: Pohádky špatně končící
274 Autor ***: Mizení...
275 Vladimír Jelovšek: Simfonije
275 Jaroslav Vrchlický: Moderní básníci angličtí (1700 až
1800)
277 Josef Holeček: Naši
277 Francis Count Lützow: A history of Bohemian Lite-
rature
278 K záležitosti Lumíra

1900

- 283 Jaroslav Hilbert: Psanci
•
291 Staré modly nově natřené
294 Zasláno
295 Z dopuštění osudu — individualisté
301 Poznámky ke grandiosní logice M. revue a N. kultu
302 Pítvornou hanswuťliádu
303 Karáskovština
316 Příspěvek k aristokratismu Karáska - Nobilissima
317 Z epeje lidské surovosti
318 Jak se nepolemisuje
325 Poznámky vydavatelovy

Pan Fučík je tak trochu typ mladé generace — jaké honem? Řekl bych reakční, ale kterápak mladá generace nereaguje proti starší, která nejmladší nereaguje proti mladé, o dvě tři léta starší? Tedy p. Fučík reaguje — to se rozumí samo sebou — proti dekadentům, jak jim říká, proti svůdcům (prokládá to v jednom čísle výslovně, že byl sveden do těch všelijakých perversit), proti proudu, „který otrávil všechny nás mladé“. To by nebylo nic špatného ještě — myslím ta reakce. Dekadence není ještě summum moudrosti, ani absolutní terminus rozvoje. Dekadence je relativum relativnější než všechna ostatní relativna tohoto relativního světa a může být buď docela nic a málo nebo docela úctyhodně mnoho — to všechno záleží na tom, kdo tohoto slova užívá a v jakém smyslu a vztahu. Dekadence — kdo řekne to slovo, neřekne ho s tupou prostoduchostí — řekne to vždycky *cum grano salis*, s dvojsmyslnou pointou, na ruby a s ironií. Dekadence volá všude svou komplementární hodnotu, a tou je *renaissance*. A jsou-li lidé, kteří užívají slova dekadence jako absolutního a pevného termínu, chtějí tím jen říci, že to, čemu „sensus communis“, průměrné šosácké mínění říká kultura a perioda úpadová, je vlastně vrchol, nejvzácnější, nejdelikátnější a nejsubtilnější stav, právě eldorádo výjimečných duší. Obracejí běžné termíny na ruby. Výjimku staví proti pravidlu, sociální užitečnost a zdraví proti uměleckosti.

Tedy p. Fučík, jak nám praví v předmluvě, chce překonat dekadenci. To není nic nového, poněvadž každý z nás chce se probít

z malosti a tísně a bídy a de facto každým literárním činem probíjí. Každý z nás, rozumí se samo sebou, „překonává dekadenci“ a „utíká k Slunci“ a mnohý, kdo o tom nemluví, snad daleko opravdověji a úsilovněji než p. Fučík, který si z toho dělá program a nálepku na knihu. Ale budiž konečně. Ani to bych nevytýkal, ale ubohé je, jak je ten program malinký a jak naivní. „Dekadence“, „renaissance“, „překonávat“, „smysl života“ — to všechno jsou slova a je v nich buď mnoho nebo nic, podle toho, kdo je vyslovuje a co jimi rozumí. A tu, přiznávám se, neviděl jsem dávno tolik krátkozrakosti, sebedůvěry a ilusivné naivnosti jako v knížce p. Fučíkově a speciálně v její předmluvě. Dekadence je p. Fučíkovi pocit prázdnoty, smutku a bezcíli života kolem dvaceti let. „Zdá se mi, že každý mladý člověk přijde po dvacátém roce v dekadenci,“ píše tento hluboký psycholog. „Je to doba, kdy už nevěří pranicemu (sapristi!), život naň doléhá a on cítí prázdnotu kolem sebe (v sobě ne? — nu, ta „kolem sebe“ mu neuškodí!) a z prázdnoty smutek. A ještě neví, že musí začít znova, že musí hledat novou víru . . .“ A takovým tónem to jde dál. Proč prázdnota, proč víra ztracena a jaká ta nová, o tom ani slova. Jen prázdny zvuk a ozvěna něčeho, co zvoní v ulicích. Nuže, takto rozuměná dekadence je dětinství a tu ovšem není nesnadno překonávat. Celá knížka p. Fučíkova je prázdna hra se slovy. Ztratil jsem víru, jsem hotov se životem, poznal jsem děvčata a zklamala mne, nikde žena, která by mi byla zároveň sestrou. To je p. Fučíkova *Propast*. A po ní hned: reakce, rekonvalescence, vítězství? Proč? Boží vědí. Znudilo to patrně p. Fučíka, zprotivěla se mu zahálka a toulky, přišla rozumná láska a perspektiva na svatbu, a p. Fučík mluví „o poznání smyslu života“ a píše hrdě, jak šlápl, triumfální Vítěz, přemoženému Satanu na krk . . .

Celá knížka působila na mne strašně komicky. Stále mi visela v hlavě otázka: pourquoi tant de bruit pour une omelette? Nač takový křik, nač tahal p. Fučík do arény taková těžká slova jako ten nešťastný „smysl života“ — když jde *jen o to*. Nač mluví

o „velmi vážném procesu života“, když je to docela hloupá studentská historie, jakých se hraje sta denně: student začne „genialničit“, t. j. potloukat se v noci po hospodách a kavárnách, ale včas se „vzpamatuje“, přijde do toho nějaká seriosní známost, udělá zkoušky a facit: svatba a půl tuctu dětí.

To je tedy esence p. Fučíkova útěku ke Slunci. Říkám tu docela otevřeně, že taková „renaissance“ je mi — nejhnusnější a nejtriviálnější dekadence, třeba s ní souhlasilo „hodně kamarádů“ p. Fučíkových. Taková renaissance je mi dětinství, a problém dokonce není v tom, má-li se „zpívat veseleji“, jak píše p. Fučík, nebo smutněji. To je stanovisko všech šosáků, kteří žádají umění „veselé“, poněvadž nechtějí se dát rušit v příjemném trávení. A kdyby přišel směr, který by chtěl z „veselosti“ dělat kritérium nového umění a v něm vidět rys renaissance, bylo by to opravdu vesele — hloupé.

Ale, opakuju, to všechno jsou dětinství, a problém renaissance leží docela jinde. Běží o to, má-li umění vyváznouti z pathologičnosti à tout prix, z koketování s abnormalitou a beztvornou zrůdností. Běží o to, má-li umění malovat a zpívat znova *zdraví a sílu*. O návrat k Slunci tu jde skutečně, jenže to bude tohu jiné slunce než ono p. Fučíkovo. Slunce p. Fučíkovo je proti onomu renaissančnímu jen lojovou svíčkou. Slunce renaissanční musí být vysoké polední slunce, hvězda života a síly, kypící číše světla a žáru, dárkyně krásně a ostře vykrojených tvarů, matka nesmírného a zmnoženého Intelektu, jenž rozpustí v sobě a pohltí všechny stíny sentimentality a citového chorobnictví, všechno náhodné, podvědomé a osudně sešerelelé, celou říši malátné mdloby a nemoci. Běží o umění, které na velikých a vysoko vztýčených typech lidství bude vychovávat čtenáře, které bude malovat individua vysoká a silná a zdravá a jimi bude uzdravovat čtenáře. Ne pedagogickou tendencí, ale pouhou existencí, poněvadž oheň zapaluje všechno kolem sebe a síla zvedá všechno k sobě. Malé a rozvrácené a kleslé figury šíří nákazu svou malostí a chorobou, velké budou oživovat svou velikostí, sáláním jejich pa-

prsků a světelných vln. Ano, zdraví a síla . . . ale to není ten počestný normál a ta slabošská průměrnost, ta naivní ilusivnost a ta bledá sentimentalita, jaká nás dusí přímo v této knize.

Tyto pomysly jsou abstraktní, ale umělci mají se proměnit v nejživější plnost a krevní hutnost. A toho zase marně hledáme u p. Fučíka. Mnoho a často alegorizuje. Samá abstraktní, bledá, povídavá thematičnost a traktátovost zeje z knížky. Vlastní podstata básnická, jeho prostředky výrazové, komposice, styl, způsob intonace a faktura verše nejsou ani jeho a dokonce již ne renaissanční. Převzal to všecko od dekadentů a to ještě ve formě zhoršené vlastní impotencí. Převzal jen nejhorší část jejich způsobu, na dobrou a lepší nestačil. A touto zhoršenou dekadencí bojuje — za renaissanci! Problém renaissance umělecké bude *ostrý, v poledním slunci vykrojený tvar*, ryzí, vykvašená, krásně a bohatě vykvetlá *linie, slovesný typ*, stylisovaný a zhuštěný. Zde měl začít *pracovat* p. Fučík a ne ve vymýšlení naivních povídacích programů a dedikačních listů. Neměl vzít *bezvarou*, nekonečně vleklou melopu pseudodekadentní a kopírovat ji slepě, neměl psát ty žízalovité verše bez rytmu, reliefu a struktury, ty plazivé mlhy řídkých, rozbředlých slov: — měl hledat obrazy plné a zhuštěné, slova, z nichž šlehají jiskry a v nichž hrají plameny, rytmy pevné a pružné, které útočí na duši jako řada atletů. Měl vzít problém renaissance za to, zač ho lze chytit zcela hmotně a hmatavě: *krásná výrazná forma*. Renaissance je kult krásy, a rozumí-li jí pan Fučík jako návratu ke Slunci, měl pochopit, že Slunce klade již samo sebou problém *formy, tvaru*. Jen ve tmách splývají obrysy, v poledním slunci jsou vyhnány v ostří určitosti a skrojenosti. Poesie renaissanční bude muset být nutně typická i ve tvarech, bude muset mít výrazy stejně svalnaté jako nervové, bude muset stanovit pevné hodnoty slov a obrazů, zhustiti se v pevné tvary pravidelně a krásně tančících sluncí a hvězd z beztvarých chaotických mlžin . . . Formové umění přijde v tomto názoru nutně znova ke cti. Zdraví a síla jako idea má v estetice a poetice ekvivalentem řád, eurytmii, soulad, ve-

lebu, harmonii. Studium renaissančních umělců italských i nových (z těchto Carducciho, d'Annunzia) nebo „posledního renaissančního člověka“ Goetha poučí, myslím, v tomto směru nevěřící. Ale p. Fučíkova sbírka veršů je i po této stránce kniha mdlobná, šerá, pasivní a beztvará, vodnatě sentimentální a mlžně neslunečná.

Anthologie je mi věc nade všecko v literatuře odporná. Ne z maroty ji nenávidím, ale proto, že přímo odírá a protiví se mému názoru na umění a vůbec, myslím, každému rozumnému názoru na umění. Anthologie znamená po své etymologii výběr „květů“, a v tom je již celé její zlo. Nedivá se na autora jako celek, ale právě jen jako na takovou oběť květobraní. Anthologie slídí přímo po těch „květech“, a v tom je celá její škodlivost. Poněvadž v umění jako všude nejsou „květy“ nic samy o sobě, a kdo chce rozumět botanice, musí znát strom celý, rostlinu celou, kořeny, peň i listí. To všecko souvisí a je navzájem podmíněno. Proto se, tuším, takovou anthologií zjednává velice špatný, bídný a povrchní názor na určitou periodu literárního rozvoje. Anthologie svádí dále skoro přímo k hledání těch „květů“, to jest *parádních míst* a *partií*, které se tak vyrvou z celkové struktury autora, jež nám zůstává utajena a ukryta. A jiný podstatný hřích a důsledek předešlých: malý autor, malý, drobný básník vyjímá se v anthologii stejně dobře jako veliký. *Veliký* nutně v ní vždycky *přijde zkrátka*, poněvadž velikost je v celkové stavbě jeho díla, v jeho charakteru a typu, a anthologie počítá s fragmenty, s jednotlivými vtipnými a bystře a hladce vysoustruhovanými čísly, s těmi tzv. „květy“. Kdybyste neznali z básníků, o něž se jedná, nic více, než co je v takové anthologii, nerozeznali byste často, kdo z nich je veliký a kdo malý. Ti malí, poněvadž jejich force je přirozeně v *jednotlivých podařených číslech*, v šťastně chycených *náhodách*, dělají často skoro

lepší dojem, než ti velicí, z nichž se sáhá nutně k zlomkům nebo z nichž se vyrvou jednotlivé partie, které jsou jen jako kameny ve stavbě a nic více. Takový malý virtuosek je proti takovému obru v ohromné výhodě: rám anthologie se na něho výborně hodí a přivede znamenitě všecko k platnosti, co kdy chtěl, poněvadž chtěl vždy něco malého a úzkého, nač je taková anthologie přímo dělána. Obecenstvo dostává pak také nejhorší a nejnesprávnější názor na poesii: začne na ni hledět ne jako na nesmírnou krajinu horskou plnou strží a propastí, na nebezpečný osud a slavnou zákonnost tisíců a tisíců životů a smrtí — nýbrž jako na kolekci droboučkových a čiperných rukodílných vzorečků, které se mu tu hezky urovnány do přihrádek a opatřeny příslušnými etiketami podávají jako pod sklem musejního výkladu. Tím nezavrhuju anthologii vůbec a naprosto jako pedagogickou pomůcku. Nikoli, ale jen jako *pomůcku* a z *nouze, přípravou* k vlastnímu studiu látky *těžce dostupné* zatím za daných podmínek. *Pro mládež* jako první průprava může mít smysl; ale dávat dnes *nám* — literárně vzdělanému a kritickému obecenstvu, na něž předmluva apeluje — anthologii české poesie našeho věku, kdy nemáme skoro ještě ani jednoho souborného kritického vydání našich moderních autorů, jest, jak ukázal ve výtečném feuilletonu 1. čísla „Naší doby“ Machar, nonsens a absurdnost v kolika směrech. My máme posud všeho všudy pár básníků, kteří stojí za čtení pro moderního člověka, z nichž se může něčemu naučit — ale ty chceme, aby četl v celku jako *život* a *vzor života* — ty musíme žádati, aby znal a promyslel jako typický případ světového názoru — a ne jako chatrnou tříšť v anthologii, která nebude mít brzy jiného smyslu, než že bude sloužit za „citatenschatz“ pp. novinářům vyrábějícím vzletné a vládoborné úvodníky a pp. studentům vyplňujícím památníky svých sestřenic a jiných známostí z tanečních hodin.

Znám anthologie, jež mají smysl a z nichž může se člověk něčemu naučit, jako na příklad z anthologie *Emersonovy*, ale anthologie „Máje“ z nich není. V plánu anthologie *Emersonovy* je

smysl a rozum: je rubrikována dle jednotlivých idejí, pomyslů a látek filosofických i psychologických a podává tak tedy výborný materiál k srovnávání, jak jednotliví básníci cítili o té které veliké záhadě, o té které obecné ideji, jak ji pojímali a obrazili, jak ji dovedli zpracovati. Z toho se může čtenář mnohému naučit, taková anthologie může ho *prohloubit* — naše anthologie „Máje“ naproti tomu jen *zpovrneň*, poněvadž ho od pramenů *odvádí*, místo aby k nim vedla. Dnes je nejvýše na čase, abychom měli v rukou konečně *kritické vydání* těch několika svých velikých duší, vydání *přesná*, s textem, jenž prošel výhni kritiky, s poznámkami, glosami a úvody literárně historickými, které by činily tyto živné statky každému přístupnými. A právě v tomto směru bude, myslím, přítomná anthologie působit neblaze. Pochybuju, že najde se dnes nakladatel, který by vydal kriticky *celého* autora, když máme anthologii, kde je zastoupen fragmentem. Většina obecnstva spokojí se zajisté z pohodlnosti anthologií, kdežto jinak, kdyby jí nebylo, koupila by, byla by *nucena* si koupit vydání úplné.

Ale zanechme již rekriminací a všimněme si knihy samé. Nejprve narazíme na svrchovaně zajímavý úvod psaný p. Jaroslavem Vrchlickým. Jaká božská to byla pro mne lektura tento úvod tak hadovitý a úhořovitý, jak ho svede jen pero akrobatického velmistra české poesie p. Jaroslava Vrchlického! Bože, ty hody, ty hody, když čte tak ubožák kritik, jemuž je spíláno rouhačů, protože *nemůže* s dobrým svědomím pokládat za uměleckou hodnotu něco, co je pouze plodem dobré vůle, čte-li tedy takový těžce zkoušený tvor následující opatrnické a hadovité sice, ale chytrému přece dost a dost výmluvné partie jako na str. 1. „Hlavní kámen úrazu byla posud neurčitost stanoviska těch, kdož vybírali. Zájem literárně historický, zajisté též velmi důležitý, a zájem *ryze estetický, třeba sám sebou vyšší*, tak si vždy překážely, že každý pokus i v menších rozměrech podniknutý tříštil se o toto nebezpečné úskalí. S jedné strany *příkré požadavky zralejší a umělečtější tvorby*, která v době nové nabyla ne-

obyčejného rozmachu a všestranného rozkvětu, s druhé *stará*, úctyhodná, *ač poněkud v předsudcích ulkvělá pieta* k prvním otcům a vůdcům na českém Parnase octly se v boji . . . atd.“ Ale na str. 2., kde se mluví mnohým medem omazaná sice, ale v jádře přece jen střízlivá a hořká pravda, že „z diktátu své doby“ a „z nutnosti časové“ veršovali mnozí a mnozí, kteří nebyli vlohou básníci a vzděláním a kulturou umělci. A dále na str. 3., kde se vytýká nutnost postavit se konečně již jednou „na stanovisko ryze umělecké bez ohledu na význam čistě národní, vlastenecký a lokální.“ A dále a dále, kde se hovoří o těch, „naděšených, třeba ne vždy povolanych apoštolech českého verše“, o „básnících dobré vůle, ale malých schopností a malého obzoru“, „o modlách, z nichž zde zbylo jen pár třisek“, kde se vykládá, že vážně lze mluvit v prvním období české poesie nanejvýš o *osmi* uměleckých figurách (Kollárovi, Čelakovském, Máchovi, Erbenovi, Havlíčkovi, Nebeském, Koubkovi, Douchovi), všecko ostatní, že je — „třeba bylo sebezpopulárnější — efemerní a vratké“ (str. 7.) . . . tedy i Vocel, Jablonský a všichni ostatní. Jaká je to satisfakce slyšet takovou řeč z úst p. Vrchlického, téhož p. Vrchlického, jenž tak dojemně lkal a nařikal nad nevděčností mladé zlotřilé generace ve svém článku o Macharově portrétu Hála, tak dojemně, až všichni vlastenečtí farizejci vyřítili se na ni jako na zvěř a rvali a škubali každému dobré jméno. Jak snadno by bylo dnes možno, že by povstal jiný vlastenec v národě a zahrál p. Vrchlickému touž krokodilí tragikomedií, kterou on tenkrát nám! A jaká obrovská důslednost je v tomto úvodě, vzpomene-li si člověk na ten osudný feuilleton z „Hlasu národa“, kde se obává mezi jiným p. autor, jak se zachová „nevděčné potomstvo“ k — Vocelovi! Nuže — zachovalo se už. P. Vrchlický sám, jak má dlouhou paměť a poctivé principy, klade ho dnes mezi lidi „čistě tradicionelní“, mezi efemeridy a vratkosti. Taková metamorfosa názoru v necelých snad třech letech byla by pamětihodna, kdyby p. Vrchlický nedal příklad proměny ještě kvapnější. Ještě v „Nových studiích a podobiz-

nách“ (1897) ve stati o Kollárovi má totiž *hymnický* pasus na *Matěje Zdirada Poláka*, básníka *Vznešenosti přírody*. Proti názoru prof. Vlčka a jiných realistů staví tam p. Vrchlický Poláka na piedestal velikého básníka, genia jazyka a koncepce, ale v Anthologii — není již po něm vidu ni slechu, ačkoliv ovšem jeho „Vznešenost přírody“ náleží časově do poesie české XIX. století. Hází tedy *nyní* pan Vrchlický Poláka také mezi efemeridy jako Vocela? A vlastně *níže* ještě než Vocela, poněvadž z Vocela přináší anthologie ukázkou, ale z Poláka nikoli. Přistoupil tedy pan Vrchlický na stanovisko realistů? A když je tomu tak, proč se nepřiznal k tomu v úvodě, proč nám nepověděl, jak se dívá nyní na Poláka? Budiž mi rozuměno, necením Poláka jako ho ceníval p. Vrchlický, neběží mi tu o něho vůbec, jde mi jen o tu báječnou principiálnost, důslednost a logičnost p. Vrchlického.

Celkový resultát prvního dílu „České poesie XIX. věku“ je tedy osm básnických hlav, z nichž tři — totiž Koubka, Nebeského a Douchu — pro širší obecnost anthologie více méně objevuje. Neplatí to ani tak o prvním, jako spíše o druhých dvou. Myslím však, že jde p. Vrchlický daleko a všechny tři přeceňuje, staví-li je do stejné řady s Kollárem, Čelakovským, Máchou, Erbenem a Havlíčkem. Každým způsobem je nadsazeno, tvrdí-li se o *Nebeském*, že je „velký lyrik náladový“, „který Lenauovi nezadá“: — to je legenda, jak již jednou v těchto listech¹ bylo ukázáno. To, co podáno z *Douchy*, neospravedlňuje také nijak ještě hymnus p. Vrchlického v úvodě, kde nazývá Douchu „velkým lyrikem filosofickým“. Neznám sice lyriky Douchovy roztroušené po časopisech, ale jsou-li vybraná a v „Anthologii“ otištěná čtyři čísla nejlepšími jeho plody, je rozhodně soud p. Vrchlického přehnaná hyperbola, která se divně vyjímá po všech těch slibech absolutních kritérií, jež skládá p. Vrchlický v úvodě. Vůbec se mi zdá, že ani polovička z toho, co podává první díl této anthologie, nevyhovuje účelu jejímu, jenž byl — podati

1 - V referátě o „Nových studiích a podobiznách“ Jaroslava Vrchlického.

práce, kterými „chceme čeliti budoucnosti a cizině“, které snesou umělecké měřítko moderní, které mohou jíti bez pohromy v soutěž s osvícenou a objektivní cizinou, všechno to, „co může býti se ctí slyšeno v koncertu poesie světové“. A to myslím nejen o těch autorech, u nichž bylo „přimhouřeno jedno oko“, nýbrž i o těch, jež p. Vrchlický pokládá za koryfeje této periody literárních našich dějin.

Pokud se *výběru* z prací jednotlivých autorů týče, nebudu jej kritizovat vůbec. Vedlo by to daleko a nemělo by to smyslu. Podotýkám jen, že ani v tomto směru nepodala nám Anthologie „Máje“ skoro nic, co bychom nebyli znali již zdaleka nehluchnějších a s daleko menšími pretensemi do světa vypravených anthologií starších.

Nová kniha p. Klášterského podobá se všem předešlým jako vejce vejci. Je to až trapné, pozorovat, jak básník běhá stále v uzoučkém svém kroužku dokola, přemílá stále tytéž sujety a toutéž methodou snaží se z těchto vymláčených klasů dobýt ještě snad nějakého zapomenutého zrníčka. Všecky knihy p. Klášterského jsou na jedno brdo, docela prázdný všeho vnitřního psychologického procesu a tím vši stavby a vši celkové plastiky, každého výrazného profilu. Všecka čísla, jež vám podává dnes v „Tmavých růžích“, mohla být tištěna v kterékoli sbírce předešlé, na příklad v „Nočních violách“ nebo „Spadaném listí“ či nevím v které jiné a jak jinak nazvané. A naopak zase: kteroukoli sbírku starou může vydat jako novou a jsem jist, že by klam nepoznali ani nejdůvěrnější přátelé a na venek nejhorlivější ctitelé básníkovi. Pan Klášterský má dva velice prosté a velice běžné a nesčíslněkrát již daleko většími básníky silněji a výrazněji traktované tóny: první je melancholická chudokrevná nota snů a ilusí svátých ledovým větrem skutečnosti, druhý stejně bezobsažná nota naděje a útěchy, že se dá přece žít, když člověk si není vědom viny, konal svou povinnost a dělal vůbec, co mohl. To je celý meditativní a myslitelský fond p. Klášterského, celý jeho ideový stil. A tímto chudokrevným, nesčíslněkrát vyssátým a zpřevraceným stílem traktuje všecko: epiku i lyriku, tóny intimní i historické, milostné i vlastenecké. K tomu přistupuje, že p. Klášterský je jako *umělec* ještě snad menší než myslitel a visionář. Jeho umělecká methoda je slabost, mdloba, opa-

kovanost, šablona. Nazírá každý sujet s maličkého hlediska *anekdoty* a tím sníží i látky samy o sobě výrazné a silné. Stále hledá nějakou *analogii*, *vtip*, *nápoděd*. Vytlouká z látky stůj co stůj tuto drobnou minci pohodlného a snadného úspěchu. Bez ní si ji nedovede ani představit. A tak vidíme, že každý sujet promrská p. Klášterský tradicionelním spádem až k té *pointě*, kvůli níž bývá všecko ostatní stavěno. Na tom konečném obratu vtipu nebo smyslu nebo slova, nebo sdružení představ stojí celá umělecká methoda p. Klášterského.

Jeho básně jsou *poetické anekdoty*, zřídka kdy něco víc, něco nad to. Pan Klášterský nehledá nic než ten konečný obrat, ten závěrečný efekt, ten poslední detail. Všecky ostatní jsou mu indiferentní. Ty podává docela běžnou *vypravovatelskou*, *referentskou* šablonou, starými šedými nesčíslněkrát vymrskanými figurami. To je činnost a nazírání v jádře neumělecké, poněvadž nenazírá se tu nikdy *celek*, ale jen *detaily* (přesně: *poslední pointový detail*). A takováto v jádře neumělecká je celá činnost p. Klášterského. Nemá žádné výrazné typické architektury. Knihy nemají žádné plastiky, nejsou novými členy v dialektickém procesu básníkovy rozvoje. Podobají se jedna druhé jako vejce vejci, a v prvních najdete tytéž obrazy, týž stil, tytéž sujety, tytéž pointy jako v posledních. Pan Klášterský neměl *rozvoje*. V prvních knížkách je již celý a právě takový jako dnes. Knihy jeho nemají žádné určité struktury, nesledují za sebou jako členy velké ideové stavby, jako nové strany a rozvinuté částky jedné, zvolna se rozednívající perspektivy. Je pravda, že má v každé knize pan Klášterský několik lepších a šťastnějších čísel. Ano. Jsou i v této, byla i v dřívějších. Ale to jsou právě *šťastné náhodné chvíle*, které mívají i nejslabší *veršovci*. *Umělec* a *básník* začíná teprve tam, kde jsou *celky*, kde jsou veliké koncepty, silné stavby idejí a krásy. Básník je teprve ten, kdo vnesl do galerie minulosti nový, svůj, výrazný *typ* světového nazírání a básnického citění a tímto typem, tímto novým názorem světla a síly prožehnul a rozsvítil celé své dílo. Jen ten je básník, kdo

je takováto výrazná, krásně leptaná hlava, duchový krystal a typ. A takové skutečné básníky, krásné výrazné hlavy dnes v mladé poesii máme. Říkáme to jednou hodně nahlas proti drzým tvrzením starých senilních mozků, kteří nerozumějí ani sobě ani své době a kteří míní, že česká poesie po Vrchlickém upadá. To může být dnes jen názor ignorance. Kdo zná jak umělecky bohaté a ideově zralé práce jsou Macharovy, Sovovy, Březinovy, Neumannovy a j. z mladých, ví, že je to prázdný žvást ničím nezdůvodněný. A ten ví také, kam stavět takovou figuru jako je pan Klášterský. A ví také, jaký humbug a jaký podvod tropí pánové z kruhu Lumírova, když posud píší o něm jako o velikém básníku, a domyslí se snadno příčiny, proč druhdy ho stavěli v čelo mladé generace: pan Vrchlický nemohl potřebovat dobře vedle sebe silných figur, proto se zastíraly takovou prostředností jako je p. Klášterský.

Jiří Karásek: *Sexus necans*

Nová kniha p. Karáskova je vedle první, *Zazděných oken*, nejlepší jeho práce dosud a dává, myslím, nejcelejší, nejvýhodnější a nejpříznivější světlo a pohled na způsob a druh jeho talentu a umění. Abych řekl pravdu, nevidím mezi sbírkou první a poslední žádného podstatného, *stilového*, důvěrného, *methodického* rozdílu. V obou je to týž základní charakter a genre básnického talentu: úzký a pasivní, sešeřelý a melancholicky trpný, bez dynamiky ideové a bez vlastního perspektivního a architektonického kouzla, grandiosity a ryzosti. Talent p. Karáskův je v podstatě své *trpný*, vystihuje a parafrasuje *dané statické* nálady, pracuje dojmem a zase dojmem, pocitem a zase pocitem, jeho drobnou a drobivou mosaikovou (a ne lineární) methodou. Je *rozkošnický*: utápí a rozplývá se. V tom jest jeho ráz a ten je stejný v knize první jako poslední. Je to umění, které podává ilusi pomíjejícínosti, otírání, marnosti a lichosti, deprese a mdloby. Pan Karásek je samou strukturou své duše *impresionista a jen impresionista*. A mně se zdá, že kde jím zůstal otevřeně a bez dedukcí, kde tvořil s *naivitou*, s bezprostřední a tichou, šedou oddaností a poctivostí (je to těžší při tomto křehkém genu nadání a vlohy, než se na první pohled někomu zdá, ale při napjaté vůli dovede se to přece), že napsal čísla snad úzká, vybledlá a šerá, ale zvláštěního jímavého, duchového smutku, nývé melodie a teskné leptavosti. Tu napsal p. Karásek básně, které se neztratí, poněvadž na nich leží ta duševní bolestná atmosféra, to duchové ticho, které jediné je posvěcením v umění jako v životě. Neříkám, že je

takových básní páně Karáskových mnoho. Ne, ale jsou přece, a relativně nejvíce je jich v první jeho knížce. A to proto, že tam bylo poměrně nejvíce té *naivily*, té *Unbefangenheit*, jak říkají Němci, což je první podmínka umění a pravé dělidlo jeho od pouhé *umělosti* . . . *virtuosity*. Umění nebo dovednost nesmí překážet přírodě, nesmí v zpupné troufalosti ji obcházet a přebarvovat, zastírat a falšovat . . . musí jen *povolně* a *učelivě* převádět duši, charakter, věčnost toho kterého já. Umění nesmí být od přírody, od pravdy, věčnosti, reality její odděleno propastí nebo nesmí stát *proli ni* . . . tu hned se stává malicherným a pustým, vysychá a scvrkuje se v bizarní afektovanost. Na místě velebné, prosté, věčné linie podává rokokovou krouceninu a automatickou hračku. To moderní člověk, člověk devatenáctého věku, který utekl z konvencionalit společnosti k velebné a věčné přírodě, cítí nesmírně dráždivě a neomylně. Zhnusil se nám malicherný člověk s hlučnou tlachavou afektovaností, s těmi nadutými pretensemi a systémy svých distinkcí, s celou lichou hrou svého kombinatorského mozečku, a utíkáme od něho do samoty, ticha, lesů, hor, polí . . . od společnosti do přírody . . . od figurálních komponovaných divadel do tichých, v sobě utonulých a do sebe, do věčna a ticha ponořených *krajin* . . . Smysl toho všeho je jeden a týž: zhnusila se nám malichernost, titěrnost, rokokové hračkárství, byzantinské pedantství a hledáme věčnost, hloubku a poctivou velikost . . . něco, co nemůže lhát a klamat. Širší, věčnější linii.

To cítíme i v literatuře stále určitěji. Nestavíme umění proti přírodě, jak činilo rokoko, obratnou lidskou ruku proti vlání věčného a pravdivého. Umění nesmí stát proti přírodě, t. j. proti pravdě. Umění, obratnost, virtuosita nesmí zastírat nebo přebarvovat duši básníka, daný, uložený, z neznáma vyšlý a stopy věčnosti nesoucí jeho subjekt, bytost, podstatu. A to proto, poněvadž nám na této duši, na této přírodě, na této podstatě záleží v první řadě. Víme, že je to dílo věčnosti, boha a že vidíme-li poctivě takovou duši, takovou pravdu, díváme

se na divadlo boží, na jeviště věčnosti. Víme, že pohled na takové dílo boží, na takové divadlo věčnosti, je tisíckrát velebnější, čistší, pravdivější, než pohled na vyhledanou a nacvičenou obratnost technickou, kterou zpupný člověk, on, prchavý a míjivý stín ve své *existenci*, chce zastřít, přepracovat, proměnit svou věčnou danou podstatu, svou *esenci*. Obratnost, která nepovoluje této věčné, velebné, prosté pravdě, této bytnosti, která ji nevyslovuje, nepodává a nepomáhá, nýbrž naopak zkracuje a převádí ochuzenu a nepravdivě přetvořenu a padělánu — taková obratnost, taková „dovednost“, takové „umění“ je zlé a špatné, poněvadž malé, malicherné, druhého a podřízeného stupně. Proto podřízeného stupně, poněvadž je plodem člověka, který sám je plodem — věčnosti, boha, čehokoli, ale vždy věčnějšího než je pomíjivý jeho fenomen — tedy plodem plodu, reprodukcí tedy a ne produkcí přímou, odrazem zkalenějším a zeslabenějším než prvotní vyzáření. Na místě divadla věčnosti — duše lidské — dává se nám tu divadlo časnosti — divadlo *jednollivé jen schopnosti* duše lidské a to schopnosti podřízené: herecké, přetvařovací. Na místě díla božího, jakým je pravda duše lidské, dílo lidské, jakým je zastření nebo přetvoření této pravdy. Na místě pravdy věčné, důležitější, prvořadě pravda časná, míjivá, malá . . . lži a klamu blízká. V tom je celý rozdíl mezi *uměním*, jež je pravda a věčnost, a pouhou *virtuositou*, jež je časnost a realita daleko slabší a míjivější, než esence první.

Že nevystihuje vždycky přesně tento pojmový rozdíl mezi *uměním a umělostí*, že oba pojmy často mate a mísí, to pokládám za hlavní a jediný také hřích dekadence a zvláště p. Karáska. Jeho talent, jak je úzký, pasivní a dojmový, je již pojmem svým na sklonu k umělosti, k hravosti a baroknosti. Žádá si daleko víc opravdu uměleckého sebezapření, než kolik mu ho dává p. Karásek. Rozdrobenost a úzkost svého talentu zúžuje p. Karásek ještě tendenční úporností, byzantinským výpočtem, *scholastickou pedantičností*. *Pedanličností* je mnoho v jeho pracích, cítíte ji všude, od těch mott a nadpisů v originále vždy citovaných, až

do těch filologických transkripcí vlastních jmen, od té snahy nezapomenouti na kulturně historické detaily, pečlivě vyšetřené a snesené, rozsázet je úměrně celou sbírkou, až do snahy vyčerpát rozumně všechny stránky té které látky. Mnoho *rozumnosti*, *chytrosti* je v tom . . . a to je právě s uměleckého hlediska chyba. Neboť kde je mnoho *chytrosti*, bývá málo *moudrosti* (tyto dva pojmy se vylučují rády a často), a kde je mnoho *násilí*, bývá málo *sily*. Neříkám tím, že pan Karásek nenapsal dokonalá, zvukná, sonorní *čísla*, napsal . . . ale zůstala tak trochu *osamocena*, neplynou v širokém rytmu jednotné ideové nějaké dynamiky, jsou právě šťastnými . . . *číslly*.

Právě tak je tomu v této knize. Jsou tu čísla žhavého, tekutého koloritu, slova sonorní a dobře vybraná, svítí to a zvučí to, jak básník chtěl, a přece ten oheň nepálí, nýbrž skoro studí. Je to v tom, co jsem vytkl již nahoře: blíží se to příliš virtuositě. P. Karásek mnoho *parafrazuje* — něco, co bych nebyl čekal od básníka, jenž chce platit za symbolistu — málo nově, horce, *obzíravě* a *obrazově zachycuje a skutečně tvoří*. Básník, kde chtěl podat sense smyslné, nabral *slov* smyslných, kde mdlobné a depresivní zase slov, vyjadřujících tyto pocity. Konstruoval si *slovník* a konstruoval ho, myslím, velmi dobře — ale to *nestačí ještě ke slílu*. Ten dělají teprve *obrazy* (ten vlastní psychologický a sugestivní, ideový a náladový aparát), a těch je u p. Karáska dosti málo¹, méně, než jsem čekal. P. Karásek pracuje také metodou více rozumovou než básnickou: *popisuje* stále pocity, *mluví* o nich . . . ale *nefixuje* jich, *nezachylí* jich reálně a konkrétně, neuzavře dojmy a sense *živé* v průhledných vězeních obrazů . . . nesugeruje přímo a bezprostředně v živém světelném

1 - Na jeden krásný a grandiosní upozorňujeme však v prvním čísle *Vyhnančím lásly*: „V bolestném zvlnění zádumčivých rytmů Jste kráčeli *Schodištěm pustým, kde zavěsili věky Svá velká mlčení jak oněmlé nástroje hudební* . . .“ Jaké teskné posvěcení opravdu náladového a básnického kouzla! Jak male působí proti tomu mnoho z předešlých čísel, kde se o pocitech a náladách jen *mluví*, ale kde se *nefixují!*

rozzářením a paprskování ohně i světla, dojmu i ideje. Odtud zjev, že je zde i několik básní — přesně vzato — *deskriptivních*, kde básník rozvádí jen a zevrubně vypisuje, co je již v nadpisu stručně chyceno. Odtud i jiný zjev, že básník jednou, kde chce znázornit násilnost a prudkost afektů, utíká se i — *k vykřičníkům!* Na druhé straně překvapuje mne, že si dal ujít prostředek a výraz *daleko určitější, stilističtější a umělečtější*, totiž — rým. Nejsem fanatikem rýmu, nedomnívám se, že každá báseň musí být rýmována. Nikoliv, rozlišuju: někde je mi rým *nepříznačný* a *neúměrný* stylu, ideji, perspektivě básně; jinde však naopak vystihuje vnějškem a hmotně jádro a symbol vnitřní. Pak je rým dán logicky a psychologicky, pak je podmíněn stilově a stupňuje uměleckou hodnotu básně. Nežádám, aby *Walt Whitman* na př. psal své sociální vise a meditace o budoucím lidstvu nebo své rapsodie kosmické filosofie a opojení nekonečnem vzduchu, hmoty nebo ideje pravidelným rytmem a rýmem. To je poesie podstatně *dynamická*, poesie beztvaré ještě *budoucnosti*, poesie idejí a citů podstatně *netradičních* a *prolitradičních*. Tam by byl rým křiklavou nestvůrou, anachronistickou, řekl bych, disonancí, poněvadž není *zprostředkován* obsahem a charakterem takovéto poesie. Tato poesie je tak živelná a elementární jako tah oblaků nebo tok řeky, její relativní beztvarost je *stilistická*, poněvadž úměrná a příznačná. (Totéž platí u nás o volných rytmech a nerýmované formě některých meditací p. Březinových nebo sociálních visích a básnických útocích nebo kritikách pp. Sovových a Neumannových.) To všechno jsou básníci *dynamičtí*, básníci hybného, prudkého, útočného dechu, básníci vášní, afektů, idejí bojovných a činných, světelných a individualistně osamocených a netradičních. Ale jinak je tomu u p. Karáska. Jeho kniha je celá stavěna z pasivních sensací, z dojmů a dispoic člověka starého, z vyčerpáné kultury starých, tradičností až hnilobných kultur. Pracuje prvky ryze *statickými*: rozkoší, smyslností, únavou, hnusem, bizarnou ohyzdností. Není to kniha nového, budoucího a tedy beztvarého útvaru duševního a kultur-

ního, nýbrž naopak lámajícího a rozpadávajícího se útvaru starého. Proto myslím, že by reliefnost a stilovost jeho sonetů, za barvených dekadencí řeckou a římskou, rým znamenitě zvýšil, poněvadž je příznačný jich obsahu: jeť rým právě smyslný a ženský prvek verše, vykrojuje jej v plný tvar, jako rytmus mu dává kostru. Myslím, že k těm destilovaným parfumům náležely i pracované fióly a tepané nádoby. Nemám na mysli ovšem pravidelný, tuhý, svírající rým, nýbrž prohnílý a dráždivě zvrácený rým úměrný dekadentní náladě obsahu. Kdo zná některé analogické sonety Verlaineovy, jichž fakturu sleduje leckde i p. Karásek v této knížce, přizná, jaké zvláštní kouzlo, ničím jiným nenahraditelné, leží v těch bizarně spjatých a podchycených jeho rýmech.

Podtitul knihy p. Karáskovy je: *pohanská*. Přesto je v knize plno čísel melancholické a sensitivní mdloby a ryze spiritualistické inspirace, a jsou to právě nejlepší čísla knihy. Nejsou jen v oddílu druhém a třetím (v *Hnusu poznání* a *Synthesi*), ale hned v prvním *Bacchanalu*. Pohanská smyslnost p. Karáskova rozhodně není a také ne ta základní idea, dnes všemi pesimisty v poesii rozšlapávaná, o vražednosti pohlaví, o nenávisti a zlu, jež tvoří sám podklad a vlastní jádro lásky a života. Program knihy pohanské je sice slibován a nastíněn v prvních dvou básních *Io, Triumpe!* a *Bacchanal*, ale není dodržen v postupu a rozvržení knihy, jež docela tradicionálně motivuje přechod ze smyslnosti v spiritualismus. Pohanskou lze nazvat pouze *dikci* v některých číslech (tak v *Melempsychose*, ještě více *V lyru ze slonové kosti*, v *Defloraci duše* a j.), poněvadž je živena na reliefní plastické formě antické a poněvadž uniká té vágní mlžné melopě, té rozředlé a rozplízlé faktuře, jaká se stala zvykem u jedné části mladé české generace básnické. V tomto směru vidím kladnou hodnotu knihy a význam pro rozvoj moderní naší poesie — její význam *renaissanční* (chceme-li si nahradit tím etiketu: *pohanská*). V *dikci* je p. Karásek dekadent daleko renaissančnější než všichni ti páni à la p. Fučík, kteří proti dekadenci na papíře

reagují a v programech bojují, ale de facto ve verších v nejhorší formě provozují . . .

Ovšem je zase také pravda, že *dikce* sama nedělá ještě stil, typ a charakter knihy, a že ve všech těchto podstatných a ústředních směrech má knížka p. Karáskova k renaissanci, k pravému slavnému a světlému umění síly a krásy a rozumu ještě velmi daleko . . .

P. S. Jak lze vidět z přítomného referátu, není potřeba s knihou p. Karáskovou ve všem, a třeba i v podstatném souhlasit, aby člověk přitom mohl uznati, že stojí před prací s vážnými aspiracemi literárními a uměleckými. Píšu to výslovně proto, že vyskytl se nedávno v modernisované *Zlaté Praze* nanejvýš surový útok na p. autora této knížky, za nějž zodpovědnost — poněvadž nebyl podepsán — padá na p. Jaroslava Kvapila, který byl jmenován, jak jsme četli, výslovně redaktorem proto, aby udržel listu styky s moderním prouděním. *Nový kull* a *Moderní revue* odpověděly již na tuto ničemnost, jak si zaslouží. My zde podotýkáme jen, že lidé, kteří se cítí dotčeni ryze věcnou a *motivovanou* analýsou kritickou, zchlazují si žáhu v surových osobních nadávkách a sprostotách ničím nedoložených a jen tak do vzduchu házených a co je nejžertovnější při tom — nepodepsaných. Také názor na kritiku, ale hodný literárních křováků.

Julius Zeyer: V soumraku bohů

Problém úpadku jedné *kultury* a jednoho *ethosu* a vznik a vzrůst jiné, druhé, nové kultury a jiného, nového ethosu protivného a protilehlého prvním je ne formován, ne stilisován, ne vyčerpán, ale nadhozen v nové knize p. Zeyerově. „Soumrak bohů“ jest úpadek pohanské kultury, pohanského ethosu, starého řádu a názoru světového na Islandě a vznik a šíření se na místě něho kultury a ethosu křesťanského, cizího z počátku staré tradici domácí, srážejícího se s ní prudce, ale přece zachycujícího se proti ní, poněvadž kultura a ethos pohanský nevyhovovaly již změněné psyše nových lidí, nové generace, poněvadž pohanský ethos, pohanský řád mravní a tradice mravní nedává opory a centra životního, pevného podkladu pro nové rostoucí generace, poněvadž neuspokojuje duše, poněvadž je dusí a ne uspává a kolébá v pokoj. *Vyžila* se stará, pohanská kultura, *vysílila* v krajnostech svých a urputnostech, není již množitelkou života, nýbrž ochuzovatelkou, tísnilkou jeho.

To všecko není sice tak jasně pověděno, ani demonstrováno v knize p. Zeyerově, ale reflektivný duch dedukuje si to z ní, z jejího děje a látky docela snadno.

Kóre veden starým ethosem pohanským, *mstou*, která je mu podle starého řádu mravního přímo uložena jako *povinnost*, zabije *Halgjerdu*, kterou zaveze do moře a ponoří do jeho tůní. Pravý pohan starého zrna byl by nyní kliden, spokojen a šťasten: vykonal mravní příkaz, mravní povinnost. Ale *Kóre*? Slyšte básníka: „*Kóre* vrátil se k břehu, sedl na balvan a hleděl chvíli na moře. *Kde byla radost vykonané pomsty? Kýval smutně hlavou.*

Pak mu bylo, jako by vítr na břehu bolestně zakvílel, celé moře jako by zaúpělo a hrozný pohled vyčítavě z prázdna na něho zíral. *Kóre* popadl se za čelo. Prchal od moře jako štván a běžel, co mu stačil dech. *Měl pocit ne vykonané pomsty, ale spáchaného zločinu.*“ (Str. 169.) Stará ethika, pohanský příkaz mravní leží pak již jako mrak nad jeho duší, tísni ji, ssaje z ní všechnu radost — *staré* ethos je mu *novým* zločinem. Vykona novou pomstu, tedy nový mravní čin podle starého řádu a názoru, ale „jeho čin, ta prolitá krev neuhasila v něm nepokoj, jak byl doufal“. (Str. 172.) Ztiší se teprve, když odloží zbraně, když přijme křesťanství, tedy právě opačný ethos starému jeho způsobu života a nazírání na svět, když se smíří s otcem zavražděného Björna, Flossem, když chce odpykat smrti na moři smrt Halgjerdinu.

Jak vidět, je sujet nové knihy p. Zeyerovy veliký a grandiosní, vážný, těžký a nade všecko důležitý. Je to problém opravdu a v jádře sociální a psychologický. Vada je v tom, že ho pan Zeyer *neformuloval* ve svém díle, že ho nerozložil v psychologické složky, že ho nevypracoval v řadu typů rozhodných a určitých. Je tam pouze *naznačen*, je tam vhozen jakoby náhodou, není *těžištěm*, *ideovou perspektivou* práce. *Jak* se stane, že stará kultura, pohanské ethos lidem již nestačí, *jak* se stane, že duše jich již tísni a hubí, kdežto dříve je povznášela a živila, *jak* se ty duše musily *změnit*, *aby to vůbec bylo možno* — o těchto nejdůležitějších a nejpodstatnějších otázkách není v nové knize p. Zeyerově ani potuchy. V jeho knize páší se nekonečné řetězy vražd, pomst, úkladů; — staré ethos surové síly žene se tak do *krajnosti*, až se lidem jemněji a čistěji organisovaným patrně *zhnusi*. Ale ani to není v knize řečeno, i tento výklad je mojí hypotézou... Ale ani ten mi nestačí, chtěl bych mít tento veledůležitý *přerod duší vysledován* na řadě určitých charakterů, předveden v *typických několika formách duševních* — to mělo být, myslím, uměleckým problémem knihy. To by byl úkol sice nade všecko nesnadný a veliký, ale také hodný největšího básníka, a mohlo z něho vzniknout po případě dílo opravdu grandiosní, typické a sám

střed rozvoje a přerodu všeho života jedinečného i hromadného, duše i kultury, vystihující a zachycující. Zde stál pan Zeyer před problémem, o nějž se pokusili největší básníci moderní, takový *Hebbel*, takový *Ibsen*. Škoda, že ho pan Zeyer obešel, škoda, že si úlohu nesmírně ulehčil, že po kronikářsku, jak sám nadpisuje, podal pouze a pouze fakta v chladném dějovém sledu, ale nevyložil jich motory a neodkryl nebo lépe *nedal prosvítat* těm procesům a prvkům, které je *determinovaly* a které byly jich ukrytými příčinami a vlastní *ideovou esencí*. Nemám tu nikterak na mysli *dialektický a hypoetický aparát* tzv. *psychologie bourgeois*, nežádám, aby se tito lidé *zpovídali* v monologiích nebo dialozích, nechci již dokonce, aby *vystoupil* autor ze své objektivní a dával nám sám *anatomickou lekci* o jich psychologické stavbě a vykládal nám svoje preparáty: — nikoli, způsob tento zavrhnu a je mi protivný svou neuměleckostí. Chci literaturu, umění a ne traktáty a úvahy a disertace v beletrické formě. Nadto je tato metoda naprosto vyloučena již u látky, kterou si vzal v tomto případě pan Zeyer: v tomto stadiu staré a primitivní poměrně kultury nejsou duše ještě tolik diferencovány jako dnes, jsou svalnatější, jednotnější, typičtější. Vnitřní svět souvisí daleko příměji a úže s vnějším. Motiv vnitřní, cit a touha, realizuje se daleko snáze a plněji a odráží se daleko celeji a nezkaleněji než dnes ve vnějším, objektivním činu a faktu. Budiž mi tedy rozuměno: chtěl bych jen několik *typických figur, typických životů a osudů* (samým dějem a během jich žití), které by tento proces odrážely, zrcadlily, podávaly právě typičností a jasností samotného děje a osudu. To mi zde schází a to mi nenahradí žádné profesorské nadšení nad *ryzostí epického genu*, který je tu opravdu minuciosně dodržen. Já v této přílišné minuciosnosti vidím právě vadu, alespoň jednu příčinu, proč nepodal p. Zeyer typickou plastiku psychologickou. Chtěl podati epiku v starém smyslu slova a to znamená: *děj, děj, zase děj! Fakt za faktem a bez přetržení!* Vypravuj a jen vypravuj, *osoby a zas osoby, činy a zas činy!* A jiného nic!

Pan Zeyer přimknul se, tuším, i co do dikce, formy a stylu těsně ke svým pramenům nordickým, k ságám. Jako ony, nemá „Soumrak bohů“ naprosto žádné komposice ve smyslu *západní lalinsko-renaisanční poeliky*. Stará epika nordická je docela *dějepisná*: neběží jí o účiny umělecké (ty jsou plod kultury daleko plodnější a rafinovanější a podstatně latinskořecké), jde jí jen o to: *poučovat*, vyrvat zapomenutí důležité děje a události. Odtud jev, že vystoupí-li nová figura, poví se hned její rodokmen, a nejen to, i všechny známé činy a děje každého předka, otce, děda atd. a po případě i historie přiřazených rodů atd. Je tu docela zřejmá *dějepisná* (kronikářská) *tendenčnost* takového vypravování: věda (historie) není odloučena posud od umění, poesie, splývá v jeden a týž typ slovesný. Zkušenosti celých pokolení, známosti fyzické i lékařské, všechno pamětihodné, jakkoli potřebné a užitečné v životě, vetkává se do takovýchto kronik-eposů, dochovaných a tradovaných ústně, pozměňovaných, doplňovaných a rozšiřovaných od generace ke generaci.

Pan Zeyer zachoval tedy i dikci, stil a formu staré kultury, z níž čerpal i svou látku. Odtud nadšení profesorské kritiky pro tuto *ryzí, opravdovou* epiku. Ovšem — vždyt je skutečně autentická skoro — i methodou (nejen látkou) přenesená. Chápu radost ctitelů epického umění — kniha páně Zeyerova je opravdu děj a jen děj — ale nechápu dobře, jak lze v tom viděti veliký umělecký čin. Já ho nevidím, poněvadž nevidím vlastní tvůrčí úkol: tvorbu *nového individuálního stylu, nového výrazu* pro staré látky. Chce-li číst autentickou starou nordickou epiku — vezmu si prostě překlad ság — nepotřebuju parafráze nebo analogické rekonstrukce moderního umělce. Je to blud základný a kořený domnívati se, že *staré* látky musí být traktovány také *starým stylem, starou dikcí, historickou* (t. j. minulou) methodou. Ne, celý pokrok a rozvoj v umění není v *látkách*, nýbrž v dikci, stylu, koncepci — tedy ve *formě* (přesném, nepřihanném smyslu slova). Nebylo jinak ani v těch starých kulturách epických, z nichž čerpá pan Zeyer: *staré* látky, o *staleli* starší než básníci generace,

byly zpracovány po vkusu, způsobu a názoru právě této generace. Je to docela přirozené: *lálky* si nikdo neurčuje, jich nikdo nevynechá, ty dědí se z minulosti tradicí, ty přijímají se dané a hotové, ale *formace* jich, *podání* jich a *traktování* je vlastní majetek a kapitál umělce a básníka, jež vnáší a dává do cizí a obecné látky. V té ryzi objektivitě epické, pro niž je pan Zeyer tolik vynášen s jisté strany, vidím tedy právě *antikvářství*, *virtuositu*, *uměleckou neindividualitu*. Je to konec konců přece jen rekonstrukce něčeho analogickým historickým stylem. Je to antikvářské labužnictví, které do poslední finesy a drobnosti pracuje předměty k nerozeznání podobné starým z dávno vymřelých stilů a způsobů. Je v tom *méně umění* a *více umělosti*, než se na prvý pohled zdá, a zejména není to *spontánní*, *elementární* umění epické, jak se některým zdá, nýbrž pouze je to věrná *odlika*. To všecko je středem mých kritik v tomto směru a mluvil jsem o nich již několikrát širě v těchto listech, zejména při kritice p. Voborníkovy monografie o p. Juliu Zeyerovi (Lit. listy, XVIII., str. 366. a n.). Epická poesie pravá, spontánní je vždycky formou, názorem, koncepcí *úměrná*, *organická* své kultuře, své době, svému národu, v němž je básněna. Právě a *rozhodné* kritérium epické, historické poesie, opravdu spontánní a autentické, jsou právě ty roztomile naivní — anachronismy, nemožnosti, rozpory, nepřesnosti látky a formy, dikce a stavby.

Problém přerodu kultury pohanské v křesťanskou nemohl být ani jasný lidem, kteří ho žili — právě proto, že ho žili. Teprve minulost a její klid přináší to vyjasnění klidného poznání, tu dálku, chlad a průzračnost perspektivy. Již proto neměl se básník stavět na jejich hledisko a traktovat s *něho*, *jejich* *metodou epickou* látku. Opakuju, že nesouhlasím s traktátovou dialektikou moderních mikroskopů psychologickou — ta je zde přímo nemožna; — ale soudím, že problém dal se vystihnout i epickou *metodou* podstatně objektivnou a faktovou — ale že bylo by k tomu třeba jiných figur, méně než jich je v chaoticky přeplněné knize páně Zeyerově, ale *typičtějších* a *sestředěnějších* na

určitější a *jedno dějové pásmo*, na jeden hlavní dějový střed, rozhodný pro jich duševní převrat a přerod — slovem: že by bylo k tomu třeba moderní *umělecké komposice* a *stilisace*. Z chaosu dějů a figur málo nebo nic odlišených zvedají se jen dvě, které jsou náběhem k *typu*: měkký, pasivní, moudrý a meditativní, žensky bezvousý Njal, který první šíří křesťanství a organizací svého zvláštního, od jiných odlišeného charakteru učí tuje první blížící se přerod, nutnost nového přehodnocení ethického a kulturního, nové ctnosti pučící teprve v blátě nehodnoty a nepochopení. „Snad přijde čas, že *ctnost jiná* považována bude právem za vyšší než ctnost chrabrosti, ale dokud bude mít slovo ‚muž‘ význam, bude statečnost, jejíž nejvyšší pojem je bohatýrství, zasluhovati úcty . . . *Avšak i ten, jenž zbraně se ani nedotkne, může být udatným, ba i bohatýrem, vnilňní statečností svou*. To tuším nejasně od doby, co ty podivné zvěsti k nám docházejí z Norska a Švédska *o nové pro nás víře*, kterou úplně ještě nechápu.“ (Str. 55.) To je typus lidský přímo predisponovaný pro nový ethos křesťanský a mučednictví jeho pro křesťanství je tak připraveno hluboce jeho lidským charakterem. Opačným pólem ve škále lidských povah a přirozeností je pyšná jako z mramoru tesaná postava démonické ženy, tak silné a tak nešťastné, *Halgjerdy*. To je typ ryze pohanský, na pýše, nenávisti a síle jako na vysokém piedestalu prahorní skály stavěný, ale přitom všem duše schopná veliké lásky, stejně veliké jako je hluboká a stálá její nenávisť, která jen čeká nesmírných vřelých proudů slunce, aby v ní zúrodnily všecko, co jinak ve tmě a noci a chladu zvrhne se v zlo a bídu. V ní je in nuce mnoho z konceptu opravdu pohanského — škoda, že pan Zeyer položil větší přízvuk na *negativní* stránku její než na pozitivní. Ale hlavně škoda, že duši tu nepostavil do takových vlivů a styků, aby celá síla její se mohla rozvinout, škoda, že nepostavil proti ní, do vlivu a zápasu s ní opačnou analogickou duši protilehlou. Škoda, že zůstalo při těchto pouhých dvou figurách — Njalovi a Halgjerdě — postavených osamoceně, bez styku. Jaké hluboké a obzíravé drama

všech lidských typů mohl býti ten „soumrak bohů“, ten přerod z jedné kultury v druhou, ta proměna duší, ten nově kvasící a nově pučící druh lidské duše, ten růst a ten vznik nových orgánů, nových smyslů, nových tenčích a jemnějších a mladších tykadel a chapadel na starém pni duše.

Vzpomínám si, že již v jedné z nejstarších prací p. Zeyero-
vých, v *Románu o věrném přátelství Amisa a Amila* vynořuje se
problém srážky dvou kultur (pohanské a křesťanské), dvou ná-
zorů světových a mravních, a že od té doby stále se k němu
p. Zeyer vrací. Leží mu tedy opravdu na srdci a dočkáme se snad
jednou velké synthesy této krásné a grandiosní, ale i nade vše
obtížné látky, pravého dramatu rozvoje a přerodu lidské duše.
„Soumrak bohů“ je posud k němu jen náběhem a obsahuje pouze
jeho embrya.

9. 2. 1898

Jan Rokyta: Světla a bludičky

Název druhé knihy pseudonymního, i zasvěcencům literár-
ních kulis pražských prý neznámého autora svedl mne, že jsem
vzal jeho svazeček s velikou touhou do rukou a chtivě četl s nej-
lepší vůlí dáti se podmanit a opojit. „Světla a bludičky“! Čekal
jsem kus ideové perspektivy, meditativní poesie o nejtěžších zá-
hadách naší bolavé filosofie dneška, něco jako přehled a kritiku
všech názorů a idejí, které v kalné a smutné atmosféře dnešní
naší kultury hoří a planou a chtějí rozrazit a prožehnout tu její
studenou zoufalou mlhu beznaděje, zoufání a letargie. Bohužel,
název knihy p. Rokytovy je jen silně podtrženou a velkými pís-
menami namalovanou etiketou, trochu hrubě nanesenou firmou
nad krámem, kde se však neprodává dokonce to znamenité
a vzácné zboží, to zázračné koření, jaké hlásá štít nad vchodem.

Knížka p. Rokytova má dva oddíly: první více ryze osobní
a intimní, erotický, druhý všeobecnější, meditativnější, o jakousi
filosofii a jakýsi názor světový se opírající a k nim směřující.

První část je smutná erotika člověka hotového se životem,
který zahodil již do vod minulosti všechny iluse o štěstí, který čeká
každou chvíli s úderem hodin věže i konec svého života, který sní
stále a stále dumy podsvětí a tuchy a sny o záhrobní nirváně a jehož
duše je rozdělena mezi výčitky a lítost nějaké viny, blíže nám
neurčené a nesdělené, a hořkou a chladnou resignací osudné nut-
nosti, nezniknutelného fata. Člověk takovéto duševní barvy
a struktury setká se s ženou, která v něm probudí plamen touhy

a života hynoucí a tonoucí již v moři mlh a studených, odevšad vnikajících kalných zimních vod.

Šel jsem již cestou k prameni Lethe,
kdo mě moh s pěšiny svést?
Proč jsi tu vyrostl, andělský květe,
kdo tě tu vyvolal v sněhu mých cest?

Str. 9.

Není pochyby, že látka prvního cyklu „Světla a bludiček“ je znamenitá, přímo dělaná pro moderního lyrika-psychologa, pro moderní duši, která překonala již starší rozvojová stadia lásky prostě smyslné a živelné a která nebere ji již jako pouhý fyzický nebo fyziologický fakt, v této spontánnosti a rudimentérnosti, nýbrž touží po citech daleko odlišnějších a subtilnějších, po proniknutí toho zvláštního tajemství, té teskné a kouzelné nálady, která leží nad tímto velkým osudem duše a prvořadým a nezákladnějším zákonem všeho života. Není pochyby, že situace, kterou zde položil p. Rokyta, je nade všechno nabádající právě k tomu modernímu meditativnímu a analytickému tónu, jak dívat se na lásku a cítit ji, kde neběží o pouhý běžný požitek, nýbrž o utušení a vycítění celého toho věčného, osudného a metafyzického pozadí, které tu dýše svým ohromným tísnivým chladem jako rozevřené černé nebe. Znamenitě jsou přiblíženy k sobě oba prazákony Vesmíru, Lásky a Smrti, a to ne vnějším spojením děje — tímto zastaralým romantickým, pouze dekoračním aparátem — nýbrž samou, danou a hotovou již situací duše, která je na konci svého rozvoje a proběhla již ilusivnou alejí pestrých, pouze vnějších a smyslových faktů a pocitů. Jaká to mohla být těžká, hořká a tmavá číše meditativní poesie, živé a zjištěné a přitom přece ovládané myšlenkovou linií a vykvašené v čistý, průhledný, paprsky slunce krásně a určitě lámající tvar a typ! Škoda, že pan Rokyta jako básník a umělec na to nestačil a nedovedl tento plán realizovat, učinit uměleckým skutkem. Neříkám tím, že není v této první části několik jemně a měkce dechnutých čísel, intonace opravdu čisté a ryzí, ale většina je chudá,

monotonní, nějak mlžně neplastická a splývavá v obrysech, bez toho hrajícího ohně a tančícího rytmu, bez toho svého a zvláštního výrazu, který tvoří právě individualitu a charakter té které básně, odlišuje ji od jiné a působí, že vřeže se nám do paměti a stojí v ní vleptána v charakteristické a ostré póze jako vzpomínka na kteroukoli živou bytost, s níž jsme se v rozhodném nějakém momentu setkali. A hlavní vada: Není tu těch temných hlubokých rozloh, které mají dýchat přímo z básní, mají stát za nimi jako záhadné a světélkující stíny, mají se rozevírat ideovými perspektivami jako púlnoční nebe tmou a hvězdami. Vada není v básnikově citu, nýbrž v jeho právě umělecké vloze a právě umělecké, intelektuálně-umělecké potenci. Ta je slabá. Zde to vážne. Cítíte, že p. Rokytovi není dáno nazírat svět barev a tvarů a tónů — tedy vlastní stilový a umělecký svět — nově, výrazně a silně. Nemá nových obrazů, vyslovuje všechno starými znaky, starým, tradovaným a poděděným jazykem básnickým, vybledlou a úzkou jeho melopou. A tak se stalo, že tento první cyklus, který svou podloženou stavbou mohl dát příležitost k novému druhu, výraznému a hlubokému genu erotické poesie, k opravdu moderní poesie eroticko-meditativní, dopadl ve většině čísel svých ryze konvenčně a otřele a nepovznáší se nad běžnou elegickou erotiku, jejíž známé motivy a momenty většinou také opakuje. Tak čísla *Vešla jse v přitmi dráhy moji*, *My jsme se již dávno znali*, *Květy polní*, *Harfa*, *Dolů!*, *Pozdní květy*, *Pozdě*, *Odpuštění* a j. jsou zcela rozumná, ušlechtilá a střízlivá tradice, melancholicky bledá a sešeřele chudá, jak ji známe jako seředené echo lenauovsko-heinovské ku př. z pana Klášterského. Poesie konvenčního citu elegického, konvenčními obraty a spádem stavěná, konvenčním výrazem a obrazovým aparátem tradovaná. Jen některá čísla povznásejí se nad tento normál, a to právě tím poctivým prsním tónem skutečného hoře a skutečné tíhy duševní, tou beznadějnou, fatalistickou skoro resignací, tím zoufale čišícím studeným podzimkovým větrem.

Druhý cyklus stupňuje nejprve tyto tóny a podává z nich

ukázky nejplastičtější, ale zároveň snaží se z jich hoře a tísnivé bolesti povznést se k jisté filosofické výši, překonat je rozhledem a širším obzorem filosofické naděje. Škoda, že nemá ani v tomto směru dost jasnosti a pevného plánu (vložený jsou a střídají se stále čísla *slepého fatalismu* temného a docela náhodného jako *Mouchy* na str. 59., nebo *úplného agnosticizmu* jako *Ponte dei sospiri*, jinak jedno z nejkrásnějších čísel knihy).

Docela nezprostředkovaně, nemotivovaně a nevyjasněně jsou po těchto číslech klidného, suchého a chladného fatalismu postaveny básně inspirace evangelické, křesťanské, jimiž kniha končí a jež tedy mají patrně udávat její výslednici. Nejzajímavější otázka, jak se k nim básník dobral z prvních tónů nedalekých inspirací Leopardimu, zůstává nezodpověděna. Nejzajímavější tento proces není v knize ani slovem naznačen.

Knihy vyznívá tedy zřejmě novokřesťanským akordem. Ale ani v tomto směru nepověděl p. autor nic nového, naopak jsou to docela běžné loci communes, jež podávají poslední čísla jeho knihy. Autor čeká spásu světa ne od institucí a dogmat církevních, nýbrž jedině a pouze od *ethiky* křesťanské („Za Kristem k dobru! — Chrámý ať sítí se v rummy!“). Tuto ryzí ethiku, prostou a účinnou lásku evangelia, zasypalo sobectví a sofistika lidská prázdňými pojmy, slovy a symboly a zničilo tak oběť Kristovu. To jsou konečně myšlenky „Světla a bludiček“. Jak je vidět nejsou nikterak nové a byly vysloveny před p. autorem již také daleko silněji a výrazněji. Nesvědčí také o žádné zvláštní myslivosti a filosofickém duchu p. autora a nedělají z něho ještě žádného básníka filosofického a meditativního, za jakého byl již při prvé knize své prohlašován. K tomu schází p. Rokytovi mnoho a nejdůležitějších vlastností: šířka inspirace, visionářský žár a skutečná intuice podstatných našich záhad metafysických.

Zde síla a vloha p. Rokytova docela jistě neleží, a ti, kdo o něm píší jako o básníku podstatných a důvěrných problémů a záhad našich, mu jen škodí, poněvadž nazírán s tohoto hledišť musí nutně zklamat vyspělejšího posuzovatele.

Pan Rokyta je básník úzký, tichý a sešeřelý, který nepůsobí ani dynamikou ideovou, ani myšlenkovou perspektivou a stavbou, ani novým a silným výrazem a uměleckou charakterností a typičností, nýbrž pouze jímavou opravdovostí a čistou, ryzí, třeba chudou a monotonní inspirací, poctivou šedi a tesknou tíhou smutku a žalu. Nezůstane vám v duši z jeho básní určitý relief, pevně a krásně vleptaný otisk pyšné a vykvašené formy, ani široký výhled z duchovních hor síly a ideje, ani vůně jednotné náladové atmosféry, jediné písně touhy vzlétlé s šilným, opilým chvatem a hynoucí samou vnitřní horečkou a strávené vlastním vnitřním žárem: — nikoli, daleko užší a temnější a těsnější a mlžnější je dojem z jeho knížek. Zbývá vám z nich jen slabá narážka, teskné a smutné a chladné *něco*, co zdlouha doznívá v prázdno a ticho jako tón, jenž musil prve najít připravenou půdu resonance, povolnou náklonnost v dispozici naší duše, poněvadž *dobýt a podmanit* by si jí nedovedl. Ale tón ten vyznívá pak dlouho a splývá nějak zvlášť snadno, důvěrně a těsně se stíny vlastní vaší duše — důkaz, že byl poctivý a čistý.

Louis Arleth: Z podivných dum bardovy harfy
K. Egor: Pomsta neznámé Viny
Otto Gulon: Háje, kde se tančí

Tři knížky a tři autoři, jichž mi je od srdce líto. Mladí lidé patrně a v každém něco je, o tom nepochybuju. Ale konečný umělecký dojem? Malý, nepatrný, pomačkaný, chaotický, někde i odpudivý. A proč, jak to možno? Vždyť zná člověk autory s daleko menším fondem duševním, než jaký prosvítá z těchto knížek, a přece umělecký dojem, ten jediný platný dojem celku je daleko lepší, klidnější, silnější. Čím to je, že z těchto pánů Arleth, který nepopíratelně silně cítí a i nejabstraktnější pomysly (*Proměna dum v Bráhm*) dovede oživovat, nedojde než k chaotickým, vrzavým, nevykvašeným, dětsky toporným a naivním básním? Čím to, že p. Egor, nad jehož verši místy leží skutečná nálada dusného, duši hlodajícího hoře, nedovede podat kus jednotné, hluboké, opravdu lkavé intonace, že smutek svůj nedovede vyzpívat v hluboká hrana silných a krásných zvonů? Čím to, že p. Otto Gulon, který má nepopíratelně nervové ruce umělců, uměleckou kulturu i odvahu dobyvatele, dochází přes všechny program, kde slibuje slunnou, harmonickou, velikou linii Slunce a Krásy, k suchým, titěrným hračkám, byzantinským bibelotům, chaotickým a úzkým bizarnostem? A člověk stále vzpomíná těch jiných básníků s daleko menším citovým, ideovým, sugestivním fondem a přece celejším umělečtější výsledkem. Čím to? Myslím v bludu velice rozšířeném mezi nejmladší veršující generaci: *úplným despektem ke vši formě*, ke vši tradici, ke vši linii. Každý píše tzv. volným veršem, t. j. veršem bez pevné, pravidelně opakované rytmické kostry. Ale z toho nelze ještě uzavírat, že volný

verš nemá žádného řádu, zákona, charakteru. Má, ale básník jej musí nalézat stále, od *případu k případu* sám. Musí svou ideu, obraz, pocit učlenit a nuancovat s nejpřípadnější a vnitřně nejdůvodnější úměrností a organičností. Píše také pevným rytmem (pevnějším ještě, než básník starým veršem básníci), zákonným, ano citlivějším pro vnitřní zákon ideové nebo citové stavby a krystalisace svého sujetu, než je verš starý, který mu pevnou, předem již určenou strukturou, je-li zvláště jemný a křehký, činí sem tam násili.

Jak vidět, žádá „volný verš“ v jádře větší smysl pro typičnost a charakterističnost rytmu, podstatného rozvoje a vnitřního organismu myšlenky a citu než starý verš uzavřený. A žádá také, nemá-li se zvrhnout v pouhý beztvary chaos, daleko větší *přesnost a holovost exprese, krásněji a pevněji leplanou linii a relief myšlenky* než starý verš, který pevnost a plastiku obrysu a kontury přinášel již sám svým pravidelným spádem nebo vedl k ní a nabádal přímo. Dnes máme již mladé moderní básníky, kteří píšou neobyčejně plastické, reliefní, vykvašené volné verše, jež nejsou pouhou libovolnou fantasií typografickou, nýbrž vnitřní strukturou pocitů a jsou zdůvodněny a vystihují je také daleko jemněji, odlišněji a podrobněji, než může pravidelná tvrdá tradice starého pevného verše a rytmu.

Ale je to již tak zařízeno na tomto nedokonalém světě, že co prospívá silným a vyspělým, škodivá obyčejně slabým a začátečnickům. Volný verš škodivá jim obyčejně často. Pevný uzavřený rytmus *nese* poněkud sám začátečnicka; volný rytmus, není-li ovládnán silným, svalnatým širokým křídlem, vědomým si svého cíle, ubíjí slabší plavce a roztrhává je a utápí ve své široké nekonečné vlně. Volný verš tomu, kdo jím umí vládnout, je nenahraditelným prostředkem k docílení *zázračně krásné a bohaté linie* (proti níž linie pevného verše je ztrnulá a střízlivá), ale zato slabému básníku rozbije i ten náběh k linii, který měl, a vyvrhne na papír jen tříšť rozlámaných, neučleněných, neplastických slov.

Mladá veršující generace zapomíná příliš na rytmus, na jeho

pravidelný, zákonný, členěný dech. To není konvence, to je podstatný zákon umění. Krásně členěný, typicky zákonný, ideí odpovídající a ji převádějící a vyjadřující rytmus je v říši zvuku to, co pomysl, idea v říši duše a vnitra. Rytmus není nic náhodného: on je pravidelný zdvižený tepot srdce šířícího se větry inspirace a snů, plnicího se přílivem rostoucích vod představových, bijícího na poplach a k útokům silné vůle a silným bojům. Vzlet, síla nebo jemnost, charakter a temperament ideje má a musí se převést časově a hmotně rázem a typem rytmu.

Ale je tomu již tak, kdo pohrdává úzkou mezí, rozlije se leckdy a vysuší v široké a volné, a tak se děje často nejmladším. Hledají volné, nespoutané, nesmírně odlišené a individualisované verše a nepodají zatím žádných, nýbrž jakési netypické beztvare *neutrum* mezi prózou a veršem.

Ale není na tom ještě dost. Tento blud má vzápětí jiné. Pevný rytmus vede k *výběru slov*, poněvadž obmezuje jich počet pravidelně, nutí k stručnosti, sevřenosti slovníka. Básník je nucen přemítat o *jiném* slově, kterým by vystihl situaci, kterým by ji zachytil. A force svoji nekládá ani tak do slovníku jako do *obrazů*, do *dynamické a ideové části* básnické techniky.

Naopak je tomu u volného verše. Slabý básník plýtvá slovy; hodí jedno, vidí, že se nezachytil, hodí druhé, třetí, aby to napravil, hází barvu na barvu, slovo na slovo. Chce si tak nahradit rytmus ideje a inspirace a prodlužuje jen vlastní svou nejistotu a nerozhodnost. Volný verš vede začátečníky většinou ke krajnímu rozvinutí slovníku, k užívání hojných synonym, ale k zanedbání vlastní, daleko vyšší a obtížnější figurové a obrazové architektury.

A v próze je tomu stejně. Všecka komposice se rozbíjí, ale nechápe se výhoda a nutnost její. Nečiní se rozdíl mezi pouhým *pravidlem*, libovolnou a nezdůvodněnou konvencí staré poetiky a neměnným, vnitřně oprávněným a nutným *zákonem*. Zákon v umění může být zajisté nekonečně *rozmanitý*, ale nikdy ne *libovolný*.

Tak vykládám si, že dochází se k té *beztvarosti*, k té *chaotičnosti*, která všechen umělecký dojem vůbec vylučuje a umění zabíjí. Necení se *forma* (myslí se hned přitom na přihanné slovo: formulka, šablona) a nechápe se, že umění bez formy je nemyslitelné, že formou klade se nejdůležitější otázka umělecká, otázka po tom známém *jak?* . . . Nechápe se, že se takto zabíjí sama *typičnost* v umění, jeho ideové, myšlenkové jádro. Jeho není bez *soustředění* a proti tomu docela přímo bojuje všecka beztvare a chaotičnost. *Tříšť* a *zas tříšť*, fragment a zase fragment. Slovo hází se na slovo, barva na barvu, skvrna na skvrnu a zapomíná se, že takto nemůže povstat nikdy vědomá, účelná, krásná a zpěvná *linie*, která ve světě barev a ploch je *sestředěním*, *synthesou*, *smyslem*. Tak zabíjí se sám základ a samo jádro umění, tak a jen tak jde se pojmově k dekadenci i barbarství zároveň, třeba proti tomu protestovaly předmluvy plnější ještě citátů než ona položená před třetí z těchto knih.

A zde je také příčina, proč někteří starší básníci s menším fondem a menší citovou i myšlenkovou vřelostí působí *čistěji* a *ryzeji*, opravdu umělečtěji než různí nehorázní a roztráštění slaboši titánkové. *Čistota*, *ryzost* umělecká, ano, ta dvě slova, ty dva pojmy bych rád podtrhl desetkrát červeným inkoustem, ty bych rád ohnivým rozžhaveným kovem vyryl do představ a myšlenek všech, kdo chtějí z dnešního chaosu.

První sbírka prací prózou psaných pana Antonína Sovy, který stojí v první řadě moderní naší literatury a je z nejcelejších jejich hodnot a největších přítom našich nadějí, je právě tak zajímavá, bohatá, jemná a individuální jako jeho sbírky básnické. Křehký, jemný, sarkastický, křečovitý, svrchovaně sensitivní až do zhnusení, huboko a vášnivě s hořkým, bolavým a cynickým zadostučiněním a psychologickou úporností se zarývající do smutných otrávených šachet a spodů duše — takový, jak známe ho z veršů, stojí znova pan Sova před námi, hlava zvláštního polohněvivého a polosarkastického kouzla s melancholickým stínem vrženým přes všecko a zahalujícím všecko.

Jaká nervová, fluidem prolnutá a prochvělá, v nejvlasovější třepení dojmů, pocitů a nálad vssátá je ta próza! Jak vnímá všecken prach pocitů a vněmů, jak ssaje každou jiskru života a pohybu vystřelenou a rozvlněnou ve vzduchu, vodách, travách a světle! Jak bolavě, horečně, zlomkovitě a chtivě třese se každý dojem na jeho rozcitlivělem objektivu! Příroda, toto jeviště a dekorace jeho duševních dramát a meditací, není lhostejné, hrubými, silně nanášenými barevnými skvrnami potřené plátno. Přečtete si jen některé místo z oddílu *Lyrické vteřiny duše*. Všecko tak strašně a úsilně splývá s duševním životem subjektu, *přechází v ně a vlivá se v ně* v jediné spojené, dychtivé fluktuaci, pravém náladovém citění, vzájemné resonanci vztahů a navázané a podmíněné vzájemnosti. Slovo neplatí tu nic skoro samo

sebou, není tučná, pompésní, zvučící, „malebná“ a „plastická“ fráze, není dekoračním strakatým cárem, nýbrž je právě jen nej-subtilnějším, nejpovolnějším a nejřidším *vodičem* vznětu, dojmu, nálady, navázaného psychického proudu. Naleznete partie, kde slova jsou řídká jako vzduch, kterým pronikají a jenž nese vlny světla a vjemů. Zde jsme na míle daleko od toho *objektivního* a *malířského*, jen a jen *popisného* tradování přírody, které se pěstuje jako *samoúčelný genre*, které opatrným a vypočítavým zrakem vybírá z ní detaily, jež pak kupí na sebe a rozprádá a vykořisťuje ve všech světelných a dekoračních efektech. Takovéto nazírání na přírodu, ryze popisné a ryze reprodukční, je v jádře protiumělecké, poněvadž nerespektuje nejpodstatnější a nejdůležitější prvek: *vztah přírody, impresi její na určitý psychický podmíněný subjekt*. Vede si docela izolovaně, *virtuosně* a tím *chladně*, *sobecky*, *akademicky* . . . třeba se vyskytovalo, jak již bývá, i u spisovatelů, kteří se proklamují nebo jsou pokládáni za revolucionáře a naturalisty.

Pan Sova neuvázl na tomto obmezeně realistickém stanovisku. U něho není příroda objekt deskripce a parafráze . . . u něho je psychickým prvkem, citovým a ideovým koeficientem, živlem psychisace, symbolisace, ideace. Splývají s duševním děním ty všecky dojmy přírodní, jsou právě *individuální, subjektivní život duše sám*, která je v nich vpředena a do nich vmotána, zakleta a roztržena, takže nelze rozhodovat pravítkem mezi příčinami a účinky . . . jediný, širý, na podlohách podvědoma a beztvorosti stavěný akord. Přicházejí z ní hlasy, které šeptají melancholické a posměvačné pohádky života, vybíhají do cesty tvary tajemné jako nápověď a živé jako osud, z nichž lze hádat a s nimiž se lze přít, oči listí a vln se prohlubují a dostávají smysl a duši, zacuká v nich bolest, zatmí se lítost, zhloubí veliká oklamaná touha lásky i hněvu. Pravá próza lyrická, rozcitlivělá a horečná, náladová a sešeřelá, která vnějším aparátem dojmů reprodukuje vnitřní světy citů, muk, ran i žluči. Je v ní již formově ten látkový obsah bolesti, napětí, křeči a touhy, který

později v povídkověji komponovaných číslech, *Anně a Rozvíření samotářských strun*, je podán objektivněji strukturou děje a formací figur.

V obou těchto povídkách je vnější struktura děje věci vedlejší a také do jistého stupně i pevná profilace charakterů, určitost a přehlednost linií a motivace typickými sklony vnitřními nebo přesně určenými vlivy vnějšími. Hlavní věci, o niž p. Sovovi i v těchto povídkověji rozvržených impresích a meditacích duševních jde, je ta základní podvědomá nota, to charakteristické, hudební, řekl bych, zbarvení figury, ten buď docela neracionální nebo špatně logice dostupný základní temný podklad každé duše, ty duševní bažiny a rašeliniště, ty houpavé nejisté půdy elementárnosti a osudnosti, z nichž vyvěrá všechn život a jimiž, dělej co dělej, je podmíněn a určen, prolnut a nassát.

Ty základní tóny, *klíčové*, jak říkají Angličané, těch několik temných basových akordů udeří básník a položí již figuru pro celou práci. Tak je tomu hlavně v posledním čísle, v „Rozvíření samotářských strun“. Mladé děvče, rozkypělé v prvním vyvření mladých štáv, naivně entusiastický učitel a hlavně otrávený, cynický, střízlivě experimentátorský, životem zmrskaný a přitom přece nevyrovnaný s ním posud, poněvadž rozdrážděný nad ním literát — to jsou všecko hlavy položené v těch několika základních charakteristických skvrnách, z nichž číší týž temný, zlobný a ironický polosmutek, polohněv, polonuda a pololitost, jakou v nás vyvolá prázdný neutrální rozběh rozzívaného děje samotného. Něco nezprostředkovaného, osudného, zlobného, podivného a nemožného jako je sám život, visí nad nejednou partií těchto p. Sovových próz a tvoří jich originální notu, jich poctivě vniternou a bolestnou intonaci.

Pro lidi lineární, kteří milují geometrické vzorečky povah a duší a střízlivou pravidelnost dresury, tato kniha prózy ovšem není. Těm bude se zdát dokonce snad i „nepravděpodobnou“, „fantastickou“ a „paradoxní“. Ale duše bolestné a znající život, tu strašnou fantastiku i pravdu jeho zároveň, tu strašnou drzost

i smělost jeho osudu a celou pánovitou, podvodnou jeho dobrodružnost, opile jím a zrazené v něm, pochopí a nepodiví se.

Charakterisoval sebe i své umění dobře básník v jednom čísle *Lyrických vteřin*: — „Říkám to a chci, aby se mi lidé vysmáli jako ubožáku, hotoví a hladcí, rozřešení jako matematická rovnice již při narození. Nebo lidé ti nezajímaví, od narození rozřešení, mohou si zakládat na tom, že se v nich ničím nemůže hnout, aniž by se porušil přesný a předem daný počet. Ale moje duše chce být paskvilem na tyto předem dané rovnice.“ (Str. 61.)

P. S. *Próza* p. Sovova vyšla v apartní a přece distinguované úpravě v nové sbírce moderních knih, p. Kosterkově *Symposiu*. Není pochyby, že podniku takového je v naší literatuře svrčovaně potřebí. Moderní, samotářská, svou cestu pracně si probíjející a po nových, ryze uměleckých stezkách slídící kniha *česká* nemá dnes nikde přístřeší. Oficiální nakladatelé, kteří spekulují na pudry vulgárnosti, bývají pravidelně před ní upjati až po bradu, v níž sídlí všecka příslovečná knihkupecká energie a podnikatelská odvaha, nebo docela až pod nos, který výborně větří, co začpí příjemně do nosu p. t. publiku a co tedy „potáhne“. *Vzdělávací knihovna*, která pèle-mèle bez plánu přináší věci opravdu umělecké vedle pouze sensačních a pověstných, je věnována jen překladům autorů cizích a *Knihovna Moderní revue* podává již v názvu svůj exkluzivismus. Proto čekáme od *Symposia* mnoho dobrého i obrodného.

S. K. Neumann: Satanova sláva mezi námi

Na novou knihu p. Neumannovu dal nakladatel namalovat příšernou upírovitou obálku, docela romantickou a pověrečnou obálku: ale, bohům díky, z toho karikaturního, romantického, temného a pověrečného satanismu není v knize nic. Ne, kniha p. Neumannova je sladká, světlá, dobrá, v jádře čistá, živná a nová. Řekl jsem již minulého roku při příležitosti referátu o jeho *Apostrofách hrdých i vášnivých*, co si myslím o panu Neumannovi jako básníku, o jeho mladém, vroucím a světlém talentu, o bojovné a hybné struktuře jeho ducha, o ideové síle, která rytmuje jeho sensace, prolíná jeho dojmy a formuje je v nový typ krásy útočné a rozhorlené, kterou se ocitáme na míle daleko od pasivné, rozkladné a trouchnivějící impresionity dekadentské.

Nová kniha p. Neumannova potvrzuje mi všechno, co jsem si o p. Neumannovi myslil, a potvrzuje mi i ty naděje, které jsem do něho mlčky složil. Je výš než *Apostrofy*, je blíží opravdu novému a renaissančnímu umění. — V *Apostrofách* bylo ještě sem tam dosti křečovitosti, dosti i temné sentimentálně chaotické romantiky, vzdoru pro vzdor a útoku pro útok. V *Satanově slávě* je jich už méně. Autor sílí patrně. Nebojí se již tolik o své já, nebojí se již, že by ztratil personalitu, kdyby ji přestal hlasitě rozkřikovat, nebojí se, že by utonul v lidské hromadě, kdyby jí nelál a neodpuzoval ji od sebe. Násilnost ustupuje síle. A kdo řekl síla, řekl klid, ne ovšem ztrnulý a neutrálně lhostejný klid, nýbrž ten „klid v pohybu“, o němž mluví tak krásně Keller.

A ještě něco stouplo a vzrostlo v nové knize p. Neumannově,

z čeho mám mnoho radosti. *Ideovost*. Pan Neumann má dnes vzácnou odvahu: reaguje proti mystice podvědomí a dojmů, proti temné beztvarosti nemotivovaných a nezformovaných křečí. Nebojí se rozumu v době, kdy se mu se všech stran strašně spílá a kdy vyšel docela z literární módy. Po tom poznávám pravého individualistu. Pan Neumann cítí, jaký bojovný a vášnivý element poesie a krásy je vroucí a zapálený *Intelekt*, a ví, že jen nevědomost nebo zlá vůle může ztotožňovat *Ideu*, *Rozum*, *Intelekt*, tyto ohromné prameny vroucích lázní života, s chudou *střízlivostí* a průměrnou a opatrnickou *chytrostí*. Z celé knihy se přesvědčujete, že p. Neumann nebojí se jasně, světelně, reliefně vykrojené ideje, že cítí jasně ten nový typ energické a silné Krásy, jaký lze z ní dobýt, že nestaví v ošumělý vzoreček protikladu rozum a cit, že nedělí rozum od obraznosti, expanse, síly a krásy i tajemství života.

Budiž mi rozuměno. Nestojím proti mystice, pokud je spekulací a obrazností, pokud vzlétá teprve odtud a z těch vrcholků, kde nelze již dále stoupat pěšky, těžkou nohou, pokud je prodlouženou linií pravdy a zkušenosti a poznání, snem jasnějším než realita. Taková mystika, která stojí na dobytém a ztečeném vrchu rozumu a poznání a vyrůstá z něho jako strom z prsti, je věc nejvyšší a nejvzácnější a nejryzejší esence poesie i umění. Mám na mysli mystiku jinou, opácnou právě, která se zatarasuje v malicherné bázni před světlem, rozumem, logikou, prchá před nimi do tmy pudů a podvědomí, prodlužuje hmotu a zarývá se do jejího chaosu, aby mohla bez kontroly a zodpovědnosti přepadat, děsit a halucinovat nemocné nervy a oslepenou pozornost. Tato pseudomystika, která začíná dnes tolik bujet v literatuře, poněvadž je tak pohodlná a tak prostá vši kontroly, vši zodpovědnosti, logičnosti a perspektivnosti umělecké, stojí pojmově proti umění a poesii, ochuzuje je a ničí. A odtud moje radost z nové knihy p. Neumannovy, která stojí docela rozhodně mimo beztvarou tmu křečovitých halucinací a chaotické potpourri neuvědomělých a polouvědomělých sensací a t. zv. nálad.

Nová kniha p. Neumannova utíká samou podstatou svou docela rozhodně z tábora starého, ryze dojmového, t. zv. čistého umění, umění pro umění, jak se mu říkává. Překonává docela vědomě dekadenci, její mdlobu, pasivnost a sešerelou výlučnost, její samoučelnou a rozkošnickou hravost. V poznámce místo úvodu položené staví p. Neumann vědomě integrálu mezi uměním a lidstvím. Mluví o „*uměleckých a lidských* intencích nerozlučně spojených“. A z celé knihy vidíte, že nestaví proti sobě umění a život, naopak že sní a medituje v podstatě jen o jednom umění nejnesnadnějším ovšem, o *umění krásného života*.

A důsledně s tím vším souvisí i *svělelný optimistický* rys knihy. Satan není p. Neumannovi žádné absolutum, nýbrž relace relativnější všech relací. To, čemu říkáme zlo, co za zlo prohlásil panující křesťansko-asketický ethos, je naopak p. Neumannovi vzpruhou života, jeho ostruhou, jeho množitelem a stupňovatelem. Ustydlý život jen na něm podle našeho básníka může se rozehřát a obnovit. On je veliký otec temných hlubokých zdrojů života, nenávisti, pýchy, odboje. On je síla uprostřed mdloby, on je nenávist uprostřed indiferentnosti, on je pýcha uprostřed zbabělosti a ješitnosti. A více: on je pomsta a soud budoucnosti, která splní všecko, co minulost neprávem utiskla a zabila. Všecko poctivé a silné utištěné slabým a lstivým, všecko jemné utištěné hrubým a lstivým, všecko roztoužené a oklamáné — to jest jeho království.

A více ještě: on není pouze *síla a nutnost*, on je i *Spravedlnost*. On je veliký děsný mstitel znesvěceného života, on pomstí na surovém muži ženu, jeho oběť. (*Sexus*, jedno z nejhlubších čísel knihy.) On je vůbec bůh lásky silné, očištěné ze sebe, takové, v níž realizuje se v úzkém veliký sen o novém člověku a přetvořeném lepším světě. On je nový, krásný, slavný, bohatý život budoucnosti, kterého dobude člověk, až dovede vyzpívat ze sebe celé ukryté *kladné* bohatství Síly, Lásky, Krávy a Pýchy.

Věřím v jeho syna, v Člověka, jenž slavný metamorfosou tvarů vyšel ze hlubin Země

a stvořen byl k radosti a k boji a síle,
stvořen, by pyšně a volně nádheru duše svoji
jak třpytivý chvost práva rozestíral na slunci.
Byl zrazen zlatovlasým mužem z Nazarethu,
byl zrazen Člověk a umíral ve křečích hysterie...
Však Ženou znova narodil se a tisíckrát znova se rodí,
před Křížem klesnul, znova k Lásce vztyčuje šíji!
Věřím v Satana otce a věřím i v jeho Syna,
věřím, že tmavá sklepení Bída rozbije odvážnou pěstí
a sebe silného a sebe jediného
v střed postaví vířících kruhů volného žití.

(Credo)

To je v stručnosti ideová stavba knihy p. Neumannovy. Ani zásadný nepřítel nemůže jí upřít odvalu a grandiositu velikého a čistého snu. Ani nejjednodušší odpůrce nemůže nevidět, že stojí před básníkem veliké a žhavé inspirace, že stojí před skutečnými básněmi, jimiž vlají silné větry veliké touhy a které jsou křtěny vášnivým křtem ideace celého světa. Filosofická linie, do níž se postavil p. Neumann jako voják, může nalézt mnoho odporu, připouštím: — ale neměla by bránit rozumným a poctivým, aby neocenili ten ryze individuální a básnický kapitál, to umělecké a charakterové jmění, které je majetkem výlučně p. Neumannovým a které postavil do služeb tohoto myšlenkového tábora. O básnické a umělecké potenci a hodnotě knihy nemůže být diskuse. Proti beztvaré, roztráštěné nevýraznosti a přebroušenému virtuosnickému byzantinismu na jedné a proti banální prázdnotě a jalové schematičnosti na druhé straně naší mladší produkce stojí básně p. Neumannovy neobyčejně plné, syté a ryzí, vykvašené a sevřené jako staré víno v nádherně pracované a tepané číši. *Linie* přichází u p. Neumanna znovu ke cti a s ní *relief*, *charakter* a *plastika verše*. Píše většinou t. zv. volným veršem, ale jak znamenitě jest instrumentován! Jak *učleněn*, jak charakteristicky příznačný, jak slunný a vypuklý! Jak beze všech roztráštěných nakupených skvrn a chaotických mlžin! Místo naházených na sebe barevných skvrn, místo rozškubaných nervových a pocitových křečí a děsů, s jakými se setkáváme dnes velmi často v nejmladší generaci básnické, zde

plná, slunná, tekutá, vykvašená linie stejně silná jako harmonická. Světlo, logika, intelekt, plastika a ryzost odstíněná a typické formy přichází tu znovu ke cti zase ve struktuře verše, fakt, z něhož můžeme mít radost všichni, kdo jsme nepokládali beztvary anarchism za žádný konečný cíl, nýbrž za pouhé, ovšemže nutné provisorium, z něhož musí vyjít nové charaktery a nové řády, nejen jemnější a odstíněnější a hlouběji motivované, ale i přesnější a plnější než stará konvenční a násilná šablona.

Ideová pevnost, kterou staví a hájí pan Neumann v této knize, je jako v *Apostrofách renaissance pohanské*, jeho ethosu tvrdého sice a silného, ale, jak soudí pan Neumann, bližšího podstatným a základním potřebám života a povahy lidské a spravedlivějšího jim. Pan Neumann vidí chorobný, rozvrácený, pokrytecký život dnešní „k nesnesení bídný“, činí za něj zodpovědným křesťanský ethos, jenž položil ideály a cíle života ve směr tak protivný lidské přirozenosti, že mohla jich dosáhnout jen za cenu ztráty poctivosti, přímosti, naivity, jen vnitřní perversitou. Ocítá se tím tak trochu na stanovisku Macchiavelliho, jenž viděl svoji dobu tak hluboce a beznadějně chorou, že, myslil, není pro ni léku než v nejsilnějším jedu; jím ji doufal vyhojit. Pan Neumann tak také, ač je v jádře, tuším, racionalista, je nucen se utéci k primárním, prudkým, životodárným pudům a čekat spásu od starší, primérnější, užší a prostší ethiky pohanské, která je vlastně konec konců jen hygienou.

Zde jsem u bodu, kde nemohu s p. Neumannem úplně souhlasit. Je mi jasno, že má pravdu v některých bodech morálky individualistické. Je mi jasno ku př., že pramenem většiny ctností moderního člověka není křesťanská *pokora*, nýbrž pohanská *pýcha* (kterou liším docela rozhodně od pouhé ješitnosti), která jediná dovede udržet dnes člověka přímého a pevného, když povolilo všecko a je rozmeteno všecko, „ten sloup, o který se opru, když se kolísám,“ jak řekl sám katolík Barbey d'Aureville. Ale přesto, myslím, podceňuje pan Neumann ethos křesťanský. Má i pro nás dnes větší význam, než mu přisuzuje p. Neumann, a to

i pro etiku individualistickou. Starý pohanský ethos byl daleko střízlivější, sušší, chladnější, *egoističtější* slovem. A egoismus je, mně alespoň, něco, co se pojmově protíví individualismu. Pohanský ethos neznal té zapálené vroucí bojovnosti, té vášnivé péče o druhé, té starosti o spásu celého světa, toho širého, řekl bych, skoro kosmopolitického rozvroucení. Pohanský ethos byl daleko užší, chladnější, střízlivější, *egoističtější*, opakuju. Proto to, co pokládám za nejpřednější charakteristiku individualismu, jak mu rozumím alespoň, vášnivou a rozhorlenou péči a starost o svět, veliké vzdání se ideí, bojovné vhození sebe na jednu velikou kartu, vroucí zájem o všecko slabé a utištěné, šíravá touha Spravedlnosti a Ospravedlnění všech a všeho . . . ty všechny podstatné prvky, které ustavují moderní ethos a které cítím více méně určitě i v knize p. Neumannově, by nepochopil pohan. Naopak: souvisí, myslím, geneticky s ethosem křesťanským. To konstatovat je mi prostou povinností pravdy a spravedlnosti. Neříkám tím, že moderní ethos ztotožňuji prostě s ethosem křesťanským. Ne. Jsou v něm i prvky staršího pohanského ethosu i jiné, které nejsou v ethosu křesťanském a které jsou speciálně majetkem nebo postulátem moderním.

Pan Neumann má, tuším, v sobě také více prvků nejen křesťanské sensibility, ale i křesťanského cenění a hodnocení, než se mu snad dnes ještě zdá. A není to dokonce chybou, naopak. Jen tak lze obejmouti ten dvojí pól, který je podmínkou každé velké a ryzi moderní duše: vášnivě starat se o svět, lidi, hromadu, bojovat v zastoupení za slabé, utištěné a pobité, ale přitom zůstat i v hromadě sám a dovést vystoupit v pravý čas rázem na vysoké hory Samoty, do jich chladného, hlubokého, čistého, žádným dechem nezkaženého, eterného vzduchu.

16. 2. 1898

Karel Rais: Pulpáni

„Pan Rais, jenž posud výlučně tuším pěstoval *genre vesnické povídky*, přechází touto prací do *genru* jiného, totiž do *povídky maloměstské*.“ Takový signál slyšeli jste jistě již z oficiální kritiky, která myslí, že provádí seriosní a ovšem „objektivní“ svůj účel a smysl, když přečte práci, podá její obsah a konstatuje arciobjektivně a arcirozšafně: tohleto je maloměstský a tohleto vesnický *genre*. Nanejvýš dodá ještě, mají-li osoby pomaštěné kabáty, utržené knoflíky a myslí-li stejně prázdně a tupě jako P. T. pan objektivní kritik, že jsou „životné“ — ale běda jim, cítí-li nebo nazírají-li silněji a opravdověji, než takové lidské *normální neutrum*, jemuž se říká „objektivní kritik“ — běda jim: pak se jim nemilosrdně vpálí cejch „nepravděpodobnosti“, „výstřednosti“, „bizarnosti“ nebo dokonce „nemožnosti“.

Tedy: p. Rais přešel do nového *genru*. Posud kreslil vesničany, sedláky, chalupníky, podruhy; — nyní začíná maloměšťáky, poloměšťáky, exempláře smíšené a zkřížené, polotvary a přechody položené na mezi a rozhraní dvou typů: vesnického a městského.

Tato pouhá změna *látky, sujetu* nemá ještě sama o sobě pro nás uměleckého dosahu a významu. V umění látka sama jest věc v jádře indiferentní — objekt uměleckého díla neurčuje si nikdo sám, pro něj je predestinován celým svým životem, zkušeností a poznáním, jichž podmínek sám si nikdo neurčil. Látka sama o sobě není ani předností, ani vadou díla. Okresluje-li kdo venkovany nebo měšťáky . . . zkřížené, proměněné a v složitější skladbu cizími vlivy a živly diferencované obyvatelstvo městské nebo průmyslové kultury či prostší, jednodušší a ryzejší venko-

vany . . . je samo o sobě lhostejno. Kvalita a charakter zde není zásluhou jeho, nýbrž sujetu, látky, figur; — autorovi náleží nanejvýš poctivá, střízlivá vloha reprodukce a popisu sama o sobě v jádře spíše *trpná* a negativně normálná, než kladně a činně, v určitém typickém směru rozrůzněná a charakterná. Jedině důležitá a v umění významu a smyslu plná jest otázka po *umělecké, tvůrčí*, opravdu *individuálně* (nebo, libo-li užít staršího termínu, „subjektivně“) methodě, jakou ta která látka je podána, zpracována v jiný, právě umělecký a právě básnický život proměněna, rozsvícena, vytoužena. Tento a *jen tento* moment aktivně, *právě činné, horké a tvůrčí transsubstanciace* je rozhodný. Všecko ostatní je základné nepochopení umění a poesie. Ku všemu ostatnímu mohou se utíkat jen tupí filologové, kteří chtějí psát literární dějiny, ale jimž jest říše umění a poesie, její vnitřní charakterová plnost krásy a síly uzavřena na sedm zámků a kteří nemohou se jí zmocnit jinak, než docela prázdnou, vnější a bezvýznamnou klasifikací podle látek, sujetů, obsahů.

Pasivné, *genrovitě* anekdotové okreslování, *trpná* reprodukce klidného a normálně pozorného oka a normálně obratné ruky je nám vždy odporná nebo po případě lhostejná, ať si vyhledala oběti v těch neb oněch sujetech, ať je cvičí a přivádí k platnosti na kultuře té či oné, na prostředí venkovském nebo městském, ve sféře bažin nebo vysokých hor.

Ze dvou obrazů, jež p. Rais shrnul pod název *Pulpáni*, je mnoho této *genrově* pasivné a anekdoticky malicherné metody ve druhém, v *Skleníku*, který je celý pracován tradiční maloměstskou manýrou skoro karikaturně parodující, jak ji známe zejména z prací p. Heritesových. Všecky konvenční schematické efekty a pointy, celý dobře vyzkoušený aparát komicky obmezených figur, názorů a citů je tu znova zkoušen ve své nikdy neselehávající a u průměrného čtenáře a průměrné kritiky účinem svým vždy jisté působivosti.

Mnohem více umělecké, charakterisační, psychologické i básnické hodnoty je v prvním obraze *Jen povrch*. Zde uhodil p. Rais

skutečně na bytost zrůdnou, polotvar a přechod mezi kulturou jednou a druhou, jedince, jenž vypadá a uniká jako degenerovaný a zkažený exemplář z jednoho typu a zachycuje se příživně na typu druhém, v jiné kultuře, pro jejíž slabé a špatné stránky je svojí seslabenou bídnou charakterovostí přímo predisponován a předurčen. Taková jest Katinka Karbanova, lenošná, marnivá, sobecká, prázdná a zrůdná bytost, která uniká a protíví se vším základem svým poctivému, tvrdému, pevnému ethosu selskému staré patriarchální poctivosti a rozhodnosti, prostotě a přisností a utíká od tvrdých a ryzích typů muže a otce do cizí pseudo-kultury, do města, k člověku otřelému a bez pevně leptaných linií charakteru a mravního názoru, do laxního a zvrhlého mravu a zvyku velkoměsta, v němž stává se konkubinou.

Zde uhodil p. Rais na problém, který vrhá další perspektivu, zde neokresluje pouze určité figury, zde jest daleko blíže umění a poesii, poněvadž staví a tvoří *typy*, v nichž jsou zhuštěny celé citové, kulturní myšlenkové procesy a otázky. Zde jsme daleko již od pouhé ploché genrovitě piplané a více méně vtípně vystrkované, trpné drobnomalby — zde blížíme se již k opravdové síle a poesii charakterovosti a typičnosti v té *srážce dvou sporných světů a kultur* jakou je setkání hadovitě pružné, bezpáteřně měkké a zrůdně rozplizlé Katinky se starým otcem, který je sama krystalisace starého ryzího, rozhodně a tvrdě vypjatého typu a starého ethosu, ryzího a určitého jako pevně, neúchylně a démantově rytá linie na deskách zákonů a příkázání sinajských. Zde cítíme, že v p. Raisovi *dříme básník pozoruhodné síly*, básník charakterovosti a typismu, básník jejich osudných a velkolepých srážek a bojů, bolestných přerodů, lomů, tříští jedné kultury v druhou, jich pronikání se, odlišování, znetvořování a zrůdňování . . . všech těch tajemných a diskretních vlivů mezi charakterem individua a mravem určitého ústředí a typu kulturního. Pravím: *dříme*, poněvadž nepřišel posud k plnému uměleckému uvědomění a výrazu, poněvadž nedošel posud té plné a grandiosní formace, jaké potřebuje a si žádá, poněvadž je posud dusen

tu genrovou methodou a tím anekdotovým pointováním. Ale nic nám nebrání, abychom nedoufali, že jednoho dne dojde p. Rais z těch šachet rudy, jež v nich je pohřbena, a vynese její ryzí kov na plný den. Nic nám nebrání, abychom nedoufali, že vycítí všecku tu tragiku a osudnou hloubku zde skrytou a zavře ji do ryzích vykvašených linií veliké, slavné poesie, zbavené všech prý realistických, ve skutečnosti však jen střízlivých, malicherných a titěrných strunek.

17. 4. 1898

Jaroslav Vrchlický: Bar Kochba

V úvodu k této epicko-dramatické básni vykládá p. Vrchlický nejen historický aparát této epeje posledního zápasu židovstva o samostatné státní bytí, ale naznačuje i vysoký význam, jaký přikládá této práci v rozvoji své básnické tvorby. Čteme tu, že *Bar Kochba* je realizací vroucích snů mládí i zralého umění a dovednosti mužného věku, že stojíme před jedním článkem titanského snu z mladých let p. Vrchlického, před jedním členem „epeje lidstva“, o níž dumával p. Vrchlický na prahu své básnické dráhy jako kdysi Lamartine a Victor Hugo. Z titanského snu svého podává nám p. Vrchlický dnes ve svém *Bar Kochbovi* fragment, ale fragment, aspoň objemem, velice úctyhodný.

Sledujme nejprve přesně a pečlivě plán, architekturu, ideovou a dějovou stavbu eposu p. Vrchlického.

Prolog ukazuje nám úplný rozklad a úpadek energie židovské. Lid lká jen malomyslně nad svým neštěstím. Všeobecná zoufalost, tupá pokleslost. Jen jedna část rabinů, jejímž vůdcem jest Akiba, žije zoufalou, řekl bych, nadějí, ideami mesianismu a národní mystiky, čekajíc vykoupení zázrakem nějakým. A vystupuje již také na scénu předurčený vykupitel, mladý Bar Kochba s hvězdou na čele. Ale napovídá se nám již také, že snaha ta bude marná; že všechno stane se v konec kořistí anděla smrti a zmaru Asmavetha, jehož stín na konci prologu přenesse se scénou.

První zpěv maluje nám poměr Říma k Židům. Římský císař Hadrián, za rétora převlečený a inkognito cestující, setká se na

hoře Garizim s rabbim Ben Akibou a pozná z jeho hovorů radikalismus židovstva. Ben Akiba je fanatik, který zná jen jednu alternativu: buď bude židovstvo samostatným státem nebo ho nebude. Hadrián, z počátku ne právě Židům nepřiznivý, mění se tímto hovorem v jich rozhodného nepřítele. Aby vyhubil všechny státoprávní vzpomínky, dá novým přísným místodržitelem vystavět na místě zbořeného Jerusaléma Aelii Capitolina.

Druhý zpěv. „V údolí Bét-Rimmón“ sejdou se všechny židovské strany a usjednotí se na vzpouře proti římské násilnosti. Nadšení je tak silné, že i rabini oportunističtí se mu podrobují.

Třetí zpěv „Mezi hroby“: Bar Kochba, žák a naděje Ben Akiby, připravuje se tu meditací a postem k mesiášskému svému úkolu, činem vysvobodit vlast a založit židovský stát.

Ve *čtvrtém zpěvu* „Vyvolený Páně“ legitimuje se k nesmírnému svému poslání hrdinským podnikem: zažene silou Římány, kteří chtějí zorati chrámové pole. Revoluce je tím rozhodnuta.

Vojsko Hospodinovo (pátý zpěv) se sbírá a aby mělo stálé živé vědomí, že boj, jenž se vede, je na nůž a není v něm kompromisu a ústupu, podrobuje se všechno symbolickému aktu: utíná si prst levé ruky. Bar Kochba dva dokonce, jeden za sebe, druhý za Bar Dromu, syna Judity, někdejší milenky své.

Šestý zpěv líčí obležení města *Tur Simona* tímto národním vojskem.

Sedmý pak Nový Jerusalém, mythický *Belar*, hlavu nové říše židovské, středisko všech válečných podniků Bar Kochbových. Zde vystupují po prvé na jeviště i *křesťané*, „*kacíři*“ (minim), kteří jsou špatnými židovskými vlastenci, blouzniví humanisté, neúčastníci se vzpoury, vyhýbající se vůbec vši moci světské. Bar Kochba marně snaží se je získat svým šovinisticky národním ideám: nepořídí s nimi nic. A ještě kus intimního románu velkého židovského reka: láska k Juditě, kdysi oslyšená, je nyní vyplněna.

Zpěv osmý, „Král a mesiáš“, představuje Bar Kochbu na vrcholu moci a slávy, vítěze v padesáti bitvách nad Římány.

Triumf mladožidovské strany, ale tím i základ úpadku a rozpadnutí židovstva: žehravost a nespokojenost starožidovské strany, theokratické, která v *devátém zpěvu* propuká v zřejmý odpor a zákeřný rozbroj. Rabínská strana vypověděna nakonec Bar Kochbou z Betaru a vytáhne se všemi svými mytickými 400 školami. Nepochopitelným způsobem přidruží se k ní také Akiba, který posud stojí při Bar-Kochbovi, ano jenž je přímo jeho podněcovatelem. Rabínové ze msty přezvou *Bar Kochbu* („syn hvězdy“) *Bar Kosibou* („syn lži“).

Jsmo na vrcholu básně p. Vrchlického. Rozdvojením židovstva, opuštěním Bar Kochby a Betaru tak vlivuplným činitelem, jako je rabínská starožidovská strana, je rozhodnuto o osudu vzpoury. Nastává peripetie.

Pan Vrchlický potřeboval však ještě nějakou *vinu* svého reka, která ospravedlňovala bídný konec jeho i jeho podniku, a proto koncipoval desátý zpěv, *Stín Šeolu*, který jest invencí, jak praví v úvodě, jeho majetkem a za nějž sám jediný chce převzít zodpovědnost. Opuštěný Bar Kochba zoufá nad zdarem podniku svého a v zoufalství vrhá se návodem Juditiným v náruč otcického kultu, černé magie. Zaklíná stíny, spolčuje se s peklem a zločinem, obětuje cizí dítě mocím podzemním. A v tom právě jest jeho vina a stihá ho hned také z téhož motivu, ano touž příčinou *trest*. Otec zavražděného dítěte ze msty otevře Římanům tajnou podzemní chodbu, jimiž je Betar na míle a míle daleko obklopen. (*Stará vlčice*, zpěv *jedenáctý*.) *Pád Betaru* (zpěv XII.) je zpečetěn. Marně Judita dovolává se pomocí černých duchů — Betar je dobyt Římany, vzpoura zlomena, židovstvo ztroskotáno, Bar Kochba v boji zabit, vůdcové vzpoury umučeni, říše židovská s tváře země smetena, národ židovský rozptýlen do všech stran světa.

Epilog „Vidění Ben Akiby“, v próze psaný, líčí visionářským zrakem rabbiho, Římany mučeného vůdce a duši celé vzpoury, všechno budoucí utrpení a strádání pokořeného a rozmetaného židovského národa, vydaného po tisíciletí v šanc a plen všem

pronárodům země — končí však přece v nejvyšších mukách před smrtí chválou Pána, který jest jeden od věků na věky. —

Podal jsem věrně a podrobně celý plán a celou stavbu *Bar Kochby*. Jedno vidí soudnější čtenář hned: že celá ta stavba je skoro výlučně *vnější, dějová*, že nepodává žádného hlubokého pohledu do toho tajemného spojení faktů, jemuž se říká *filosofie dějin*. Básník sám nepodává nikde *svého soudu* o těch velikých a podstatných rozhodnutích a názorech, které hlásají a provádějí jeho osoby, nepodává ho ani nepřimo: logikou přesně motivovaných a nevyhnutelných důsledků. Celá báseň je jen vnější referát, je jen zřymovaný kronikářský nebo dějepisný materiál. A to je vada její podstatná a ovšem smrtelná pro každého, kdo ví, že „epopeje lidstva“ musí v první řadě odpovídat na otázku *mravnosti* lidské, na otázku *viny* a *trestu*. Tato ideová stavba a právě v těchto bodech je v básni Vrchlického nejchatrnější a nejprázdnější. *Proč* se nezdařila židovská vzpoura, proč klesl Betar? Jak *vnější, faktovou* pouze a ne vysvětlující odpověď dává k tomu p. Vrchlický. Proto, že Bar Kochba urazí starožidovskou stranu, proto, že rabíni opustí Betar. To je všechno, co nám dovede *básník* povědět o světodějně události! To snad může stačit *kronikáři*, ale básník musí vniknout hlouběji do přediva dějů, do duší, záměrů, charakterů dějstvujících osob a musí z jich *nilra* vyložit katastrofu, musí odkrýt nemocný bod rozkladu v zárodku, musí ukázat, v čem a jak hned od počátku churavěly tyto snahy, duše, plány a ideje.

Nebo vezměte Bar Kochbu. Básník musil motivovat jeho pád nějakou vinou a vymyslel pád Bar Kochby v náruč „černé magie“. Ale jak zase *vnější, dobrodružná*, modernímu člověku *nesrozumitelná* je to motivace! Jak vlastní psychologickou analýsu a ethickou sondanci charakteru nahrazuje si tu p. Vrchlický povrchní barevnou tretkou!

A přece jaké ohromné myšlenkové perspektivy ležely před p. Vrchlickým, jež nechal nezužity, jichž se sotva dotkl! Tak na př. paralela mezi křesťanským *humanismem*, „kosmopolitismem“

a úzkým, žárlivým, šovinistickým *slátoprávnickvím* Židů — jaká to grandiosní motivace filosofie dějinné a jak přímo volala po tom, aby se stala lešením básně.

A stejně finale básně, jak jest úzké a malé! Židovstvo rozmetané do světa a mučené v něm, ano, je to pravda — ale jak je to úzké a fyzické přímo. Židovstvo přestalo sice žít jako stát a snad i národ — ale jaký měl význam jeho duch, jeho kultura, jeho tradice a typ duševní v životě evropském, západním, moderním! Mnoho dnešních důležitých pomyslů, mnoho způsobů nazírání, myšlení i citění našeho, mnoho institucí a představ je více méně podmíněno nebo pozměněno vlivem židovského ducha.

Jaký ohromný úkol, hodný právě „lidské epopoje“ a velikého básníka humanisty, ukázat nám, jak žil židovský *duch* dál i po ztroskotání určitého *hmotného* svého orgánu; postavit nám ve veliké, přes věky rozestřené perspektivě postup jeho prvků a sloučeniny, jež vytvořily; ukázat nám nejen mučírny, v nichž židé hynuli, ale také kulturní bitvy, jež sváděli, vítězství, jichž dobyli, tu část moderního světa, již stavěli nebo k níž dodali alespoň materiál.

To, myslím, byla by skutečná „lidská epopoje“, jak jí musí rozumět moderní člověk! Musí skutečně podat typický útvar snah, krisí, katastrof veliké pokrokové lidské snahy, problémy současně i kulturní i ethické, musí nevyhnutelně řešiti otázky *filosofie dějin* — naprosto nestačí staré *naivní kronikářské vypravování vnějších dějů, bilev, přísah, intrik, zrad, siláckých kousků i řečnických výkonů, stínání, pálení a jiného mučení.*

A takovýmto starým, *kronikářským*, vnějškem dějovým ploidem je Vrchlického dramatické epos *Bar Kochba*. Dělá ve všem a všudy dojem číre kronikářský a legendární. Pan Vrchlický studoval pilně historické a legendární prameny a vyjmul z nich několik obratně skomponovaných *příběhů* a *episod*, jež na sebe volně, bez jednotné ideové logiky řadí.

Jak pracoval pan Vrchlický podle legendárních pramenů, je vidět všude v básni, kde není šetřeno nejprimitivnější pravdě-

podobnosti, kde nejfantastičtější situace a děje, údaje kolísavé, nejisté nebo nemožné jsou sans gène vykládány a udávány s nejvyšším klidem. (Nechci se zde o tomto momentu šířit, poněvadž byl již sdostatek doložen v jiném listě, a jiných příkladů dalo by se uvést ještě několik.) Celá báseň dělá dojem rýmované *kroniky* nebo *legendy* — ale schází jí skoro všecko do toho vysokého, vrchol poesie tvořícího genu, za nějž se vydává: do „lidské epopoje“.

Nepopírám, že v *Bar Kochbovi* není účinných pathetických nebo vášnivých scén; neupírám, že vedle míst prázdně rétorických a suše popisných nebo politisujících a strategicky manévrujících nejsou tu místa opravdu vášnivá a prudká, verše silného a věrného koloritu, místa plně a sytým timbrem znějící, jiná hojně studia historického jevící a předpokládající.

Ale to jsou jen *fragments*, jednotlivé epizody, a pravda je, že ani těch není mnoho a že nejčastěji zní v básni prázdný kothurnový divadelnický pathos a mrazivě chladný, při vši rétorice a pompésní frazeologii až studící tón. Báseň není ani po *technické, veršové* stránce pokrokem a dokonce ne vrcholem tvorby Vrchlického. Nejlepší, nejsytější, nejbarvitější a nejpracovanější verše Vrchlického musí se hledat jinde, ve starších sbírkách . . . zde podává se za ně často jen dutě znějící surogát.

Báseň působí velikolepě svým vnějším rozměrem, ale *vnitřní myšlenková* a *básnická cena* její neodpovídá nikterak této vnější kvantitativně její stránce. Lidé zvyklí vážit poesii a umění na litry a kila potištěného papíru jsou ovšem nad ní v obligátním vytržení, které se dnes stává skoro vlasteneckou povinností a článkem národního kreda. Ale až vítr odvane tento prázdný dým, až dohoří falešné slavnaté nadšení novinářských frázistů a pozérů, až uplynulá léta dají všemu jasnou hodnotnou perspektivu, až v podzimním chladném vzduchu prostém par a čistém lži vykrojí se poctivě a ryze každá linie: pak pozná se, kde je pravda i v tomto případě.

**Karel Klostermann: Domek v Polední ulici
Chuchláci — Kochanovická epepeje
Karel Leger: Emancipovaná**

V referátě o nové beletristické knize p. Klostermannově musím podepsat všecko, co napsal v minulém ročníku těchto listů p. *ju.* o tomto oficiální kritikou českou vysoko ceněném autoru při příležitosti posudku jeho novel „V srdci šumavských hvozdů“ (Literární listy, 1897, str. 154 a n.) Je to kniha umělecky docela planá, plochá, banální a jalová. Léta nečetl jsem již větších triviálností podávaných s klidnější a pitvornější obšírností a vykládaných s větší suffisancí tlachově povídacím slohem hospodských zábav a anekdot. Ve všech třech pracích p. Klostermannových, shrnutých ve sbírku, o níž mluvím, vystupuje lidská bída, zlotřilost, zbídačelost, mravní i fysická degenerace, zvrhlost i tupost v příšerné, odporné, hnusné a úmorné podobě; ale mýlí se každý, kdo očekává, že p. Klostermann pochopí první a nejprimitivnější příkaz umělecký a pokusí se alespoň nějakou *úměrnou*, danou látku charakterisující a pro ni typickou *formou, dikcí, slilem, fakturou* ji vystihnout.

Dokonce nic takového nepřišlo ani na mysl žoviálnímu panu povídkáři, který vypravuje celou tu bestiálně tragickou a misanthropicky zoufalou a odporně pustou látku známým, trochu bonvivantským, trochu sousedským způsobem, popřává si sem tam všelijakých slušně odleželých vtípů a neméně obstarožných povzdechů a moralistickoelegických rozplizlostí, ale jinak v celku pracuje s tlachovou důkladností, feuilletonistickou prázdnotou a novinářsky referentskou chladnokrevností bez každého osob-

ního přízvuku a vzrušení, bez vší reliefní plastické vise, bez každého určitého a výrazného základního akordu a barvy. Šosáci, hlupci, obmezenci, darebové a taškáři, blbeci a bestiální surovci defilují před vaším zrakem a všechny traktuje p. autor týmž pokojně trávícím tónem, bez každé emoce, bez každého vypracovaného poměru k látce, pasivně a nicotně, lenošně a pustě, obšírně a prázdně, novinářsky bezvýrazně slovem. Ani ve scénách, které nesou samy sebou zjitřený lyrismus nakupených výbušných látek dojmových a citových, nevzdává se p. autor tohoto anekdoticky prázdného, šprýmařsky žoviálního a hospodsky lenošného tlachu. Jen poněkud jemnější duši jest úzko a docela fysicky odporo z toho tupého indiferentismu a umělecké nepopularity, netemperamentnosti a bezcharakternosti autorovy, který se zmůže nanejvýš někde jen na jistou soi-disant pitvornou komiku nejotřepanější šablony a to ještě na místech naprosto nevhodných. Působí to všecko tím trapnějším, odporně pustým dojmem, z něhož nevybřednete nikde k čistšímu, krystalisovanějšímu, lidsky i básnický hlubšímu tónu.

Kdo vzpomene, jakou grandiosně symbolickou, misanthropicky ponurou a orientálně skoro drtivou poesii děsu, hrůzy a hnusu dobyl z téže látky a z týchže sujetů na př. Zola nebo v jiných odstínech Flaubert, změří si celou neuměleckost p. Klostermannovu v příšerně nicotné její prázdnotě, a pochybuju, že i s nejvyšší námahou přečte několik archů knihy.

Pan Klostermann v předmluvě k této publikaci píše, že dokonce není pesimistou ani misanthropem a že dokonce nemá příčiny zoufat nad světem. Věřím mu na slovo. Ano, p. Klostermann je docela spořádaný a hodný muž, kterému neudělal nic svět a zejména ne ty strašné zoufalé propasti jeho bídy, smrti, muk a mysteria, a který také neudělá nic jemu. To by bylo všecko v pořádku. Chyba je jen v tom, že člověk s tak šosácky pokojnou, bohabojně usedlou a spokojeně trávící duší žene se na látky vzrušivého útisku, bolestného zoufalství, příšerných bezrozumných muk, na themata propastné bídy, nicoty, bezrozumí

světa, na sujety v jádře a samou podstatou temné, podvědomé a zoufale misanthropické, jimž celý ráz jeho duševní nálady a temperamentu je přímo protichůdný a jež nedovede postihnout a vycítit v jich zoufale smutném a hlubokém dosahu.

Z této neúměrnosti a nesrovnalosti, protivící se samému základu a pojmu umění, vycházejí pak práce jako přítomné, které nejsou leckde ničím, než bezděčnou karikaturou a bezděčnou frivolností.

Legrova povídka prózou — první pokus tohoto povídkáře veršem — *Emancipovaná*, je práce slabá sice, docela povrchová, nedokreslený, nejasný, zmatený, rozplizlý náběh k satirické povídce, venkonce také šablonovitá jako plod románového genu — ale přece stojí výše než právě uvedená kniha p. Klostermannova. Jest alespoň distingovaněji citěná, neuráží tak přímo a tak trapně váš smysl umělecké formy a citového i estetického taktu jako plody p. Klostermannovy. To jsou ovšem přednosti negativní a jen poměrové — pozitivních, bohužel, skoro není také tu.

Rozumná a ušlechtilá, krutou školou života prošlá učitelka, která theoreticky, pérem, bojuje za emancipaci ženy, provdá se za churavého muže-slabocha, soudního adjunkta v nějakém buď středo- buď východočeském Kocourkově. Chce i tu působit k mravnímu a společenskému povznesení ženy, ale narazí na nevšimavost, surovost, hlupství a zanedbanost žandovskou a nepřivede to ve své propagační snaze než k založení několika spolků stejně bezvýznamných a zbytečných, jako byly všechny ostatní v tomto symbolickém Žandově, typu českého města, myslím, speciálně bohatšího průmyslného, polabského nebo východočeského, politisujícího a frázujícího města (jih český je jiný, chudší, temnější, vážnější, a zrcadlí se to, poněkud alespoň, také v rázu jeho měst). Paní adjunktová potkává se v městě jen s nedůvěrou, podezíráním, posměchem a léčkami, které jí strojí

několik maloměstských bonvivantů a smyslníků — neboť ti jediní z celého Žandova porozuměli po svém smyslu ženské emancipaci jako povolnosti a ochotě k mužským choutkám a potřebám a hledí ji ve svém smyslu vykořistit. „Emancipovaná“ je: lehká žena. A tak octla se ubohá Růžena ve městě ve společnosti, kde platí za něco výstředního, zbrklého nebo lehkého a kde vedle nemocného slabocha-muže je vydána úkladům a léčkám chytrého a vtipného bonvivanta, paši města, ředitele cukrovaru. Tento zkušený světák číhá na ni jako pavouk na mouchu; je přesvědčen, že nuda nebo hnus nebo potřeba vžene mu ji dříve či později do náručí. A touto perspektivou končí skutečně kniha. Jenže je tu vložena ještě jako motivace velice nešťastně a neobratně nepravděpodobná a neživotná sentimentálně elegická historie o mladém, blouznivém hochu-básníku, který se zamiluje platonicky do Růženy, dopustí se nějakého zpronevěření ve svém bídném úřadku na radnici, aby si mohl kupovat knihy a dál se vzdělávat in poesia et artibus a tak zalíbit vlídné dámě svého srdce, a nakonec hyne sebevraždou, dříve, než Růžena se vrátí z pokořující cesty k cukrovarnickému řediteli, jehož byla prosit, aby nešťastného básníka nedal zavřít. Růžena jest obviňována všeobecně ze smrti a sebevraždy nešťastného snivce a proklínána shromážděným davem a brzy celým městem a nakonec i svým mužem jako „emancipovaná“, což celému žandovskému světu nyní patrně znamená tolik, jako svůdkyně, koketa, otrava mladých mužů. To je tedy resultát působení Růženina pro myšlenku ženské emancipace v Žandově.

Co práci p. Legrově v první řadě vadí, je *romanesknost a úplná psychologická šablonovitost* nejdůležitějších figur povídky, v první řadě rekyne samé, Růženy, pak důležitějších a základních poměrů jejich k muži i k nešťastnému pasivně nadšenému básníku. Růžena žije dost povrchem a dějem, ale *psychologicky, unilně docela nic* v povídce p. Legrově. Jaký je poměr její k muži, co jí je a co jí není a čím by měl být jejím potřebám, co jí je Jičinský, co ředitel, jaký jest její temperament, jak cítí, jaké má potřeby

a tísně života, čeho po něm žádá — o tom v povídce p. Legrově ani slova. A stejně její myšlenkový svět nám docela uniká. Nelze přece myslet, že žena jako Růžena, mužná, životem zkušená, myslivá, bojovná duše, jak ji líčí p. Leger na počátku knihy, může věřit, že spolková komedie je propagací ideje a že lze ideje propagovat lidmi, jako jsou žandovští měšťáci.

Práce p. Legrova má jen dost hladkou, ale zato velice *planou* a *falešnou* místy a *šablonovitou* (celá epizoda s Jičinským), *romaneskní fabulaci* — ale schází jí úplně vnitřní, podstatný, opravdový život — nervů, krve, srdce i duše. V knize pohybuji se jen vystřižené siluety, černé stíny, jimž někde odpozoval p. Leger dost věrně a přesně vnější gesto, ale jichž podstatný, důvěrný, vnitřní život nám vůbec ani slovem nenaznačil. Z toho plyne, že povídku p. Legrova lze snad lehce a dost příjemně přečíst — ale nelze o ní naprosto nic a nic myslet, ani soudit, ani cítit, ne-li prázdnou romaneskní šablonu. Autor snad chtěl napsat, jak napovídá v předmluvě, satiru malicherného, pustého, uměle napěněného života maloměstského, módní hry se slovy a hesly, satiru nepochopení skutečného a opravdu vážného, těžkého lidského života (sociální hnutí) — ale i taková satira by musila dopadnout hlouběji, životněji a hlavně k nesrovnání trpce a zoufale, musila by čišet přímo vyvětralým, pustým, marně a zbytečně prohraným a rozhozeným lidským životem. Ale zde jsem stále u toho hlavního uměleckého postulátu, jenž chybí v této práci p. Legrovi: určitý psychický akord, hluboce a bolestně vynívací tón rozhodného a pevného soudu nad životem, společností, světem, pevně a opravdově podané citové zabarvení, charakterový relief. *Emancipovaná* je jen povrch, vnější gesta, mělká a pitvorná hra, šablona vnějšího děje a příjemné a pohodlné fabulace — a to se cítí zvláště zle a trapně v próze, daleko trapněji a bolavěji než v povídce veršem.

A to proto, že povídka veršem je genre *starší* a *tradičnější*, kde lze daleko více (a je také nutno) pracovat *zkratkami*, kde mnoho se odpočítává na tradiční techniku a plynlost verše, kde

rozhodují také mnoho analogie a asociace ze starších prací a typů tohoto genu.

Román nebo povídka prózou jest útvar mladší, vznícenější, vznešenější, posud ve varu tvorby. Zde musí autor sondovat lidskou duši do hlubin, rýti hluboko a obšírně v jejích šachtách jako nikde jinde, vynést na povrch nejtajnější a nejpodstatnější bolesti, potřeby, žízeň a touhu samého vřelého jádra lidství — zde cítí se šablonovité epigonství povrchně a hladce spořádaného děje a prázdně kombinované fabulace zle, dráždivě a odporně jako nikde jinde v tvorbě veršové.

Román nebo povídka, právě proto, že nejsou vázány na přesnou, pevnou a určitou formu, že spojují v sobě lyrismus dramatickosti i epičnosti, že jsou genre *nejširší*, *nejvolnější*, *nejteklejší* a schopný nejindividuálnějšího odstínění a odlišení, žádají *nejhlubší*, *nejdůvěrnější*, *nejobširnější sondace a šelření* těch *vlastních a bolavých základů duše*, jimž ostatní genry, pracující pevnějšími *zkratkami*, musí se vyhnout a jež mohou podat nanejvýš sumárně, stručně a v projevech vnějších.

V tom je také příčina, že předchozí práce p. Legrovy veršem psané stojí výše než tento první pokus jeho v povídce prózou. Bude-li chtět p. Leger znamenat něco pro rozvoj moderní české prózy, bude musit opustit tyto vyšlapané, povrchové, šablonové, fabulistické cesty, jimiž kráčí v *Emancipované*, a hledat nové, svoje, hluboce individuální, opravdově psychické a vášnivě intuitivní.

Kniha temná, kalná, tísnivá, dusná a úzká . . . to je výsledný dojem, jaký mám z nejnovější sbírky povídek p. Šlejharových. Píše se mi o ní vůbec těžko, nejen proto, že snad soud většiny mladých stojí jinde — umění není politika a nic se v něm nezmuže hlasováním; ale hlavně proto, že všude cítím kryjící se integritu poctivého temperamentu, že za těmi těžkými, kalnými, dusnými, chaoticky nějak zavilými větami leží celá duše autora, že v tom dusném, monotonním, nízce vleklém a úporně a jednostranně naprádaném jich timbru cítím přímou a slitou ozvěnu autora srdce. A proti temperamentu a jednoduše intonaci se mi tak nerado píše. Ale není zbytí, nemají-li být ztraceny a zrazeny, jak se domnívám, důležité postuláty a ideje umělecké a nemají-li zůstat nepřipraveny a nenapověděny cesty pro příští umění vyššího a celejšího, duševně hlavně ryzejšího a složitější i jemnější a tím obzíravější a pravdivější harmonisovaného, perspektivovaného v obraz-symbol, podstatě světa a bytí bližší, než jest onen podávaný přítomnými povídkami p. Šlejharovými. Neběží mi zde o negaci jeho bytosti a talentu — naopak samozřejmě a mlčky je předpokládám jako skutečnou realitu — jen o *vymezení* . . . a není moje vina, že se bude zdát mnohým snad obmezením . . . jako není vina kreslíře mapy, že ostrov nějaký vypadne malým. Je-li kde vina, je v šířce obzoru a velikosti světa.

Jedno hned je jasno tomu, kdo přečte tuto knihu p. Šlejharovu: umění jeho je skoro ryze *trpné*, t. j. popisuje obširně s ve-

likou zálibou a vytrvalostí prosté, hrubé, primitivní, skoro ryze statické a pouze faktové stavy lidí podprůměrných, churavých a zrudných. Je to umění ryze *naturalistické*, nejen sužety, ale i *metodou*, což je moment největší důležitosti. Samá fakta fyziologická a biologická, samá fakta lidské přírody nejširší a nejobecnější, samý moment fysiky a statiky neúměrně obširně, hutně a kalně transkribovaný. Bída, hlad, nouze, útisk, bestiálnost, nerozumná a bezpříčinná surovost, zlo jako temný nepohnutelný fakt fysiky vesmírové . . . to je výlučné jeho thema a popisované docela pasivně, okreslované věrně snad, ale beze vší *teleologie* logické, bez každého racionálního nebo prostě ideového dynamismu než ten samozřejmý, základem daný a stálým typickým nazíráním všeho dění potvrzovaný a opakovaný, empiricky nahý a nuzný fakt, že na světě je zlo absolutní a naprosté, kterým nelze pohnout, že bezrozumá tma leží ve vesmíru a dusí ho, tma, z které nevypracuje se nikdy jiskra světla, bída a utrpení bez smyslu a příčiny. Tím je již dán i literární charakter prací p. Šlejharových: kalný, temný, obširně a monotonně, stále jedním a týmž zorným úhlem lámaný pasivní parafrázující tón — tón deskriptivně statický, úzce, bezobrazně a neperspektivně, pastózně nanášený, monotonně temný a mlžný, jak lze jen myslet nejvzdálenější vši literární typisaci a symbolisaci: světlu, rytmu, plasticity, členěné a lehce a slunně do vzduchu rozkvetlé architektuře.

Neupírám, že kalně a temně podvědomý nebo nízce a sešleřele uvědomělý kraj života spíše vegetativního než intelektuálního, který si vykrojuje ve svých pracích jako specifický svůj útvar, může být uměleckou říší a uměleckou kulturou. Ale tvrdím, že tam, kde je tato nota podána ve své výlučnosti a temné pasivnosti, kde neslouží za východisko další umělecké cesty, vyššího rozletu, který by změnil svoji výškou zoufalou její nízkost a hloubku a učinil tak z ní jen *symbol srovnání*, jeden člen umělecké rovnice — že tam působí úzce, temně a bez uvědomění té hlubiny hrůzy, děsu a tmy, která tu je složena a žádá

si svého vykoupení pochopením a změřením lidskou duší. Z umělecké dráhy, z nesmírného plánu, jímž musí proběhnout básník, podává pan Šlejhar pouze východisko, začátek, první člen řetězu a ztrne již často na něm, nepodává konklusi — ne obsahovou, ale uměleckou, a ta sluje: *perspektiva*, světlo, jeho rozložené prisma, které jediné dovedou změřit a tím pochopit, vyzpívat a vysvobodit tmu a chaotickou mlhu. Tma p. Šlejharova může se zdát hlubokou, ale jen začátečníkovi a laikovi v nesmírné říši stvořeného a hotového již věčného umění. Může se zdát hlubokou, poněvadž je kalnou. Ale myslím, že básník „nemá kalit svou vodu, aby se zdála hlubší“, a že umění není pouze jediný tón a jediná výlučná poloha podaná sebe silněji a opravdověji — a těch vlastností nelze p. Šlejharovi upřít — nýbrž jednotným, světelným, krásným a typickým útvarem vyzpívaná a v jednu škálu harmonicky zapjatých a souvisle seřaděných a odlišených tónů a odstínů sloučená celost a obsažná šíře života, neb alespoň všech podstatných a jej ustavujících a charakterisujících žvlův a prvků.

Nedostatek vlastní umělecké, tvůrčí a aktivní, synthetické formace je cítit někde velice hlasitě z této knihy p. Šlejharovy. Jsou tu strany, kde ztrne na jakési pasivné, řekl bych skoro, *virtuosilně*, kdyby se dalo dobře užít tohoto slova při kalné, těžké, napředené dikci páně Šlejharově a kdyby neležel nad tím ten temný zastřený žal bezrozumí a bezúčelnosti. Ale statickým, popisně napřádaným způsobem práce, jedinými, úzce vykrojenými motivy, silami, situacemi a snahami zaujatý a do jich preparování zapředený tón autorův k tomu místy přímo vybízejí.

Vada p. Šlejharovy knihy jest nedostatek silné, do podstaty věci vnikající a ve vlastní ideovou hodnotu a smysl je vylušťující introspekce psychické. Konec konců stále týž závěr stojí neodbytný, pevně a vysoko vztyčený: schází tomu Světlo, ať jakékoli, ale světlo, otec tvarů, hodnot a poznání. Mysticismus, jenž se zvedá v některých partiích knihy, jím není. Je to temný púlnoční vítr, který nerozvěje tmy, který jen rozechvěje a roz-

mrazí nervy, ale neosvětlí duši a intelekt. Mysticismus temný a kalný, mysticismus děsu, hrůzy a bizarnosti, mysticismus spíše slovný než zapálený požár srdce a duše, který by dovedl široko daleko rozsvítit to „mare tenebrarum“, na němž se zmítá kniha.

Karel Hlaváček: Mstivá kantilena

Druhá knížka páně Hlaváčková je poesie zoufale a paradoxně ironická, násilně zlomená a roztříštěná, v groteskně dusné stíny antikvářských dekorací vydrážděná a vytřeštěná, v těžké sazovitě hnědé lijáky žlučí, hněvu, hoře a lítosti smytá a přitom všem nebo spíše proto všecko napjatě nějak a mučivě jímavá, blízká, dřimotně a hořce důvěrná ubohé zoufalé *naši* moderní duši.

Jisto je totiž nade všecku pochybu, že tento druhý sešit poesii p. Hlaváčkových je bližší české, naší notě, kolektivné duši a náladě, než křehký, graciesní, jemnou bělí zkropený, ale abstraktně stilisovaný svazeček první, *Pozdě k ránu*. Křehká, parnatá, kolekcionářsky rozmarná a virtuosně, ale vcelku přece jen indiferentně a spíše labužnický než osudně vyvolaná nota koketního a diletisujícího básnického flirtu z této knihy skoro úplně . . . odpařila se . . . a zbyla jen teskná, těžká, bolestně slitá a bouřlivě svinutá rosa hoře, hněvu a marnosti. *Rokoková* graciesní hravě mihotavá nálada, která ležela nad první knihou, ustupuje středověky tvrdé, ze sociálních bouří a politických revolt minulosti zkonstruované *dekoraci*, která je jen *symbolem a náladovou rovnomocninou* temné, těžce bezmocné a kalně zoufalé naší domácí, české, moderní bídy a muky. Básník mluví v dalekých, rychle a letmo ve svém tónu a akcentu jen chycených nárážkách a defilujících visích, v temných, soumravných, barokně urputných a mozek posedajících halucinacích, v útržcích obraznosti a rozmetaných stonech a křečích srdce . . . ale ta celá *féerie* je tu jen jako poetická iluze ryzího lyrismu, jehož oblačná hra je

tu jen proto, aby tím tvrdším kontrastem zabodly a zařizly se do duše ty zoufale kalné, hmotně těžké a hluboko rozhlodané, základní, podložené *Keynotes*.

Pod silně a jakoby v leptaných okrajích vyvolanou dekorací Guezů, lancknechtů, srocených a rozjivených nebo zoufale rozprášených davů . . . pod celou tou dürerovsky ponurou a upírovitou, velkolepě ve tmě svinutou dekorací zpívá, hlodá a rozežírá se zlé, do duše zařaté hoře bídy, marnosti a zoufalství, bezúspěšné a rozprášené revolty, prohrané a navždy ztracené bitvy, a tato základní klíčová nota je ve své ryze lyrické esenci, zpěvné a důvěrně bytostné, opravdu naše, česká, přítomná, rase immanentní.

V tuto lyrickou notu, v její hluboce žalobný a temně lkavý proud rozplývá se v této knize snáze ještě a plněji a do utonutí všecko, co v předešlé ještě zůstávalo trčet jako statická a antikvářská stafáž. Subtilnější rytmy a paradoxněji a uměleji instrumentované verše četli jsme v první knize . . . verše křehké a dechnuté do nejvláčnějších oparů, roztřepené do nejopálovějšího krajkoví a oblitě nejtižší, pohaslou a ještě přece svítící irradiací. Není jich již tolik v této knize . . . prostší a sevřenější, v jeden temný střed spíše svedena je intonace této druhé knihy — ale vnitřní základní hudby duše rytmované na temném, černém suknu prostřeném, monotonně těžkém, ale slavném a čistém tónu srdce je v této druhé knize více.

Pan Hlaváček je snad nejvyslovenější, nejplněji a nejryzeji, *nejplastněji lyrický* talent moderní naší generace. Všecko, co doléhá z vnějšího světa na jeho duši, všecko, co propouští pod zorným úhlem svého temperamentového typu, úzkou jinak a neprodyšně skoro přiléhavou brankou své emoce . . . všecko, co dojde v této úzké a podlomenými oblouky sklenuté komoře a huti umělecké formace, zpívá a zvoní tím tekutým stříbrem, tím sladce a teskně plačícím, *právě lyrickým a právě živelným* pramenem, tím ze samého centra věcí tryskajícím rytmem, kterým odhalují svůj poslední ukrytý smysl . . . ne vzdálenou a značkovou řečí logic-

kou . . . nýbrž samým *zpěvem* a samým *slinem* svého prapůvodu a prapříčiny. P. Hlaváček zná tajemství této bezprostřední, rázové a hluboce smyslové apercepce, toho základního postižení a pojetí na ráz a celek, v jedné splynulé a celkové vlně, v samém toku života a krve, v rozjiskřené vlně nesoucí koráb života a šlehaající od stébbla trávy až po tekutý oblak a tančící hvězdu . . .

Pan Hlaváček není z velikých syntetiků, vládců rozpěněnými a odstíněnými orchestry, pracujících nakupenými a podideovými dynamickými architekturami vzepjatými uměleckými a psychologickými hodnotami. Není z těch, kdož setkávají znova symbolickou báseň podle vesmírové a kombinují nové romány jejich prvků, týčí z bídného daného materiálu nové stavby typičtější pozemských a slavnější skutečných.

Jeho talent jest úzký, ale také čistý, melodický a ryzí. Stříbrný, vysoko trysklý pramen flétny, zlomený v teskné roztržštěné přšce, v rozhozených krůpějích, které někdy vyhlížejí jako umělá a bravurní hra, jako zábava dlouhé chvíle a šťastně a virtuosně provedené žonglérské triky . . . které však brzy prozradí svou podstatu tím teskným, z hloubi nitra plačícím melodickým stezkem, tou lkavou hudbou vnitřního, plného timbru, jaký vždycky schází dutým, z vnějška lepeným hračkám.

V době padělaných velkých póz a falešných velkých gest může být zvláště milý pohled na tuto zdánlivě křehkou a bibelotovou poesii, na tyto malé, jako ve stříbře tepané a archeologicky a exoticky někdy zabarvené piěgy.

— Hračky, řekne nadutý a střízlivý kantorský rozum a zamžourá s obdivem na theatrální lešení a jarmareční jalový pathos kothurnových románů a dramát, na vycpané hastroše „životných“ charakterů a dějů u sousedů a konkurentů.

— Ale sesterská duše, která pochopila strašnou záměnnou ironii hry a života, zastaví se a dlouhým pohledem pohladí tu bolest, hoře, stesk, bídu a krev, z nichž vykvetl ten miniaturní, průhledný, hravě a jako v rozmaru dechnutý krystal. Hračka, snad. Ale jsou hračky, na nichž bolelo více srdce, než dřevo, jež

řezal nůž, a jsou hračky, jež zbarvilo více krve, než monumentálně snad vyhlížející, ale přitom ve skutečnosti prázdná a dutá prkenná lešení, jimž se říká pomposně třeba světová epepej.

Pan Schnitzler, člen vídeňské Moderny, má u nás štěstí právě jako všechna prostřednost. Tento skoro nejméně odvážný, silný a výrazný autor z mladé německé generace, tento opatrný a střízlivý středocestník, povrchní, uhlažený a obratný salonní pán, který zná dobře svoje obecenstvo a jeho vkus a ví, jakými cestičkami se musí člověk dovést prošlapat k hlučnému úspěchu, je tedy dnes horlivě překládán do češtiny, zatím co řada obrů ne jednou, ale několikrát ho převyšujících, čeká marně, že se stane živným chlebem i duším českým.

Schnitzler není z autorů *universálních*, kteří náležejí celému světu, kteří tak hluboce a podstatně, do posledních kořenů probádali lidství, že *místní a časová* obmezenost charakterů, *kolorit lokální* a dějový je pouze slupkou, mostem snadno prostředkujícím s vlastním teritoriem psychickým, podstatně a základně lidským. Jsou autoři, kteří jako Schnitzler nesou ve svých výtvorech a vědomě i nanášejí barvu docela určitého a obmezeného ústředí, kteří nepovrhují charakteristikou lokální, drobnými autentickými a pasivními charakteristickými barvami, zvuky a tóny, ale kterým všechen tento vnější lokální aparát jest jen *prostředkem* k vyluštění ryze lidského a obecně typického jádra. U Schnitzlera tomu tak však není. Na Schnitzlerovi není nic podstatně *jeho*, žádný nový a jemu vlastní výhled do nesmírných tekutých stínů a propastí duše, do velikých základních záhad a bolestí lidského osudu, žádný slavný, plný a jemu vlastní plán kulturních bitev lidství — Schnitzler nemá nic než právě ten

lokální vídeňský charakter, ten čiperně zviřený vídeňský vzduch, ten žoviálně pohodlný a tolerantně rozplizlý, obmezeně intimní a pokojně nicotný tón, který se pokládá za specifikon vídeňských typů. Celá jeho práce a činnost je, že veliké lidské typy, základní konstitutivní nálady a dispozice, jaké objevili všude jiní velcí mistři a rekové poesie, přenáší, aklimatisuje, přesazuje do vídeňského vzduchu a půdy, t. j. *zmenšuje, zmalicherňuje a banalisuje* je ve většině případů. „Anatol“ je typ nikdy neukojeného a přitom požívavě mlsného a za novými záchvěvy požitku, za novou nuancí pocitu, novým šlehem lechtavé rozkoše stále se honícího člověka, člověka, jenž experimentuje život z vnitřní pustoty a potřeby odvrátit se od toho strašného, zoufale dunícího prázdna a pustoty ve hrudi, rozptýlit se z něho a uniknout mu — typ, který od Byrona, Chateaubrianda, Musseta vstoupil na jeviště moderní literatury a neopouští je do dnešní chvíle, stále jinak a jinak formován a vykládán, z titanského revolucionáře a prometheovského atheisty klesající nakonec u Gončarova, Turgeněva a Garboga v pathologickou zrůdu, slabošský polotvar a demonstrační preparát rozviklané a rozleptané psychické konstituce. Starý typ požívaného, experimentujícího, vnitřním hladem a žízni stále k novým a novým dobrodružstvím hnaného Dona Juana. Ale jak málo podstatně a konstitutivně psychického je složeno v této figuře u Schnitzlera! Jak prosto všeho osudného metafysického stigmatu je toto pusté a prázdné čelo! Jak zbyl jen pouhý povrch, zvyk, gesto, řeč, anekdota, dvojsmyslná pointa — jak je setřeno všecko slavné, osudné, žiznivé, zmučené a nezměnitelné, celá ta pekelnými plameny fosforeskující aureola složená kolem čela Dona Juana *romantismu!* Jak daleko jsme tu od vážné, hluboké, základní útvary lidského dna sondující olovnice básnického a psychologického realismu! Jen *lokální kolorit* nebo *skoro* jen lokální kolorit — a to je v umění málo, to je v umění úplná nula. To plus, které podává Schnitzler přes lokální kolorit, ten sem tam kousek náběhu k ironii, melancholii nebo náladové roztoužené hře umdlené obraz-

nosti je tak nepatrné a srovnáno s jinými tvůrci psychologických typů tak slabé a drobnoučké, že může nalézt zájem a porozumění jen v městě, z jehož prvků, barev, dekorací, stafáže i povrchnosti a hravé prázdnoty je tvořeno a pro něž znamená snad i kousek umělecké relevace, ale v první řadě lokální majetek, lokální výrobek, a tomu moderní šosák neodolá nikdy a nikde. Schnitzler má jistě význam v rozvoji moderního německého umění jako typický představitel jednoho jejího stadia, kdy z velikých rozběhů a útoků na velké sociální stavby a veliké hromadné útvary obmezilo se na tichou skromnou pasivnou a šerou reprodukci, trpělivé a pečlivé studium určitého místního středu, z něhož chtělo zachytit všechnu vůni, všechno intimní a drobné kouzlo, všechn teskný a důvěrně známý a duši naši od dětství pronikající tón a stín — toto stadium představuje tvorba Schnitzlerova, a v tom jest její rozvojový význam pro německé moderní umění.

Stal se lokálním básníkem, básníkem Vídně, jejího útvaru společenského, temperamentu duševního, vzduchu a vůně . . . Vídně rokokové, mísící cynismus s melancholií, prázdnotu a agilnost s tesknou únavou, Vídně starých sladkých galantních hříchů a zaprášených tritonů, které v tom křehkém titěrném kouzle vyvolává tak mdlobně starou erudici přetížená nějak úvodní popisně náladová báseň *Lorisova* (*Huga von Hoffmansthal*), p. Klášterským tak toporně přeložená do češtiny, kterou pokládám za nejlepší číslo knihy.

Ale to je *negativní přechodná* jen cena Schnitzlerova. Již dávno se pochopilo v moderní literatuře, že pro umění naprosto nestačí *sám sebou* a *pro sebe* žádný lokální kolorit sebepečlivěji studovaný, že nemá vůbec v umění smyslu a významu, nemá-li ta všecka lokální charakteristika žádného jiného cíle než vyluštit zesilněněji, zmocněněji, bolavěji a důrazněji kouzlo a záhadu *ryze lidskou* a *ryze kosmickou* . . . Tam, kde se však stává cílem samu sobě, kde chce se pokládat za vlastní kouzlo a sugesci práce, tam vyvětrá brzy a zbývá jen pustota a prázdnota přikrytá na

čas lehkými lacinými parami a mlhami, které odnese brzy chladnější tok větrů a let. Titěrná malichernost a koketní hračkářství je poslední slovo tohoto virtuosního uměnička, které široce a pikantně mluví stále o časném a nezná těch hlubokých velikých pramenů věčna, po nichž žizní vždycky a v každé době lepší duše lidská jako po živé vodě.

V *Anatolu* není tedy bez zájmu a snad ne i bez půvabu sem tam scenerie, dekorace, jeviště a lešení . . . ale co se hraje na tomto jevišti je dunící prázdnota a zvučící pustota.

Výše stojí novela *Umírání*, ačkoliv ani tu není nikde těch velikých, básnický drtivých perspektiv, těch temných a slavných, všecku bytost člověka z kořene vyvracejících větrů a bouří děsu a touhy, které měly plakat nad prací jako spuštěný liják slzí a tónů, jako nesmírné rozkypělé varhany duše plné očištného a horkého ohně spalujícího všecko malicherné a všední, propalující se k samým zdem a kostrám lidského bytu i bytí. Ne . . . střízlivá, suše a vtipně komponovaná, bystrými aperçu a čipernými psychickými postřehy obratně a účinně provlečená a prošíťá, sem tam pěkným mollovým akordem nálady zalitá je novelistická práce p. Schnitzlerova . . . celkem všecko, co může utvořit pěknou a slušnou *novelu*, jakých jste četli a budete číst ještě několik tuctů, ale nic z toho, co může hlubokou nezbádanou chemií sloučit se v umělecký *objev* a *čin*, v báseň vztyčenou jako hora mezi různými terény a vodstvy, v tajemně záhadný, v různé strany ducha obrácený a červánky nebe s temnou hloubí moře ve svém zrcadle mísící básnický maják . . . všecko, co in nuce jest ovinuto a postulováno v tom těžkém, širém a slavném názvu *Umírání*.

Sborník světové poesie

J. W. Goethe: Hermann a Dorothea — William Shakespeare: Kupec benátský — Ši King — Thomas Moore: Lalla Rookh — William Shakespeare: Jak se vám líbí — A. Mary F. Robinson-Darmsteler: Výbor básní — Henrik Ibsen: Básně

Ze sedmi čísel *Sborníku světové poesie*, jež leží přede mnou, náleží dvě Shakespearu, a to tomu období zvláštní plnosti a vnitřního bohatství, slunné, lehké i slavné a syté zároveň harmonie, jasného, širého obzoru, pravého renaissančního idealismu a náladového spiritualismu, jaký žil a tvořil několik let před rokem tisíc šest set. Na ty dvě práce rád bych upozornil naše mladé duše, které, myslím, jsou dnes nějak čistě a lačně připraveny k přijetí toho rozsvíceného hodu krásy, radosti, síly, důvěry a hry . . . hry především . . . lehce a směle, ó jak směle sklenuté daleko nad rozjizvené, tvrdé, těžké plody faktů, všednosti a všeho pravděpodobně tupého a tmavého realismu. Myslím, že ten rozjiskřený, šumivý, směle a lehce vyhraný a vytančený festival dobrodružnosti, krásy, vtipu, nálady, síly a poesie dovedou přijmout dnes ty jisté mladé duše, na něž jsem vzpomínal při lektuře těchto básní, i tak plně, lačně a čistě, jak může jen pojmout velkou hostinu života četba v nahých zdech vybělených mrazem a zimou, postem a prázdňem.

Je tu nejprve ten melodramaticky pohnutý, na báchorkovitě až příšernosti a zuřivé surovosti slovního naturalisticky až formálního *faktu* právního stavěný a zauzlený *Kupec benátský*, psaný snad r. 1597 a o tři léta starší druhá hra *Jak se vám líbí*. Jaký výsměch vši těžkopádnosti surového, faktového, upsaného, střízlivě počtářského a právnícky kupeckého života je tato hra, která se rozuzluje kombinací veselých a šťastných *náhod* a *do-*

brodružství, tak veselých, bystrých a milých, že všecko, co leží před rozuzlením, rázem se zvrací v *karikaturu*, a všecko, co za ním, v hymnu, hudbu, měsíční noc a lyrické pastore. Ten pátý akt, v nějž ústí tak božsky nepravděpodobně a tak velikolepě tiše, nutně a vonně ten předchází melodram pedantismu, rozvzteklé střízlivosti a nenávislné pitvornosti! Jak to zvrací všechna tradiční logická *pravidla*, všechnu *normu*, *výpočet* a *dohad*! Jak je to sám tvůrčí rozmar a tak vyšší zákonnost, jedině sebou podmíněná, zdůvodněná jen *krásou* a *silou okamžiku*! A jak nad tím slunně a volně dní se jen jediná perspektiva toho hlubokého rozvedení ztrnulých, puntičkářských, pitvorně střízlivých a tvrdě nudných disonancí v harmonii ticha, nálady, poesie, hudby a lunného svitu, v harmonii pravého renaissančního platonismu, obzorů sklenutých na fragmentech a hvězdných kruhů zpívajících hymny síly a krásy, jež jsou stavěny ze skřeků a vytí bolesti, nutnosti a faktů tvrdých, temných a chrastících obmezeností a zlomkovitostí.

... Jak unyle
spí záře měsíčná na tomto svahu!
Zde posadíme se a necháme
se zvuky hudby vkrádati v náš sluch.
Ta konejšivá tišina a noc
jsou klávesami sladké harmonie. —
Seď, Jessiko. — Hle, jak ta nebes bář
ještě hustě vykládána patěnami
ze zlata stkvoucího. Z těch kruhů tam,
jež vidíš, toho nejmenšího není,
jenž v kolotu jak anděl nezpívá
sbor cherubínů zraků mladistvých
vždy provázejí. Taká harmonie
ještě v nesmrtelných duších; dokud však
ten pomíjející šat blátivý
ji hmotou tlumí, nemůžem ji slyšet.¹

1 - Str. 114. O překladě p. Sládkově podotýkám jen, že je stejně věrný jako básnický výstižný a že nám Shakespeara *umělce* a *básníka* krásné, silné, ryzé ryjby jazykové přímo objevuje; předtím znal z něho český člověk jen suky a zadržliny.

A jaká veliká, krásná, ryzí ženská figura stojí ve středu tohoto polodramatu polokomedie, nese ji, symbolisuje ji, mohlo by se říci skoro, kdyby nebyla sám život a sama esence a entita života! Po ženách jejich poznáváte básníky. Jak to platí o Shakespeareovi jako o žádném druhém!

Portie, která rozuzluje drama, je snad nejtypičtější ženský renaissanční charakter. Stále při ní musím mysliti na ten typ bojovných, mužných, podnikavých, amazonských žen, sebevědomých a volných a přitom přece harmonických a plných symetrie a eurytmie tělesné i duševní, jenž byl naprosto nezměnný středověku a vynořuje se teprve s renaissancí, a jehož představitelky můžete poznat na př. v italské renaissanční epice, u *Ariosta* v řadě první.

Portie je psychologicky nejzladnější a nejhlouběji přitom sondovaný exemplář tohoto typu a také v nejryzejších a nejvládnějších liniích rytí. Jest jednou podobiznou v galerii šťastných, silných, veselých, účinných, vítězných, stejně moudrých jako láskyplných žen a dívek, které maluje Shakespeare v těchto letech tak hojně, vonně a sytě. Klaviatura její psychy jest nejširší a zladěna s obdivuhodnou určitostí, jistotou a sebevládnou a rozhodnou pevností. Nejspornější prvky psychické, elementy protivných pólů jsou v ní v nejjemnějších a nejpřesněji srážených kvotách sloučeny a zharmonovány v celek stejně jemný jako silný. Nikdy snad nebyl tento tuším v podstatě renaissanční ideál *sily* a *jemnosti*, zharmonisované a slité v jeden akord a charakter, blíže a intimněji chycen, než v této a jiných analogických figurách Shakespeareových. Rozum i cit, iniciativa a pasivnost, rozmar i sebevláda, humor i opravdovost, rozmysl i dobrodružnost, náladová sensibilita a racionální účelnost jsou zde tak vzájemně prostoupeny a transponovány, tak důvěrně a celkovitě slity, že zní v jediném tóně ztaveného bohatství a zpívající resonance.

Všecko, co jsem právě řekl o pátém aktě *Kupce benátského*, platí o celé hře *Jak se vám líbí*. Zde rozmar je nejplnější harmonie

sama, vtip nejhlubší moudrost, dobrodružství a náhoda sama hra a hra sama krása, milost a gracie. Realita, láska, obsah, pravděpodobnost — všechny statické předpoklady a hmotné prvky hry — jsou tu uvedeny na nejmenší, nutné, imaginární již minimum; zato všecko je básnická nálada, vtip, cit, jiskrný a hravý rytmus, teskná, melancholická vibrace srdce nebo slunný rozpustilý jásos obraznosti, jež hraje sama se sebou a pro sebe strojí ty duhovitě vodotrysky smíchu a rozmaru, poesie a kouzla. Všecko těžké, logické, rozumové, pravděpodobné a faktové je hozeno přes palubu a duchovitá loď tančí lehký, kouzelný tanec na pohyblivých vlnách a v ještě pohyblivějších a měnných větrech nálad a snů, touhy a hoře, které vanou odjinud každé chvíle.

Jak jen nepravděpodobný, ano přímo nemožný, hazardně hosený a násilně a náhodně v kouzelnou arabesku šťastných příhod spletený jest děj této čarovné tulácké komedie! Jak podivná a málo pravděpodobná je na př. ta rozhodující pro hru okolnost, že Rosalindu převlečenou do mužských šatů nepozná ani mileneček její Orlando ani otec její, dobrý vévoda ve vyhnanství. Jak na konci, aby se sesypalo všecko štěstí na hodné, bystré a milé lidi, obrátí se na slova nějakého dobrého „starého svatého muže“ zatvrzelý lotras vévoda Frederick, dá se na pokání a složí horem pádem korunu k nohám svého vyštvaného bratra, a jak jiný ničema Oliver se polepší a jest odměněn rukou milé Celie, patrně jen proto, aby šťastných párů bylo na konci hry víc: — to jsou opravdu zázraky v malém, a všecka logika, důvodnost a motivace jsou tu tak zbytečné a nemožné, jako lineál, který by chtěl předepisovat a rýsovat směr pochodu letícím oblakům a tančícím hvězdám.

Obsah, děj, fabule, látka — to všecko je tu věc v podstatě docela vedlejší. Básník chtěl je mít docela volné, přemetné, pohodlně pružné, aby se snadno propůjčovaly tomu bujnému, rozmarnému, tuláckému veselí, té duchaplné grácii a arkadické radosti, něže a hře tak docela nic z toho těžkého bahnitého světa,

tak na míle povznesené ze starých prašných cest a vytržené do sladkého, bílými paprsky opilého básnického modra.

A jak velikolepě, směle a odvážně *básnická* je tuto Shakespeara koncepce *Komedie* a jak střízlivě, suše, vyhuble a karikaturně vypadají proti ní moderní komedie t. zv. realistické a mravoličné, kde místo toho obrovského, kypícího, marnotratně rozhozovaného hodu nálady, překvapení, radosti a rozmaru podává se nám jen několik bonmotů a pečlivě vystřižených, obmezeněcky přihlouplých a malicherných genrových figurek! Všecko tak pečlivě motivováno do poslední tečky v těch nových veselohrách, všecko tak popsáno a sestrojeno: a přece jaký chlad, jaká střízlivost zebe z toho všeho, postavíte-li vedle ní takovou komedii shakespeareovskou, nepravděpodobnou, fantaskní, hazardní, ale kypící jako prales, zapálenou jako ohromný požár jeho, jeden vodopád světla, zvuků, smíchu i jáсотu, vtipů i her, rozmarů i nápadů vzájemně propletených a dusících se jako rozbujněná vegetace. A jak *opíjí* taková báseň — komedie, jak jest opravdu v první řadě *básní*, t. j. něčím živelným, slavným, sladkým, svézákonným a ohromujícím jako svět a vesmír. A jakou lekcí mohl by z ní čerpat moderní dramatik, který není ničím méně než básníkem, který se bojí všeho velikého, odevzdaného a dobrodružně nepravděpodobného v komedii, který necítí v sobě nic méně než ten báječný kvas humoru — rozmaru, radosti jako nálady a tajemství světa, který nemá v sobě ty vysoko tryskající prameny živelného, sebou jen podmíněného, všemu se vnucujícího, ničím než svou nejostřejší rozmarnou hrou se spravujícího *rozmaru*, *humoru* . . . nebo který, má-li je, střízlivě a opatrně je uspává a dusí a pracuje jen krotkými vtipy a běžným hospodským nebo školským vtipem, vymrskanou, otřelou, bojácnou mincí běžnou a s ulic sesbíranou. Moderní spisovatel komedie jen stále motivuje, lepší děj nejpravděpodobnější, nejstřízlivější a nejuniformovanější, stále bojí se jen toho, aby byl ušlechtilý a pravidelný, aby nebyl výstřední a rozháraný, aby nepřekročil meze slušného a pravděpodobného . . . a proto podá snad dobře zpra-

covaný vzorek dramatického děje, suše a pečlivě vysoustruhovaný genre veseloherní, titěrné a střízlivé, pravidelné a docela rozumné schema — ale žádnou *báseň*, žádný smělý, živelný, ze sebe tryskající, všecko si podmaňující, všecko opíjející a živelnou silou s sebou strhující hod nálady, síly a krásy, smělosti a hry, rozmaru a fantasmie, přeskakující přes hlavu všeho všedně-rozumného a ztrnule okoralého, pravidelně pěstěného a patentovanými nůžkami do společensky vychovaných záhonů a plotů sestřihaného . . . Ten ohromný, smělý, odvážný živelný *humor*, který u Shakespeara není nic salonního a vypočteného, ale samo centrum duše, sama osa vesmíru, kolem níž nutí básník tančit hvězdy a smát se slunci, ten humor, který *káže* a *poroučí*, proniká a podmaňuje si všecko, který jest etherem rozlitým světem, šířitelem světla, síly a krásy, světem lepším než všední, vínem tmavším a hlouběji opíjejícím než běžné. Shakespeareova komedie působí na mne jako svět stvořený z *milosti* a *síly kouzelníka*, báseň *Vůle* a *Rozmaru*, nesmírný akt spontánnosti a živelnosti, něco, co je nejbližší a nejdůvěrnější ryzímu, samoúčelnému *buď*, co nás vede jak možno nejbližší k prahům čistého *bylí* a *ryzí entily*. Moderní t. zv. realistická, společenská, mravoličná komedie naše je proti ní celá skoro *negativní* . . . sesbírané třísky a úlomky, střepiny a fragmenty, penízky a sklíčka „vtipů“ a nápadů a nalepené na pravidelně sláтанé figuriny a rozšafně sestrojené příběhy a děje. Není v ní ani stopy po tom nesmírném *Osvobození*, kterým je komedie shakespeareovská, po tom slavném, hvězdném, lehkém tanečním přeskokování reality deset sáhů nad hlavu jako v pohádkách, po té básnické *Milosti*, která jest větší než královská a jest již skoro boží v malém . . .

A ještě poznámku. Všimněte si *šíře škál*, kterými vládne v této komedii Shakespeare, těch velikých rozloh, těch protivných pólů lidství, jež slučuje ve své básni. Vedle Rosalindy, která je sama nálada, rozmar a hra čistého dubnového nebe, která je sám ohňostroj vtipu, rozumu, srdce, hloubky i lehkosti, která prochází prací Shakespeareovou jako kouzelná všemohoucí dobrá víla,

ztělesňující všechno, co má svět poetického, sladkého, závratného, štědrého . . . vedle té Rosalindy pláží se hrou melancholický stín těžkomyslného *Jacquesa*, zároveň sensitivního i ironického, roz-citlivělého k přírodě a zatvrzelého k člověku a společnosti, bás-nického *snivce* i krutého *misanthropu*, figura tak hluboké intuice *budoucí* psychologie, že ji musíme pokládati za jeden z největších *objevů*, jež kdy byly v poesii učiněny. Jacques je básnická intuice duševních a kulturních stavů, které se plně a jasně projevily v literatuře teprve — sto šedesát nebo sto osmdesát let po na-psání této báječné komedie. Jacques je již duše v podstatě — *romantická*, plnokrevný, chorobný romantik vedle silně jemné a zdravě krásné *renaissanční* Rosalindy. V tomto anglickém Jacquesovi ze XVII. stol. je leccos již preformováno z jiného Jacquesa — z francouzského *Jéana Jacquesa Rousseaua* z XVIII. století.

Tento Jacques, který se potuluje velikolepou přírodou utonulý v její melancholii a hojící v jejím balsamickém vzduchu lidmi raněné srdce, jež nosí stále jakoby v černé šerpě, tento Jacques, jenž je svárlivý k lidem, bolestně rozdrážděný nicotou lidského osudu a hlupstvím člověka, jenž je sarkasticky hrubý k člověku, pláče nad osudem zabitého jelena, vidí ve všem světě fantasií svou analogii a symbol, sní pantheistní sny, když není satiricky a misanthropicky kousavý. Mnoho z *Hamleta* je v něm již preformováno a mnoho také i z *Werthera*, leccos z *Byrona*, leccos ze *Shelleyho*. Tento člověk jest již *unaven kulturou*, mnoho viděl, mnoho žil, mnoho četl a — docela moderní rys *stendhalovsko-bourgetovského kosmopolitismu!* — mnoho i cestoval! Smutek jeho je již smutek *dilelanta*, je smutek šeřící se kultury. Praví to sám a jak silně a plně ještě:

„Nemám ani zádunčivosti učencovy, kteráž jest řevnivost; ani huďebníkovy, která je plnou rozmarů; ani dvořanovy, která je hrda; ani vojákovy, která je cti-žadostiva; ani advokátovy, která je pletichářská; ani ženské, která je titěrná; ani milencovy, která jest všechno dohromady: *ale jest to zádumčivost mně vlastní, svá-řená z mnohých bylin a překapaná z mnohých trestí; jedním slovem pochází z různých pozorování z mých cest a časté rozjímání o nich vzbuzuje mou truchlivost.*“

A slyšte kritiku Rosalindinu, kritiku a posměch *zdravého lidského smyslu*, renaissančního *zdraví* a harmonické *míry*.

„*Rosalinda*: Tedy cestovatel! Na mou věru, máte velkou příčinu být truchli-vým; obávám se, že jste prodal své pozemky, abyste se mohl podívat na země lidí jiných; a zhlédnout mnoho a nemít nic jest věru míti bohaté oči a chudé dlaně.

Jacques: Ano, ale já nabyl zkušeností.

Rosal.: A vaše zkušenosti činí vás truchlivým. To bych raději měla blázna, aby mne obveseloval, než zkušenosti, aby mne skličovaly. A ještě si pro to cestovat!“ (Str. 92.)

A tento Jacques hraje si již náladami jako nejmodernější *de-kadent* a *symbolista*, budí si rozkošnické sensace a kultivuje si svou melancholii jako *dilelant* a *estél z roku 1880!* Jak je charakte-ristická věta, kterou prohodí k Amiensovi zpívajícímu roman-tický melancholické pastorele:

— Dál, prosím tě, dál. *Umím vyssát tesknotu z písňe jako kolčavka vyssává za-jíce. Dál, prosím tě, dál.* (Str. 45.)

Jak mnoho to říká psychologovi a kulturnímu historikovi! — Ale přestávám již. Chtěl jsem ukázat jen na tu ohromnou, opravdu tvůrčí rozlohu shakespearovské komedie, změřit oba její póly, vyzdvihnout to temné pozadí, tu melancholickou stěnu, od níž se odráží sladká, jiskřivá opravdu renaissanční *hra* života, změřit hloubkou basu výšku sopránu a osvětlit trochu tu melan-cholicky zapředenou kukli, ten kalný stín, který jediný nemá účasti v radosti, světle a rozmaru hry, který prchá nakonec před štěstím rozřešujícím hru do poustevny. A pak hlavně: upozornit naše moderní, kteří náhodou neznají této komedie nebo kolem nichž přešla bez pozoru a hlubšího dojmu, na tento olympický kvas.

K Jungmannovu *časoměrnému* překladu proslulého idylic-kého eposu Goethova podává dnes p. Vaňorný nový přízvučný v 56. svazku Sborníku světové poesie.

Práce p. Vaňorného navazuje se na převrat v nauce o české rytmicke a metricke způsobený studií p. prof. J. Krále, uveřejněnou v XX. a násl. ročnících „Listů filologických“ a nadepsanou *O prosodii české*. Jak známo, zmitala se česká prosodie posud mezi dvěma protivnými póly, z nichž jeden byl důsledný a výlučný *dynamismus rytmický* vztyčený *Dobrovským* (1795) a druhý *princip časoměrný* vášnivě propagovaný *Šafaříkem* a *Palackým* v „Počátcích českého básnictví, obzvláště prosodie“ (1818); třetí prostředkující stanovisko zaujal *J. Durdik* ve své *Poetice*, kdež uznává stanovisko přízvuku sice, připouští však, že může býti v určitých (řídkých ovšem a básnickým vkusem a taktem řízených) případech *opuštěno* a *nahrazeno* časomírou, ano pokládá toto „vybočení z osnovy přízvucné, ale spolu nahrazení přízvuku délkou“ za nutné leckdy, aby se básník uvaroval estetické jednotvárnosti.

Prvním moderním reformátorem české prosodie byl *Dobrovský*; on to byl, jenž vytknul zákon českého přízvuku (že jest vždy na první slabice), rozlišil přízvuk od časomíry, odsoudil naprosto časomíru jakožto pojmově příčící se podstatě českého jazyka — slovem: zaujal stanovisko výlučného dynamismu rytmického, na něž se znova postavil v uvedené již studii prof. Král a kde před ním již stála také de facto všecka lepší česká praxe básnická. Neboť theorie časoměrná, postavená *Šafaříkem* a *Palackým*, dovedla na nějaký čas sice opanovati pole proti *theorii* *Dobrovského*, který nehájil jí tak účinně, jak bylo třeba; ale *praxi* básnickou nemohla nikdy ovlásti, poněvadž se přičila přirozenosti jazyka. Ani horliví theoretikové časomíry, *Čelakovský*, *Chmelenský*, *Jungmann*, *Šafařík* nebásnili, jak ukázal prof. Král v „Listech filol. XXI. ročníku v zajímavé statistice české poesie z období 1818 až 1853 výhradně časoměrně, a *tři čtvrtliny* básníků tohoto období nepsalo vůbec časoměrně. Časomíra držela se u nás nějaký čas a sporadicky, tuším, jen nepřesnou ilusí, že je podmínkou *klasičnosti* v poesii; a pokud byli u nás adepti tohoto literárního směru. Jakmile se u nás ujímá však romantika, která navádí přirozeně

ke studiu lidové písně (*Mácha* a obnovený máchovský romantism *Máje: Hálek, Neruda* a j.) a tím i přirozeného rytmického charakteru jazyka, je časomíře odzvoněno. Ovšem měl tento spor časomíry s přízvukem za následek velikou rytmickou nekázeň a chaotičnost, které charakterisují naši poesii až skoro do nejnovější doby.

Nejhouvernatěji udržel se předsudek časomíry při látkách antických, ať původních, ať překladech ze starých klasických literatur. *Přízvucný hexamet* na př. zdál se celé řadě našich poetiků nestvůrou a přišerou a přece, myslím, že nemáme v češtině krásnějšího, plnějšího a ryzejšího rytmického typu než je přízvucný daktyl. Je zajímavo sledovati, jak teprve *nejmladší* básnická generace *moderní* si jeho krásu uvědomila. *Vrchlický* ho nezná skoro ještě, píše skoro výlučně jen monotonním, velice nehudebním a hrubě instrumentovaným *jambem*, který je de facto jen starý *trochej* s předrážkou a činí verš poměrně jen o málo hybnějším a odlišnějším, než únavný husí pochod *trochejský*. Teprve nová generace (*Sova, Machar* ve svých historických číslech ve sbírce 1893—1896, *Březina* a j.) vyciňuje, jaký ideálně ryzí, pružný, diferencující rytmický typ je daktyl, a užívá ho hojněji (ze starších jediný *Zeyer* napsal přízvucným hexametrem, tedy daktylem, báseň *Helenu* ve své *Poesii*¹⁾; *J. V. Sládek* a *Vrchlický* užili ho jen k překladům, onen „*Konrada Wallenroda*“, tento *Carducciho* „*Ód barbarských*“). *Březinovy* volné verše na př. jsou jediné proto tak ryze členěny a v jádře plastické, že básník rozhodí do nich vždy mistrně několik ryzích daktylů, které unesou pak již a rozčlení ostatní chaotičtější rytmické prvky a dají verši krásný, ryzí, rytmický tvar a pevný dynamický podklad. Totéž platí o některých „volných verších“ *Sovových*, v nichž rytmické anarchii a chaotické beztvárnosti zabraňují také vždy s velikým taktém umístěné daktyly, jichž užíval již ve starších svých sbírkách sem tam k odstínění pocitu v pravi-

1 - Praha, 1884 J. R. Vilímek.

delných a pevných tradičních schématech. Jaký zajímavý, skoro matematicky přesný důkaz pro naše dávné tvrzení, že mladá, moderní generace česká je v lyrice daleko odlišnější, pružnější, a jak zajímavá byla by tu analogie obsahu impresionisticky jemnějšího, nervově, prudčeji a bohatěji vibrujícího, pocitů a nálad v podstatnějších a důvěrnějších chvějích zachycených a úměrným, hodnotným bohatším rytmickým typem tradovaných!

Dlouho trval předsudek proti přízvučnému hexametru zejména v kruzích učených, a není dávno tomu, kdy klasičtí páni filologové odvážili se překládati antická metra přízvučně, t. j. přesně mluveno: *napodobili antická schemata metrická analogickými rytmickými*. Jen tak je možno krásnou antickou metriku přisvojití jazyku českému v ryzí přesnosti i přirozenosti bez potvorných násilností a barokních falešných nestvůr. Znamenitým přízvučným překladem *Sofokleovy Elektry* od prof. J. Krále, kde, čte-li se přirozeně po přízvuku, vyniknou zcela snadno v celé lahodě a síle nejsložitější metrická schemata, která jinak nemůže přečíst český čtenář bez nadepsaného vzorku, je tuším definitivně sporná otázka vyřízena a přísně přízvučně stanovisko vítězem na celé čáře. Kdo má smysl pro rytmickou krásu řeči, zná hluboký psychologický i fyziologický význam rytmu, kdo rozumí, jak podstatně souvisí se zákonitostí všeho pohybu a života a je výrazem vnitřní pravdy a samotné přírody a podstaty jevů a dějů, ten nedovede se nikdy rozehrát pro falešný, docela umělý a umělkovaný krocanní pathos hexametru časoměrného.

Vedle profesora Krále má pěknou zásluhu o vítězství dynamického principu v překladu klasických meter časoměrných prof. E. Štolovský, jenž ve svém překladě Horatiovy básně *De arte poetica* má hexametry krásy neobyčejně přesné a ryzí, a nyní prof. Otmar Vaňorný svým překladem Goethova eposu *Hermann a Dorothea* (O estetické ceně této básně nechci se zde rozepisovat; p. prof. Vaňorný opatřil ji pečlivým literárně historickým úvodem a sestavil několik soudů Goethových vrstevníků o ní na str. 10. v poznámce. Esteticky nejpřesněji charakterisoval

báseň, tuším, německý literární historik *Wilhelm Scherer*, nazvav ji „vrcholem *stylového realismu* Goethova“.)

Pan prof. Vaňorný překládal s pilí a láskou všude patrnou, a veliká řada hexametřů jeho je velice dokonalá a čtena přirozeně bez násilí, vyniká v celé ryzosti a zamlouvá se jistě každému rytmickému sluchu. Jen docela nepatrná část jich, zdá se mi, kulhá trochu, a to tím, že na *krátké* slabiky v antickém metru klade *douhé* (těžké) v rytmické české analogii.

Jsem přesvědčen, že takové hexametry čtou se špatně, poněvadž *ilusi analogie*, na níž se zakládá rytmické napodobení antického metra v češtině, uchu poněkud jemnějšímu ruší a kazí. Tak třeba hexametr 161 (str. 25.)

slunce tam / nezablou / dí svit a / teplejší / větérek / nikdy.

má mimo jiné v páté stopě daktyl správný sice *dynamicky* (. . .), ale dlouhá těžká slabiká *té* po krátké první (◡—◡) ruší ilusi.

Tedy jen tuto jednu výjimku uznávám z rigorosního a důsledného principu dynamického. Přiznávám antické metrice v rytmickou analogii českou jen tento *negativní vliv* a žádám, aby básník českého přízvučného hexametru, pokud jen může a dovede, *nekladl* na *krátké* slabiky v schématu antickém *douhé* slabiky v rytmické analogii české; tím vyburcuje přímo pozornost čtenáře a rozruší ilusi analogie, nutnou, myslím, ke skutečnému, rytmickému požitku. Prof. Štolovský v té příčině vede si přísněji a, myslím, právem. Nežádám, aby *všude* kryla se délka s přízvukem a krátkost s bezpřízvukostí; myslím, že délka úplně hradí v ilusi přízvuk, a chci pouze, aby *příliš dlouhé* slabiky nepřipadly na krátké a nečinily tak analogii ilusorní. (Stejně požadavky klade poetika německá, která se neliší od české v té příčině ničím než přízvukem, jenž je tu na slabice kmenové.)

Ale, opakuju, veršů, u nichž by se daly činit tyto výtky, je v překladě p. Vaňorného *pramálo*. Největší část jich je pak velice přísně a pregnantně stavěna a připraví, čtena nahlas, krásný a plný požitek, na něž si dovoluji upozornit i naše moderní poety.

Myslím totiž, mluveno upřímně, že doba úplně *amorfních* veršů, s nimiž se v nejmladších básnických produktech pravidelně nyní setkáváme, dříve nebo později pomine a že se u celé řady básníků (jimž volný verš není skutečnou vnitřní potřebou nitra a úměrný jich obsahu ideovému a celé intonaci a vnitřní náladové struktuře) dostaví zase smysl přesné, pevné, zákonné čelnosti rytmické, že zase přijde ke cti pevná a určitě stavěná kostra rytmická. Nebude to moci býti ovšem jednotvárné trochejské nebo jambické schema: — to, cítí zcela správně moderní poeta, těžce se propůjčuje k vyslovení odlišného a mnohotvárné, jemné a subtilní naší fluktuace nervové a představové; — ale mohla by to být snad velice *rozmanitá* a přitom *přece pevná* schemata *metriky antické, napodobená analogiemi přízvučnými*.

Jak nejlepší naši moderní básníci k tomu pracují a jak, často nevědomky, básníci v antickém schematě metrickém (ovšem v přízvučné jeho analogii) — na to upozornil jsem v této úvaze již výše.

O 58. svazku „Sborníku světové poesie“, obsahujícím počátek čínského *Ši-kingu* v překladě pp. prof. Dvořáka a Vrchlického, neumím nic více povědět, než svůj prostý dojem čtenáře. A ten je, že v největší části případů vzdálenost a odlehlost kultury nedala vzniknout žádnému zvláště jasnému pojmu literárnímu a uměleckému, a že nesčíslné množství poznámek a vysvětlivek věcných, mnohdy řádek za řádkem se opakujících a většinou velice střízlivou a praktickou moudrost obsahujících — daleko střízlivější a praktičtější, než jsme na ni zvykli alespoň v naší poesii — dusila hned v zárodku každý básnický požitek a postřeh. A tak povede se, myslím, každému čtenáři, jenž sáhne po knize s prostým literárním zájmem, bez znalosti filologie a kultury čínské. Sem tam setkáte se sice se svěží, vonnou, přístupnou písní — ale těch není mnoho, a i tu napadne vám hned několik našich lidových nebo umělých básní, které tutéž myšlenku nebo týž cit vyslovují silněji, určitěji a hlouběji — což je snad klam,

ale zaviněný celou tou vzdálenou, nám ničím nezprostředkovanou kulturou. Nepochybuju o tom, že překlad *Ši-kingu* stál pp. překladatele mnoho práce, ale myslím, že hodnota její je spíše *filologická* nebo kulturně historická než literární, a obávám se, že prospěje jen zasvěcencům a odborníkům.

Padesátý devátý svazek Světové poesie přináší dokončení *Mooreovy* „orientální romance“ *Lalla Rookh* v pečlivém a správném překladě p. dra Krska. Rámeček a děj této orientální povídky, na níž chválí znalci věrnost koloritu, místní barvy i celého ovzduší kulturního a stilového, která je tím podivuhodnější, že básník znal jen svůj zelený Erin a celý ten oblak vůně, květin a barev, jež setkal do své práce, musil si zkonstruovat pracovním studiem detail po detailu z různých učených spisů (jak ukazuje také množství poznámek citujících tyto prameny) . . rámeček a osnova této práce jsou jemně zkomponovány. Indická princezna Lalla Rookh je zasnoubena princem bucharskému a vypravěna s velikou družinou svým otcem do země a paláce svého ženicha. Cestou přidruží se k průvodu potulný zpěvák Feramorz, který čtyřmi básnickými vypravováními baví společnost ve chvíli oddechu. Smělé, volné, fantasticky kouzelné jeho povídky rozčilují nemálo pedantického, šosáckého a tyranského komorníka Fadladeena, který chce v Kašmíru dát potrestat pěvce za nebezpečné zásady osvědčenou methodou — holí, „chabulem“, jak se této proceduře tam říká. Ale jinak soudí princezna: zamílovala si zpěváka do duše a těžce hledí vstříc konci cesty a svatbě své s neznámým bucharským knížetem, jemuž je poslána jako zboží. Ale jaký div ji čeká! Když ji uvedou do paláce, předstoupí před ní jako ženich — Feramorz sám, jenž není nikdo než princ-ženich. V přestrojení pěvcově provázel karavanu své nevěsty a získal si také v tomto kostymu její lásku.

Přítomný svazek podává třetí část *Lalla Rookh* obsahující čtvrtou povídku pěvcovu, *The Light of the Haram*, a rozuzlení

příběhu, poznání prince jako Feramorza; předcházely v předešlých částech tři vypravování dřívější: *The veiled prophet of Kaorassan, Paradise and the Peri* (zvláště krásná) a *The fire-worshippers*.

Přes všechny krásné details, které rád uznávám v této básnické skladbě, myslím, že nebyl překlad celku nejnaléhavější právě potřebou naší literatury. Mnoho v ní také již zastaralo, leckde prach padl na ty květiny, které lze zřejmě nyní cítit jako papírové a voskové; leccos činí dnes dojem antikvářský a rétorický a nemá významu pro náš přítomný literární rozvoj, mnohem životnější, bolestnější, úzkostnější, než jsou tyto příjemné a virtuosně malované dekorace. Snad byl by stačil překlad nejkrásnější povídky Feramorzovy *Ráje a Peri*.

Rád bych, aby Sborník přinášel v první řadě nejen práce nejceněnější, nejvyšší absolutní básnické hodnoty, ale i významné pro naši dobu, příznačné jí a takové, které mohou mít vliv na mladou naši poesii tápající ve tmách a hledající si cestu podle hvězd, které by mladým našim lidem mohly být breviři duše. A tu mne rmoutí, že z anglické poesie nemáme na př. skoro nic ze *Shelleyho*¹, jenž je nejen největší idealistický básník anglický, ale neobyčejně důvěrný naší době, bolestný bolestmi našimi, roz-toužený touhami našimi, vzletlý nadějemi našimi. Jinak však uznávám píli a často i obratnost překladatele p. dra Krška. Překlad jeho bývá obvyčejně věrný a vystihuje přítom dosti šťastně i náladu. Jako doklad a ukázkou:

Však nikdy, v den ni v noční čas,
za vesny ros ni v léta jas,
ten údol vesel neměl krás,
co teď — vše zář a lásky moc,
sny v době dne a kvasy v noc!
Tu blažší úsměv zjasní rty
a srdce k otevření vzpruží;
vše nadšeno — neb v chvíle ty

1 - Černý přeložil tragedii *Cenci*, ale ta není z nejcharakterističtějších jeho plodů.

má údolí svou slavnost růží.
Toť doba plesná, slastí kdy
kol lil se déšť, v němž srdce vždy
se otvírá, jak rozevře
svůj kvítek stolistá
a, ana rosa, v níž se stře,
líst každý balšamu dech ssá!

A originál:

But never yet, by night or day,
In dew of spring or summer's ray.
Did the sweet Valley shine so gay
As now it shines — all love and light!
Visions by day and feasts by night!
A happier smile illumines each brow,
With quicker spread each heart uncloses,
And all is ecstasy, — for now
The Valley holds its Feast of Roses.
That joyous time, when pleasures pour
Profusely round, and in their shower
Hearts open, like the Season's Rose —
The Flowret of a hundred leaves,
Expanding while the dew-fall flows,
And every leaf its balm receives!

Předposlední číslo ze serie nadepsané v čele této úvahy obsahuje výběr z básní *Agnes Mary F. Robinson-Darmesteterové*, jež právem je vedle *Matildy Blindové* nejvýše ceněna z moderních poetek anglických, pořízený p. Jaroslavem Vrchlickým. Pí Robinson-Darmesteterová jest jemný básnický duch, jehož umělecká kultura jest opravdu imposantní a převyšuje i značně vlastní elementární sílu básnickou. Duše kosmopolitická a diletantní prošla mnoha styly, kulturami a tradicemi, a všechny nechaly v ní své stopy. Zná stejně dobře básníky anglické jako trecento a quattrocento italské, staré legendy a mythy jako nejnovější hypotézy evolucionistické, Platona jako Danta a Darwina. Náleží k tomu idealistickému a meditativnímu křídlu poesie anglické, jež vzniklo obrodou anglického ducha praerafaelismem

a mysticismem na jedné a velikou historicko-vědeckou kulturou a filosofickým i filologickým vzděláním na druhé straně. Ale ačkoliv zná historické útvary skoro z profese, nezabarvuje svou poesii nikdy do krajnosti archaisticky a nepřepřlňuje jí kulturními a lokálními narážkami a symboly, jak vidáme právě u jedné části mladší poesie anglické. Přes všecku ethickou a filosofickou naději, přes čistotu deismu, který prokmitá mnohými čísly poesii pí Robinson-Darmesteterové, leží přece na většině zvláštní jemný poprášek mdloby a únavy, melancholické tesknoty a hořké resignace, něco, co vedle osobních zkušeností a individuálních dispozicí autorčinych jest podmíněno, myslím, právě velikou kulturou a navršenou tradicí, velikou erudiicí a vzděláním. Na knize pí Robinson-Darmesteterové leží bledé, podzimní, ideálně teskné, ale málo vřelé slunce a dává jí tu zvláštní smutnou aureolu vybledlých zlat, které tiše a měkce paprskují nad vším hyperkulturním diletantismem dneška.

Uvedení této duše ušlechtilé a jemné každým dechem je zásluhou p. Vrchlického právě jako překlad opravdu delikátní, pokud jsem mohl srovnávat.

Velmi rád jsem překladu básní Ibsenových do češtiny. Nejsou sice zvláště důležitou stranou jeho činnosti, člověk může si přesný a plný obraz jeho konstruovat i bez nich, není také všecko ryzí zlato, co se tu podává: ale je přece dobře, že tu jsou. Dopřlňují výborně tu velikou conquistadorskou hlavu, vykrajuje se i v nich — alespoň v několika nejlepších z nich — svou ryzí, přísnou, velikou a nějak chladně výmluvnou linií.

Vezměte jen tu zvláštní, mrazem dýšící a v perspektivu abstrakce ztuhlou báseň *Na horských pláních* (str. 76). Jak je to kost z kostí Ibsenových! Básník zleze vysoké hory ryzího, chladně objektivního nazírání, zákonné ledové objektivace a odcizuje se všemu lidskému a intimnímu, vši vášni, touze, citu i lásce. Na ledových pláních setkal se s chladným, suše ironickým duchem

abstrakce a ryzího, jen ideového názoru, s démonem, jenž si podrobuje stále těsněji básníka. Odloučí ho od celé společnosti dole, od jejích zájmů i potřeb, odvrátí od kostela, a když chce sestoupit po čase tížen vzpomínkami dolů, do údolí, k matce a milé dívce — jsou zasypány cesty. Všechen cit zparoduje jako banálnost a sentimentalitu, a když básník o vánocích v temné noci zří s vrcholů hořet matčinu chýši, i tu učí ho vidět v tom jen krásný jev, zákon perspektivný.

To svítilo, hořelo, praskalo v tmách;
v noc křičel jsem v žalu divém;
však střelec těšil: „Nač zmatek, strach?
Jen starý dům hoří, řítí se v prach,
tož s kočkou, s vánočním pivem.“

V mé tísni, tak moudře děl, že mráz
mnou pobíhal — abych vzal zřetel,
jak účinně splývá na obraz
zář ohně a luny pruhový jas,
jak krásná noc v záři dvou světél.

A básník podléhá kouzlu tohoto abstraktního samoúčelního nazírání a s výšin této daleké perspektivné ryzosti a abstraktnosti vidí i vdávat se svou milou dole v údolí — přežívá ztrátu nejintimnější. A tu již sám „dlaň k oku svine v roury kruh, by více měl perspektivy“. Dilo démona abstrakce dokonáno. Všechny teplé a vlahé city údolí, života jeho odumřely v hrudi, všecko ztuhlo v led, duch zocelen k nesmírnému stoupání na prahory a ledovce ducha. Jaký grandiosní symbol básníkovy činnosti a jak hluboce mluví k těm, kdo znají velikolepé, často jako v ledu tesané architektury jeho dramát.

Nebo vezměte si politické, vlastenecké, satirické básně (*Vražda Abrahama Lincolna, Příteli revolučnímu řečníku, Bez jména* a zvláště ten *Balonový list švédské dáme*, plný sžiravé ironie i veliké perspektivy věků), jaká mužná, silná, plná, kovová nota všude! A jaké opovržení lsti, prázdnotě, násilí a chytráctví dneška, jaký chladný na povrch a uvnitř tím žhavější žár, jaká

grandiosní jistota světového soudu. Nebo všimněte si té strašidelné vise Evropy v *Rýmovaném listě* jako lodi, na níž náhle padlo zoufalé dusno nudy, tuposti, nevíry a beznaděje, které sedí jako upír na lodi plující mrtvým bezvětřím noci, v hustém vzduchu, kde se paří všecko světlo, a pasažéři — státníci, učenci, básníci, umělci — sní neklidné těžké sny plné fantomů a strachu . . . v tom miasmat plném dřímotném ovzduší, kterým se šíří jako nákaza bizarní pověra, že plují s mrtvolou . . .

Tu z důli slovo znělo zádumčivě;
o stožár opřen zaslechnul jsem zjevně.
Kdosi vykřiknul, snad chorým stížen snem,
či v prsou dušen můry přízrakem:
že plujem s mrtvolou já věřím pevně.

Str. 136.

Jaká veliká fantomatická a živá vise a jak sugestivně v slavném symbolu zhušťuje bídu, nejistotu a děs dneška!

P. Kučerův překlad neumím srovnat s originálem; ale v některých číslech — a to právě v nejlepších — vystihuje, myslím, sytě a příznačně náladu (srovnával jsem v té příčině s německým překladem Passargeovým), někde čte se však také dost toporně.

18.—20. července 1898

Stéphane Mallarmé

Zemřel básník, jenž vedle Verlainea měl nejrozhodnější vliv v dnešní mladou poesii francouzskou, vliv zprvu přímý, v posledních letech spíše negativní, ale i přesto rozhodně a mocně determinující. Mallarmé jako Verlaine byl zběhlý parnassista — první básně jeho přinesl Lemerreův *Parnasse Contemporain* r. 1866 — a jako ve Verlainea měl i v něho na počátky literární rozhodný a fascinující vliv veliký básník tragického paradoxu, vlastní objevitel dekadentní psychologie v říši poesie, Charles Baudelaire. Od něho lze odvodit šerou, hádankovou, kouzelně magickou, v tragické stíny vytřeštěnou masku prvních básní Mallarméových, jeho vliv cítíte v těch jemných, prolínavých, do rozteklého vzduchu jako do roztoku tajemství ponořených veršů, které jako napjaté niti schytávají v průhledné a mihotavé krystaly všecko nejisté zvlnění podvědomí a nálady, tuchy a snu. Jako Baudelairovy tak i Mallarméovy některé verše pronikají pleť věcí ostrými a krutými sondami obrazů jakoby rytých nebo leptaných, jiné zase měkce a roztouženě lákají z mrtvých věcí tu tajemnou a sladkou jich „rodnou řeč“, které nerozumí ucho hrubého pozitivisty. Nelze tu ovšem mluvit o nějaké imitaci — v tak subtilních věcech zní toto slovo obmezeněcky tupě — nýbrž o příbuzné vzácné vloze jednoho a téhož duševního tvaru, o básnických orgánech obdobně vyvinutých a obdobným způsobem pracujících. Jemná analytická mysl vycítí i tu odstíny a zvláštní individuální ráz, který je ovšem nesnadno převést v logický vzorec, který se však přesto neméně určitě a roz-

hodně, jako zvláštní timbre a tón nástroje, *cilí*. V toto první — parnassisticko-dekadentní období tvorby Mallarméovy, jež sáhá asi do dob osmdesátých — spadá celá řada lyrických arciděl, básní plných lahody a kouzla, harmonie i reliefů, toužně snivého a královsky teskného koloritu, která na mne působí krásně řezanou linií a slavně nadechnutou, bílou, ideálně rozprchlou a vyzářenou aureolou jako nejčistší hlavy zemřelých vyvolané roz-touženou duší za soumraků, kdy hasne den a nerodí se ještě tma. Náleží sem — jmenuju jen zběžně a namátkou skoro — ta harmonicky dechnutá a jakoby z páry a hudby stkaná *Svēlice*, „hudebnice ticha“, která jako by se snášela před váš duševní zrak s gotického okna bílým naivním letem holubice, náleží sem dále to křehké vilí *Zjevení*, z jehož „špatně zavřených rukou sněží bílé kytice vonných hvězd“, náleží i to teskné, do violy zladěné, ideálně měkké a marné číslo *Soupir*. A dále: *Les Fleurs*, které zpívá jako varhany čistý, pravěčný smutek stvořených světů a jehož vlny stoupají melodicky a slavně jako příboje mladého, včera teprve stvořeného oceánu.

A na opačném pólu zase ty křečovitě, zoufale zlomené, do tmy a věčna vytřeštěné, jako jek trub a sykot vroucí krve znějící hymny peklu a osudu — takový sonet *Té, která je klidná*, jakoby do černého mramoru tesaný, takové výkřiky srdce, jímž hrají jako míčem bolavá Realita a předurčená, usouzená Idea, které se třese na houpačce zavěšené nad propastí a cítí hrůzu „padat pro věčnost“, *Le Sonneur, Azur, Okna*. A všecko syntetisováno v tom ohromném, tragickém, jako michelangelovská socha nedokončeném a tím osudnějším proto fragmentu, jenž nese jméno *Herodiady* a jenž je sám symbol toho tragického, k nejvyššímu napjatého a v nejvyšším zrazeného spění, jež bylo údělem Mallarméa. Ano, tak jasnovidně, tak průhledně jako led zrcadla, pod nímž leží celá minulost a všecka budoucnost, symbolisuje je v této ženě, která je stín a hádanka Krásy, Krásy neužitečné a marné, bez cíle a smyslu, která jen pro sebe chová „nepoznaný lesk a marné tajemství“ své bytosti, jež se neodhalí

ani vzduchu v létě a jež miluje „děs, býti pannou“, a cítí „ve svém neužitečném těle chladné jiskření“ bledé ledovcové Noci. Všecko kolem ní je zde jen proto, aby ji zrcadlilo, nic kolem ní nemá samostatnou hutnou realitu, je proměněno jen v zřidlý zrcadlivý bezparý vzduch . . . „Ó kouzlo poslední, ano, cítím je, jsem sama!“

Zde je celý osud poesie Mallarméovy. Básník osamocoval se stále víc, odlučoval od ústředí, objektivního, všecky obklopujícího života, dárce emocí a šiřitele jeho. Vystupoval stále víc z tohoto media společenskosti, stoupal stále výš do řidšího vzduchu, do velehor Absolutna a ryzího Symbolu pro Symbol. Všecka relativita, vztah a účel pro něho zmizely, chtěl podávat básnické absolutno vysloveno absolutnem obrazů, svět Ideje vyhnat v hrot a spojit ho v jediném bodě se světem Obrazu a dojít tak k absolutní, hermetické, řekl bych, synthesi.

Mallarmé byl obětí své ideje. Jí oddal se s tak heroickou a krajní samoučelností, s tak velikou a ryzí důsledností, že je jí málo příkladů v moderních literaturách a že každý, i když nesouhlasí se vším v tomto druhém „sibyllinském“, jak se mu říkalo, období jeho tvorby, musí přesto cítit k němu hlubokou úctu. Každý, kdo zná tragiku umění, kdo zná v umění ty nej-jímavější a nejryzejší smrti z poctivosti a důslednosti umělecké, může se tu jen hluboko sklonit.

Mallarmé vedl důsledky ze své ideje a nelekl se, zdály-li se lidem absurdní nebo nesrozumitelné. Jeho idea byla veliká: byla to symbolisace celého světa slovem, byl to titanský pokus, vyluštit smysl a podstatu světa z významu a umělecké filosofie slova. Ideál Mallarméův byl parnassistický princip provedený s krajní, rigorosní a filosofickou důsledností. Parnassistům, jak známo, platila slova již mnoho ne svým logickým významem, ale *sama o sobě*, svým krásnem formovým a dynamickým. Mallarmé snil o přiblížení poesie hudbě, o mluvě stejně absolutní a sugestivní jako symfonická, o celém světě vzkříšeném v magnetické bytosti slov, v nekonečném množství jich významů

a kombinaci zvukových i smyslových efektů v nich skrytých. Byl to ideál absolutního umění, „umění pro umění“, dnes hůře chápaného a nejpomějněji pomlouvaného než kdy jindy, dovedený do posledních, „paradoxních“, jak říkají šosáci, důsledků. Mallarmé byl venkoncem „výstřední“ a „upřílišoval“ rozhodně, jak říká výborný Hellův *prostřední člověk*.

Miloval nakonec slova pro jich možný smysl více než pro smysl pravý, jak se o něm dobře řeklo. A tak došel k poesii ryze essenční, k poesii bezvzdušně skoro harmonické a melodické, kde podával jen destiláty destilátů a metafory metafor. Některé básně jeho z tohoto druhého období, jež vyneslo mu přezdívku „auteur difficile“, působí na mne dojmem samoučelných *arabesek*, kde je sice mnoho invence a vzácného rozmarného kouzla, kde lineová ornamentika a bohatost metaforické obraznosti je přímo hýřivá, ale které přece nechávají člověka chladným, poněvadž krása jich je bezpředmětně absolutní jako krása ohňostroje. To neplatí ovšem o všech básních z druhé periody. Ne, jsou mezi nimi — zvláště v některých sonetech — partie plné veliké kamenné, řekl bych, architekturní grandiosity a velikého opravdu sibyllího gesta, prorockého tónu a těžké, orientální, hrůzně krásné draperie. Ale — zvláštní věc — ta teplá, podmaňující, fosforeskující sugesce prvních čísel z nich nějak vyvanula, ta „řeka purpuru a vůní“, na nichž se vznášely kdysi jeho „zlaté galérie, krásné jako labutě“ a jež houpala a oblévala také jeho básně, ta tu opadla a do tmy trčely jen bizarní stavby nedokončené a chaotické, pomníky ticha a mlčení, osudu a náhody.

Nedokončené a chaotické, poněvadž všechno, co máme z druhého období Mallarméova, není dílo konečné a celé, nýbrž pouhé kameny k němu, fragmenty a úryvky, „několik ubohých rozptýlených listů vyrvaných morosnímu životu nějakými nárazy větru z dálky“, jak sám se o nich vyslovil. Mallarmé utvořil si o uměleckém díle nakonec názor tak abstraktně grandiosní, že ho nemohl realizovat ve svém životě rozděleném mezi starost o životy a práci literární. A nemohl by, myslím nikdy, i kdyby byl

mohl žít jen život ryze literární. Kniha (psával ji s velkou počáteční písmenou: Livre) měla být tak absolutně dokonalá a ve všech směrech zcentralisovaná, měla být tak matematicky integrální: rytmicky, ideově, kompozičně i výrazově, že nebylo času ani sil pokusit se o realizaci tohoto snu. Nevíme, co přinese pozůstalost básníka, ale poesie porůznu posud uveřejněné jsou jen stavebními kameny k tomu královskému chrámu ryziho Absolutna.

A snad konečně — takové jsou paradoxy v životě uměleckém a tolik platí i tu jako jinde nevypočítatelný osud a nevědomele podvědomí — je pro Mallarméa dobře, že toto sněné své Dilo vůbec nerealisoval. Je nám tak alespoň dražší. Jsou nám dražší a bližší i jeho pozdější věci, poněvadž nevyloučil z nich tak život, jak si sám přál. Celý osud jeho je nesmírně typický, krásný a hluboký symbol. Celý jeho život byl zápas mezi spontánností a dojmovostí, mezi životnou náhodností a metafysickým, krajně účelným a uvědomovaným absolutismem, spekulativním apriorismem. Začal jako *básník*, veliký, podvědomý, náhodný, temný a teskný, a chtěl skončit jako racionální, všechno vypočítavší a rozřešivší, plánový a samoučelný *umělec*. Spontánnost, dojmovost, náhodnost a osudnost života, temný, nevypočítatelný, dobrodružný jeho tok měl nahradit jasný, průzračný, rozumově vybudovaný Intelekt. Osud a náhodu chtěl odstranit z díla básnického a tím i život — to bylo poslední slovo jeho Ideje.

Ale neodstranil — a na štěstí snad, opakuju. Velikou dobrodružnost a náhodnou slávu, tu vlastní hrůzu a tmu života, ty pravé vody, z nichž žije poesie a na jichž březích kvetou její kouzelné květy, nenahradí nikdy systematickostí a racionálností, jak se domníval jednu chvíli, tuším, Mallarmé, sveden k tomu, zdá se mi, hlavně tím methodickým rozumářstvím, jímž je napojena předmluva a výklad k „Havranu“ *Poeovu*, toho Poea, jehož byl překladačem a zbožňovatelem.

Ale právě jako sláva Poeova i Mallarméova je podmíněna ne jich rozumovým absolutismem a theoretickým spekulativním

soustavnictvím, nýbrž *přes ně a mimo ně* tím osudovým, temným a dobrodružným, teskným, životním a proto nevysvětleným a nevysvětlitelným, co je tu přes všechnu dedukční bystrost a rozumovou dialektiku. A toho je na štěstí tisíckrát, nekonečněkrát víc, než sami tušili a než je u jiných, daleko bezstarostněji, pohodlně a beze všech zdánlivě zbytečných skrupulí a bolestí a hlodů tvořících.

A to je právě jejich „štěstí“. Osud.

Tím kontrastem s rozumovou tendenčností, s účelnou a dobře míněnou, do krajnosti hnanou logikou vyniká teprve jak náleží grandiosně, hrozně a slavně podvědomý a bezvědomý Život, a měřena malostí a ubohostí rozumového plamínku lidského hloubí se teprve a černá jak náleží temná jeho propast.

Jeho tmavý a slavný stín padá i na poslední básně Mallarméovy, jež chtěl vyrvat z jeho dosahu a moci, a halí je také ve svůj ohromný královský plášť, právě jako naše malá nepatrná *já* a — sblíží je tak s námi. *Proti němu, přes něho.*

Chtěl stavět vysoko, stranou života, daleko mimo vliv a příboj vzduchu. Chtěl stavět vzduchoprázdne stavby, vyňaté z obecných zákonů tíhy a vzduchu, nesloučené s krajinou. Ale i tam vnikl vítězný vzduch, přeměnil a přemění jejich tvary a linie, oblil a oblije je ještě svou atmosférou, nadechne svými tóny, omyje a splaví, odstíní a zapne v nekonečnou perspektivu celé krajiny, v její *danou* a neodbytnou, osudovou architekturu.

Nebude působit tím, čím myslil a chtěl, ale tou tajemnou a neurčitelnou pečeti, jakou vtiskne na čelo každého z nás hlavní a nejpodstatnější Spolutvůrce a Spoluvinník všeho, jemuž se tolik uhybal, ale neuhnul: *Život.*

Viktor Dyk: Síla života — Karel Kamínek: Hasnoucí světla — Em. šl. z Lešehradu: Smutné kraje — Beneš Grünwald: Srdcem i kosmem

Hořká, zrazená, zoufalá, mstivá i ironická, pathetická a tragická — tak stále rozhodněji tuhne linie básnické hlavy páne Dykovy. Dávno neměl jsem v ruce knihu lyriky, v níž by bylo tolik vnitřního varu, tolik bolestného přemetného paroxysmu, tolik křeče, zloby, žluči i hoře a zoufání — a tolik krásné, opravdu symbolické tragiky a grandiosity gest, linií i nálad při vší vnější a zdánlivé třešti a rozervanosti. Pan Dyk je z nejmladší naší literatury člověk snad nejoriginálnější, nepoctivější a snad i nejsilnější. Každým způsobem člověk bolestně a zhluboka pracující, temně a skřípavě smilající si na srdci všecko kamení, které nasbíral na své české cestě. Odtud někde zatrhliny a uzle v jeho verších, jinde jich abruptnost, jinde skřipot a baroknost — ale také často linie tak slavně a ryze veliká, obrys tak královsky tragický a vroucně dechnutý, aureola tak bledá a vroucně mlčící, jaká může se zavěsit jen na hlavy zmučené horečkami vlastního bytí. Všude, kdekoli nitro je rytířsky a věrně dáno do služeb poctivosti, musí si toto nalézt komplementární hodnotu ve výrazu, dikci a stylu, a tou je symbolická velikost a vykvašená bolestná linie tragiky. A tomuto katexochen uměleckému cíli přiblížil se v druhé své knize p. Dyk znamenitě. Nesmí nás mýlit řada čísel násilně stržených a rozrušených, v nichž proces krystalisace, stilisace a umělecké typisace byl násilně a zlobně nějak porušen a v nichž autor blíží se svou ironickou křečí, která protrhla všecky hráze, k uměleckému nihilismu a jím snad ještě

chce symbolisovat nitro, tedy quand-même stilisovat. Ale vedle těchto rozjetých a zrazených čísel jsou tu také jiná, kde symbolická grandiosita a tragické posvěcení daly vykvést v čisté atmosféře stylu tak ryzímu a svému, jehož příkladů nemáme u nás právě nazbyt. Neříkám, že těch čísel je nejvíce v knize, ne, ale je jich přece několik a dost, aby unesly i slabší a zakalenější. Čtete jen čísla: Zlomil jsem hůl nad sebou samým, Z polí se to temně kouří, Tož vše už dal bych bez hlesu a rád (číslo zvláště slavné a křehké a sladěné v nový odstín marnosti), A vše je mdlé a není naděje, Jsou všechny formy rozbity, Kdes za horami leží boží svět, Už pátý měsíc obléhali jsme (opravdu královská píseň) i následující Když touhu svou jsem hodil psům — a postřehnete zřetelně zpívající krásu linie, rozvlněnou, tesknou a velikou řeč stylu, její slavný dech, varhanami podbarvený a bledými jímavými aureolami bolestných stigmatizovaných čel rozsvícený. O p. Dyka umělce jsou po těchto číslech všechny dobře míněné starosti velmi zbytečné.

Těžko se mi píše o dramatické práci p. Kamínkové. Ne proto, že napsal k ní vražednou předmluvu, kde hned na prahu odzbrojuje všechny smělce, kteří se snad opovíží dotknout immunního p. Kamínka, královsky superiorním prohlášením, že se ho to „nedotýká“, a kde mimo jiné dekretuje, že „kritika, jak se u nás vyvinula, je opravdu něco, co se *nedá* brát doopravdy“. Vidiš, řekl jsem si, ten pán provozuje dlouho již sám kritiku v Moderní revui a musí tedy mít svoje zkušenosti, a výrok jeho pak docela dobře chápu. Tedy není mi těžko z předmluvy a pro ni, ale je mi těžko z přečteného dramatu. Je mi těžko a smutno z toho, čemu říká p. Kamínek *lyrika*. Ty dialogy mezi manžely, kteří došli k názoru, že se musí rozejít, poněvadž se zklamali buh ví v čem a proč, a kteří to své zklamání vylévají na ubohého čtenáře na dvaceti kvartových stránkách v obrazech tak nových a sugestivních, že dělají dojem, jako by byly vypsány z Marlitové nebo Lužické! Ta prázdná, docela slovní, k udušení povídavá, jedno a totéž stále a touž nabubřelou tuctovou dikcí pře-

mílající rozprávka — tomu říká p. Kamínek *lyrika*! Obrazy z kolikáté ruky, vypovězené již z každé obstojnější básně, šaty před desíti a desítiletími odložené od literárního panstva — to je stilový a umělecký fond p. Kamínkův v této práci. Do těch otřelých, vypelichaných a vyrudlých látek balí p. Kamínek svou dýchavičnou, rozbředlou, nekonečně monotonní a vleklou, nerytickou a nehudební, neplastickou i nebarevnou prózu. A tomu říká p. Kamínek *lyrika*! Slyšte jeden dva doklady té jeho „lyriky“. „A pak, což nemáme vzpomínky? I tenkrát, když budeme daleko — daleko od sebe, jimi zůstaneme přece spolu. Na ty krásné večery, na Chopina a tiché meditace při něm, na hovory o umění — tam v městě, na ty dlouhé, zimní večery, v nichž se probudila naše touha, a pak na ty chvíle naší samoty, opojně vonné a bílé jako květy jasmínu — vid, vzpomeneme, často vzpomeneme . . .“ (Str. 17.) Nebo na str. 20.: „Hildo! Nový život je v tom slově! Nové perspektivy! Kus svěží oasy uprostřed pouště! Síla a naděje — tenkrát, když jsme myslili, že jsme ztraceni. Léč pro nás oba! Na našem temném nebi vzešla nová hvězda! To, co jsme dosud žili, bylo odříkání — krása našeho života je dosud před námi. Jenom na nás záleží, abychom vystavěli její paláce . . . Zás budou naše ty dlouhé zimní večery, při praskajícím krbu, ty večery snivé, jež rychle se blíží, když venku již všecko tak nádherně zmírá — zás budou naše ty chvíle stopené v mystických visích, plných sladkých harmonií, při nichž jásatí budou naše duše i naše těla. Hildo! Zás budeme celí a pevní. My sobě lhali — neboť ještě je pro nás štěstí . . .“ Z každé nejprůměrnější novely určené pro módní ženský list a sepsané kteroukoli industriální spisovatelkou vyjmu partie podobné citované zde z „lyrického dramatu“ p. Kamínkova jako vejce vejci. Mladá generace chtěla uniknout rétorice starých, prázdnému řečňování a povídání, začala hledat sevřený stil, uměleckou sugesci — a nyní tyto konce! Přijde jeden z kruhu Moderní revue a namlouvá nám, že toto vleklé, dýchavičné a nastavované povídání je — lyrické drama.

Milá, ale mdlá ještě a nevýrazná, úzká a tichá, zalitá stíny a melancholií je knížka veršů p. z Lešehradu. Je to elegik jemně a čistě cítící, melodicky sladěný, ale posud málo odlišený, příliš bojácný a plachý, neodvažující se většího rozletu, při němž by se dala lépe poznat síla a kvalita jeho talentu. Také mnoho tradice a málo invence je posud v knize, jejíž celá zásluha je posud jen ta, že dané umělecké elementy, známé a jinými již užité, opatrně a diskretně kombinuje. Ale knížka jeho není bez noblesy v cítění a expresi, nikde nenaleznete banálnost nebo geniálnickou nehoráznost a velkohubost — všecko je distingované a poctivé ve své úzkosti a bojácnosti — dobré znamení a doporučení pro budoucnost. —

Pan Grünwald náleží celým směrem a rázem své poesie starší, parnassistické tradici naší literatury. V jeho verších je leccos slušně cítěno a myšleno, ale exprese dopadá většinou dost toporně nebo povídavě a planě. Nemá žádné personální vůně a barvy, znáte všechny ty tóny odjinud a vyslovené sytěji, pružněji, typičtěji.

Národní divadlo

Fr. Ad. Šubert: Čtrnáctý rok Národního divadla

Obvyklá výroční brožura p. ředitele Šuberta je letos zajímavější než jindy zvláštním zjitřeným tónem, který sem tam vyšlehl z řádek a kterým p. autor plaiduje *pro věc uměleckého pokroku*. Upřímně mluveno, nebyl jsem na tento tón zvyklý z dřívějších knížek, jež mi náhodou padly do ruky a které si vyšlapovaly rády v tom povědomě důstojném, státnickém a hodnostářském kroku a bývaly buď diplomaticky skoupé na slova nebo mluvivaly pythicky a obřadně. Dnes pozoruju změnu a s radostí ji zaznamenávám v těchto listech. Na nové brožurce je mi nejceňnější otevřené přiznání p. ředitelovo, že *umělecké své missi* — *vlastnímu a podstatnému účelu* — nevyhovuje divadlo, jak by mělo, a že vina toho je v kruzích, kde by toho člověk mohl nejméně čekat — ve vůdčích kruzích Národního divadla, v družstvu jeho. Odtud, jak píše p. ředitel, vyvěrají ty „nové proudy“ — „spodní“ — které protěžují neb samy dodávají Národnímu divadlu nízký, neumělecký, surový repertoar, jímž bývá některé doby přímo zaplavováno. Některé listy naše neúměrně protestují a protestovaly při každé jednotlivé příležitosti proti tomuto zesprostačení — my v těchto listech přecházely přes to mlčky a věnovaly sloupce své jen rozboru takových her, které *aspirují k hodnotě literární a umělecké*. Hry, o nichž jsme nepsali, odsoudili jsme *mlčky a naprosto*; plynulo to již z poznámky, kterou jsme přinesly úvodem k prvnímu svému referátu divadelnímu (Lit. listy, XVIII, str. 168). Porážet estetickou a psychologickou kritikou nějakého *Rutha* nebo jiného pána tohoto genu — to se

nám zdá být zbytečná a nevděčná práce, poněvadž všichni jen trochu slušní a rozumní lidé nemohou se tu rozejít v názoru. Nemáme tolik místa a času, abychom dokazovali věci samozřejmé, a užili jsme jich raději k propagaci ideí pozitivně uměleckých a hodnotných, k formulaci a řešení problémů subtilnějších a spornějších. Dnes mluvíme o vši této surovosti a prázdnotě zcela stručně a sumárně a jsme vděční p. řediteli, že nám svým *passem* na str. 8. této brožury umožnil tento postup. Člověk trne, když čte na př. na str. 14. přehled *francouzského* repertoiru v Národním divadle za rok 1897. Čtete, prosím: Bellot a Villetard, Bisson a Carré, Duru, Gandillot, Gastineau, Chivot, Labiche a Delacour, Valabrégue a Hennequin . . . samá fraška, samé jalové povrchní zboží, přežilý brak, to je dominanta tohoto roku z francouzské literatury. K tomu trochu Scribea, Paillerona a Sardoua a jsme s francouzskou literaturou na Národním divadle hotovi. *Alexandre Dumas syn*, nejhlubší a nejopravdovější dramatik ze starší generace, *není vůbec zastoupen!* Právě tak ani stopy po *Augierovi!* Nežádejte pak, ovšem, aby divadlo vědělo, že i mladá generace francouzská má vysoce zajímavé zjevy literární, tisíckrát cennější, než věčně omílaný předměstský repertoír, jako je *Henri Becque* nebo mladší *Porto Riche*. Nežádejte pak, aby divadlo respektovalo takovou básnickou potenci jako je Belg *Maeterlinck!* Ne, chápeme docela dobře, že kde hospodaří Ruthové, je s uměleckým a básnickým nazíráním a cítěním konec a že zbývá místo jen pro „kal“ a „stoku“, kterýchž slov neužívá nikdo jiný, než zdvořilý p. ředitel Šubert na označenou jedné části repertoiru hraného na divadle, jej vede. (Viz celý dolejší pasus této brožury na str. 8.)

Stejně bídný byl repertoír německý. Průměrný a pro umělecký a ideový rozvoj německého dramatu bezvýznamný *J. Davis* měl *sedm večerů*, *H. Sudermann* *jeden* a největší moderní básník dramatik německý *Hauptmann* — *ani ten jeden!* *Schiller* měl sice *tři večery*, ale *Goethe* ani *jeden*. Že mají Němci tak grandiosního dramatika a tak hlubokého básníka jako je *Friedrich Hebbel* a že

ten *Hebbel* přichází nyní ke cti a přijde ještě víc, o tom nemá správa divadla ani ponětí, poněvadž posud, co divadlo stojí, nehrálo z něho verše. A že stopami Hebblovými šel jistý *Ollo Ludwig*, předchůdce realismu a poctivá, o uměleckou očistu zápasící duše jako málokterá druhá, a že by z obou těchto velikých typických básníků, *Hebbela* i *Ludwiga*, mohli nesmírně mnoho získat všichni, jichž se divadlo týče: herci, diváci, mladí naši dramatičtí autoři i kritika — o tom se patrně správně divadla také nesnilo, poněvadž ani jich jméno nezkmitlo se divadelním bulletinem. Člověk by mohl myslit, že je v tom snad kousek principiálnější averse, že pánům je nesympatická jistá zámeznost, rozhlodaná grandezza těchto básníků: — ale klasicky úměrnému a vyrovnanému *Grillparzerovi* nevede se lépe . . . Jak vidím z těch mrzutých stránek 14. a 15., je dáno v Národním divadle všechno *umělecké* a *básnické* velké vůbec (ať staré ať nové) do klatby. *Největším dramatickým básníkům* toho kterého národa dovedlo se Národní divadlo s bravurní virtuositou — vyhnout. Je v tom patrně princip, všimnete-li si, že i z *ruské* literatury je úplně ignorován nejvyšší zjev její *Ostrovskij* — zato uvádějí se k nám ovšem bezvýznamnosti jako *Salovova* „Darmojedka“.

Ibsen měl všeho všudy *tři večery*, nehledíme-li k „*Příšerám*“, hraným jazykem obecnstvu nesrozumitelným při pohostinské hře *Zacconiho*, a ty jsou věnovány poměrně slabší jeho práci, „*Borkmanovi*“; — o starších a celejších jeho dramatech, ať již je to ledová symbolická architektura *Slavitele Solnessa*, ať psychologická vivisekce *Heddy Gablerovy* a *Rosmersholmu* na Národním divadle posud ani čichu. A to je *Ibsen*, dnes již i na nejkonservativnějších jevištích *divadelní klasik* a *denní chléb* skoro! Jak má se vést pak jiným, kteří nemají za sebou posud celou svou dráhu uměleckou a životní, kteří se formují a vyvíjejí teprve, ač nejsou snad proto méně zajímaví a pro nás — *pouční*. To slovo bych rád akcentoval, podtrhnul několikrát, poněvadž vybraný, s *absolutního* uměleckého hlediska sestavený cizí repertoír je živá škola mladší produkce domácí. A jak je o tu

strašně bídně a uboze postaráno, ukazují jasně přítomná bilance. Je ryze česká a typická pro nás. Stále naříkáme, že nemáme podmínek k volnému růstu — ale i těch, jež máme, neumíme užít a ničíme je vlastní nekritičností a obmezenectvím. Nevím, na koho spadá přímá vina za tento ubohý repertoír cizí, ale sestavoval-li jej nový *dramaturg* p. *Lier*, pak nedokumentoval jím právě výhodně svoje dramatické vědomosti a znalost cizích literatur, o níž se psalo na kredit při jeho nastoupení. Pokud se týče českého repertoíru, projevuje p. ředitel Šubert nejprve radost z úrody *nových dramatiků* v roce 1897 a sice *pěti slovesných*: pí. Vikové Kunětické („V jařmu“), pp. V. Hladíka („Nový život“), J. Ladeckého („Dva světy“), Červinky („Opuštěný“) a Abela („Hřích“). Nechci sice nijak p. řediteli kazit radost a souhlasím také s principem, jímž se chce spravovat divadlo nadále v připouštění prací mladých autorů k provozování, že totiž „je prospěšno pro uměleckou tvorbu, přivést na jeviště občas třeba i slabší práci nadaného autora začátečníka, nežli — špatnou práci od někoho, jenž i s celou svou budoucností již dávno a dávno náleží minulosti“: — ale mluvit tak *zcela všeobecně* o „nových pozoruhodných talentech“ je mi přílišný optimism. Řekne-li se to takto *všeobecně*, je to i křivdou páchanou na tom jednom nebo dvou, kteří ukázali skutečné pokusy o něco a skutečné náběhy k něčemu vážnějším a umělečtějším, poněvadž se staví do jedné řady s těmi, kteří neukázali docela nic. Ostatně nechci se déle zastavovat u tohoto bodu, poněvadž v těchto listech byla věnována premiérám, které se snažily o hodnotu uměleckou a básnickou, všechna možná bedlivost a péče kritická, a čtenář nalezne také pod dotyčnými rubrikami v minulém ročníku Lit. listů naše *motivované* a *podpřené* soudy kritické. (Viz Lit. listy XVIII, str. 168 a n., str. 223, str. 302 a n. a str. 384.)

Přední stránky brožury p. Šubrtovy jsou věnovány otázce stavby druhého českého divadla v Praze. Pan ředitel hájí velmi rozhodně a přesvědčivě *malé divadlo výlučně činoherní*. Není po-

chyby, že stanovisko to je jedině rozumné a že je dině ono respektuje dnešní rozvoj moderního dramatu, které dávno vzdalo se již křiklavě nanášených, pathetických barev, jakých nutně žádá veliké divadlo, v němž musí se všechny dojmy a účiny nepřirozeně a hrubě zesilovat, aby působily do velké vzdálenosti a na široký, neodlišený, z různých prvků smetený dav. Moderní drama pracuje daleko tiššími, vnitřnějšími, zdánlivě šedějšími a volněji a jemněji prolínávanými náladami, kouzlem důvěrného a sešereleho, celým oparem duševní introspekce, což všechno nutně přichází nazmar v studených velikých prostorách. Moderní umění žádá stále více *zasvěcenů* a oddaného *kultu*, a k takovému amatérství navádí přirozeně také malé divadlo, s obmezenějším kruhem obecnstva. Zde lze snáze *si vypěstovati obecnstvo*, skupiny diváků, jež jdou do divadla z vnitřní umělecké potřeby, než v boudách a cirkusech, do nichž přirozeným a osudným zákonem tíhne *široký dav* za hrubými, spodními a obecnými potřebami pouhopouhé zábavy a čirého plaisiru . . . Ale s tímto nade vše jasným a správným názorem stojí pan ředitel v družstvu skoro osamocen . . . Ruthové chtějí nové Varieté . . . Ruth . . . zase klopýtáme přes to jméno. Je to již hotový symbol pro celý typ. Ale jak je možno, proboha, že Ruthové vedou u nás dnes všude slovo a udávají tón, že je jich dnes plno na divadle, v knihách, v kritice, v novinářstvu . . . všude, všude. Nemá to nějakou hlubší příčinu? Nepodporuje se jich rozvoj všeobecně, všude, kladně i záporně? Dnes vidí i časopisy starých, že Ruth jako divadelní autor je nula, míň než nula, že samou *podstatou* a *jádrum* svým je duše *neumělecká*, *protiumělecká* a že nesvedl *nikdy* víc než opotřebované a od jiných odložené šlágry divadelní. Ale proč se to vidí teprve *ted* a proč se to nevidělo dříve? P. Ruthova vina to není: on *neupadá* . . . on je stále stejný. Dnes píše „frašku“ nebo „komedii“ a vyrábí tedy „komiku“, t. j. směs banálnosti, hlupství a podskaláckého vtipu. Dnes se konečně pochopilo, že to není umění, ani dramatické ne, nýbrž sprostota. Ale týž pán psal loni, před dvěma nebo čtyřmi nebo

osmi lety „dramata“. A ovšem vyráběl tedy „dramatiku“, jak jí rozumí: „činy“ a „vášně“, „děj“, „napínavé a neobyčejné situace“. Vedl slovem ďábelskou kuchyň, kam házel ingredience z nejosvědčenějších prací cizích. A myslíte, že ta dramata byla *umělečtější* a *vůbec cennější* a *hodnotnější* než poslední jeho frašky? Dokonce ne; umělecky stojí to všecko v jedné čáře a je to všecko stejně hrubé, surové, jalové, falešné a zastaralé. Duch, metoda, rozum, stil, cit je v tom všem jeden a týž: žádný. A umění jedno a totéž, totiž: hrubá, násilná macha, počítající na nejnižší a nejhrubší pudy shromážděného divadelního davu. Celý rozdíl mezi „dramaty“ a „veselohrami“ p. Ruthovými je jen ten, ryze vnější: že v prvních chtěl obecenstvo „dojati“ a v druhých, „rozesmáti“. A tu je zajímavé upozornit na fakt, dnes asi zapomenutý již nebo neznámý v literárním světě, *kdo to byl*, jenž *podporoval* p. Rutha v jeho diletantistické ctižádosti literární. Odpověď překvapí: nikdo jiný než orgán někdejší literární aristokracie, páně *Sládkův „Lumír“*. Když totiž zemřelý dramatik Stroupežnický uzavřel p. Ruthovi, jak toho zasloužil, divadlo, *tiskl „Lumír“ ohnelovské, prázdné a lepenkové drama p. Ruthovo* a lálal tak kopí za tohoto prázdného machéra. A to, prosím, „Lumír“, orgán parnassistů, který činil nároky na representanta *čistého umění kalexochen*, který se pokládal a platival jednu dobu za nejvyšší tribunál ve věcech poesie a umění! Takový grandiosní vkus měl p. Sládek, že svorně tiskl vedle sebe Rutha a — — — Zeyera! Pak se diví dnes člověk, odkud se vzali Ruthové, jak vyrostli, jak sesílili, že dusí každý pokrok a rozvoj. Byla by to historie o protěžování všeho šosáctví a malosti, vši prostřednosti a bezbarvosti v Čechách, a vyšly by v ní podivné věci na slunce.

Nás těší jen, že *dnes* vadí ruthovština již i p. řediteli Šubertovi. A bude mu vadit stále víc, půjde-li tou cestou *umělecké pravdy* a *pokroku*, kterou — soudě z jednoho dvou passů v této brožurě — chce se snad dát. A více ještě: pak bude vidět ruthovštinu i jinde ještě, než na člověku toho jména, který by byl sám o sobě bezvýznamný a bezmocný, kdyby nebyl typem — českým

a speciálně literárním. Pak ji nalezne p. Šubert i tam, kde by ji snad byl včera ještě nehledal.

17. 1. 1898

Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza: Lež na lež (La verdad sospechosa) — Alois Jirásek: Emigrant — Anton Funtek: Pro dítě

První z prací, jež jsem nadepsal tomuto referátu, Alarconova *Verdad sospechosa* (Podezřelá pravda), je docela úctyhodně stará: lze ji počítat alespoň dvě stě a šedesát osm let. Roku 1630 byla po prvé tištěna ve sbírce dramat španělských jako práce *Lope de Vega*. Tam ji našel francouzský dramatik *Corneille* a byl jí tak okouzlen, že ji přepracoval na francouzskou veselohru *Menteur* a dal tak, jak se můžete dočíst v každé příruční knize o literární historii francouzské, Francii první charakterovou komedii. Lokalisoval ji z Madridu do Paříže, ale intriku podržel vcelku až na konec. Rek Alarconův nelže totiž ještě na konci hry, tam naopak je mu velice vážno a úzko, poněvadž si odnáší jen trest za lež předchozí a počátečnou. U Corneilla lže však až do konce. Corneille přiznává se v předmluvě k Menturovi, že motiv není jeho, nýbrž španělský; ale připisuje ho, jak jsem již pověděl, Lopeovi de Vega. A zatím autorem byl ubohý, hrbatý, celým vrstevnickým světem španělským jako nikdo druhý nenáviděný a opovrhovaný *Alarcon y Mendoza*, který však nedělal si patrně mnoho z tohoto opovržení a vracel je svým rivalům, nepřátelům a obecenstvu, jak vidíme z předmluvy k jeho sebraným pracím, s pravým seigneurským klidem.

Správa divadla jednala rozumně, že nám lehkou, čipernou, vervní španělskou komedii předvedla. A myslím, že by nechybila, kdyby starému španělskému dramatu věnovala vůbec kus *systematické* pozornosti a péče. Staré španělské divadlo má tolik

ducha, krve a vervy, že může naší chudokrevné době v nejednom směru prospět. Je pravda, jsou v něm zase stránky, které je odcizují našemu citění a vkusu a musí působit dnes na diváka, jenž není historicky preparován, chladně nebo barokně. Ale tomu by se dalo snadno odpomoci jednak volbou kusů a jednak snad kratším literárně historickým úvodem — přednáškou — kde by se obecenstvu stručně a jasně povědělo, odkud se na věc dívat a jak ji zažívat.

Verdad sospechosa je jiskrná hra plná pohody a jasu a *bavila* dobře obecenstvo a, myslím, i literární labužníky. Ovšem tyto z jiného důvodu a jiným způsobem než ono. Obecenstvo mělo požitek docela naivní a elementární ze situací a intrik, z bohatě spleteného a seskupeného dramatického pásma, vcelku asi ze všeho, co žádal španělský měšťák na počátku sedmnáctého věku od divadla: aby *prekwapovalo*. To bylo *conditio sine qua non*. Obratně, vtipně zapletený a rozuzlený děj. Efektní, překvapující situace a scény. Smělost a elegance dějových kombinací. Vtipně a čiperně řešená úloha na dramatické šachovnici. To bavilo tehdy a baví snad stále stejně, i ještě dnes, široký divadelní dav.

Ale milý náš Alarcony Mendoza nezůstal stát u tohoto základního požadavku. Splnil ho, jak nejlépe dovedl, rozumí se samo sebou — nebylo to tehdy jinak ani možno. Ale *šel dále, za něj*: v intrikové hře dějových sklíček snaží se malovat již trochu charaktery a typy, zajet sem tam opravdověji do lidské psychy. Není toho ovšem mnoho, ale na jeho dobu přece dost. Cítíte, že to byl v jádře reformní člověk, a je vám proto tím milejší.

Verdad sospechosa baví však vzdělaného pozorovatele ještě jinak a, libo-li, hlouběji, poněvadž nabádá k meditaci o poměru naší kultury ke kultuře na sklonu španělské renaissance.

Život jako hra — to je konečný smysl „Podezřelé pravdy“ — i kultury, na níž stojí. Jak *lehce* se tu bere život, cítí člověk stále. Jak rozmarně a rozkošně povrchně je nazírán a jak bychom toho nedovedli my, těžkopádní lidé dneška, stále se přehrabující

v sobě i v jiných! Jak pak si vykládá člověk jako hlubší a nutný postulát odpovídající tehdejšímu základnímu názoru na svět i tu kombinaci dějových situací, ty problémy dějové architektury, ty bystře a čiperně seřazené a zkombinované fakty vnějšího pohnutého života. Člověk žil právě tehdy daleko více, příměji a zaujatěji ve světě vnějším, ve světě barev, tvarů, dobrodružství a her, mísil se rád do nich, *hrál* s nimi odvážně a rád. Neděsil se ještě tolik vnějšího světa, nebyl jím rozdrážďován, nebyl jím zhnusován, neotloukal se tolik o každou jeho hranu a nesnáz jako člověk dnešní, do sebe obrácený a před vnějškem sedmi zámky uzavřený. A právě ten vnější svět dějový chtěl tehdejší člověk nazírat jako *umělecké dílo* (právě jako my dnes svůj vnitřní svět snů, extasí a tuch): odtud snaha po krásném sestavení, vtipných obrazcích a vzorcích vnějších faktů a scén. Odtud zjev, že slova a pojmy jako *efekt, zábava, vtip, hra*, na nichž dnes leží stín příhany, zněla tehdy primitivně, ryze, plným a čistým tónem, bez dvojsmyslů a mrzutých *arriere-pensées*.

A tak sedí dnešní moderní člověk v divadle a dívá se na jeviště, na kaleidoskopickou jeho hru, na lehký, slunný, jiskrný a dobrodružný tok jeho scén a situací a je rozdělen mezi radost ze hry okamžiku a melancholii historického citění a umělé vyvolaného anachronismu. Cítí radost ne spontánní a elementární, ale pouze *reflex* její kritickým a historickým prismaem. Stačí přeložit si tuto hravou komedii do *přítomnosti*, udělat z této dnes *historické* veselohry kus *současný* (*kterým původně byla*), a je po radosti. Ten povrchní život, ten příjemný tlach, ty elegantní a prázdné ohňostroje dvorních poklon a slovních hříček dají se dnes již poslouchat jen, říkají-li je osoby dávno mrtvé, v hedvábných pláštících, pestrých čapkách a s uměle pracovanými kordy, které lze dnes vidět již jen v museích nebo v padělků na karnevalovém plese. Ale přeložte si to do přítomnosti, položte místo mrtvé elegantní a urozené společnosti madridské dnešní naší, převlékněte ty šlechtice do fraků, lokalisujte a přizpůsobte všecko analogicky poměrům našim a přítomným — a máte po

radosti. Při pouhé představě je vám hnusno, a celá vyžítá a vy-doutnalá již prázdnota a povrchnost tohoto mrtvého světového názoru tyčí se před vámi jako strašidlo a civí na vás jeho tupým, vytřeštěným zrakem.

Cítíte tak jasně a nevývratně nemožnost návratu k tomuto mrtvému *názoru a cílení* a stejně tak k tomu *silu a typu umělec-kému*. Zmizely, a nikdo a nic na světě nám jich již nevrátí . . .

Adaptace p. Vrchlického, ač šla dost hluboko do ústrojí hry, jí neuškodila, spíše snad naopak prospěla, alespoň u dnešního divadelního obecnstva. Operace tato, která by mohla být u nové moderní hry smrtonosná, nemívá takových zhoubných následků u prací starších, poněvadž bývaly daleko improvizovanější a pohyblivější než práce dnešní, fixované do posledního adjektiva, do poslední čárky a tečky.

Jen parafráze titulu „Lež na lež“ nezdá se mi dost vhodná. Komédie Alarconova má dost určitě vyslovený hrot moralistní, a to ten, že pravda stává se podezřelou v ústech, jež uvykla lhát. A toto těžiště práce docela jasně akcentuje původní název „Podezřelá pravda“, ale smývá je a zatemňuje nový název p. Vrchlického: „Lež na lež.“

S velikým napětím očekávané historické drama p. Aloisa Jiráskova *Emigrant*, které bylo zadáno minulého roku do soutěže o ruskou tisícirublovou cenu a jež je vlastně jen dramaticky pře-šitá starší Jiráskova povídka *Sousedé*, zklamalo všechny, kdož čekali hlubší ideovější dílo, dílo *básníka a filosofa*, jenž má něco důležitého a podstatného na srdci, hlubokou a vážnou pravdu, která se mu tiše zkrystalisovala z dlouhé a zadumané pohrou-ženosti do bolestných, zcezených vod mrtvých dějů a snah. Ti všichni byli zklamáni. Každý, kdo jen trochu poohlédl se po ve-likých historických dramatech cizích národů, kdo poznal, jaké slavné a těžké, podstatné a principiální otázky ze života kultur a národů se tu formují a řeší, musil ztrnout nad malostí hle-

diska Jiráskova, nad konvenční šablonovitou povrchností, měl-kou nevypracovaností jeho dramatu.

Ale ne-dost na tom. Nejen že drama Jiráskovo není dílo bá-snické a myslitelské, ono neznamená v ničem prostě ani pokrok *technický, literární, umělecký*. Je to ve všem všudy dílo konvenční a opakované, mrtvé, epigonské a šablonovité.

Drama Jiráskovo je jen zdánlivě a na oklamání posluchače stavěno na konfliktu ideje *náboženské a vlastenecké*. Je to pouhá pestrá omítka, nahozený barevný povrch v jednom aktě, ale klepni do ní a sesype se ti. Není stavbou hry, nenese ji, není to její ústřední dynamický problém, z něhož by žily všechny hlavní figury hry. Ne, konflikt ten necharakterisuje a nemotivuje psy-chologické dění figur, je jen pouhou rétorickou pasáží — řeč-nickým extemporem — kterým se má lacino zaslepit nemyslicí divák a kterým má se pohodlně u citlivého obecnstva vyhrát dramatická bitva. Docela starý, nesčíslněkrát vyzkoušený a nikdy neselhavší posud prostředek, pokud jde o *divadelní dav*. Škoda jen, že nic nepomáhá, kde se jedná o *umění a poesii!*

Daleko spíše je drama p. Jiráskovo stavěno na prastaré šabloně *rozporu mezi přesvědčením rozumovým a mravním (ideou) a přirozeným lidským cílem* (zde láskou otcovskou). Nevadilo by mi nikterak, že konflikt tento byl již nesčíslněkrát zpracován dramaticky — v tom není ještě zlo: ale je v tom, že p. Jirásek nedovedl z něho *nic dobýt, nic básnický a psychologicky vylézt, žádných nových účinnů náladových a uměleckých*. Zlo je v tom, že p. Jirásek nepodal *nic nad tento* ošumělý vzoreček zápasu mezi obecnou ideou a určitým lidským cítěním, že není v jeho dramatech nic než stará, chudá, obehnaná, jinde již daleko větší silou, plastikou a plností zformovaná variace tohoto psycholo-gického protikladu.

Analysujme pečlivě dějství nového dramatu p. Jiráskova, vyzdvihněme všechny vzpruhy, páky, a motory jeho a přesvěd-číme se přímo a hmatavě o této šablonovité konvenčnosti a stříz-livé chudobě.

Sedlák Pešek, „helvit“, jenž před čtrnácti roky odešel z vlasti, poněvadž nechtěl odvolat pravdu své víry, a potloukal se v bídě a psotě Englickem i Německem, vrací se náhle, nikým nečekán a nevzpomínán již, pod ochranou výbojce, pruského Bedřicha II., jež ctí jako dobroděje nešťastných, světem zmítaných svých souvěrců, do rodného statku v Polici nad Metují. Přichází v nevhod nejprve své ženě, Apolině, rozhodné katoličce a duši konvenční, s níž nešťastně žil před čtrnácti lety, která ho nenávidí pro světskou hanbu, již jí způsobil tvrdošijným Inutím k víře „bludné“ a veřejně opovrhované, která sama před lety vyradila kněžím benediktinům úkryt Peškových kacířských knih, jimiž mořival prý její světáckou duši, a způsobil tak bezděčně vyhnanství a bídný osud Peškův. Jinak je však s dcerou Lenorkou, šťastnou snoubenkou Jiříka, synka sousedova a někdejšího přítele Peškova, konšela Březiny. Toto srdce se mu neodcizilo; hájí proti útokům matčiným vypovězeného otce, cítí s ním, Inou k sobě nějakým vnitřním přibuzenstvím duše.

Peška hnala do vlasti kromě touhy po dceři *myšlenka pomsty a odplaty* někdejším utiskovatelům svým i svých bratrů: benediktinům polickým. Teď nadešel její den; jen co se shromáždí bratří, pak je povede na klášter. Zatím shání po krajině tajné souvěrce a fedruje v nich myšlenku, aby se vystěhovali do Pruska. (Myšlenka to, které dobře nerozumím a která je docela nepravděpodobná. Což nedoufal Pešek ve vítězství pruské? Nemyslel, že Prusové dobudou a obsadí Čech? Nač tedy se stěhovat do Pruska? Věřili v to i jiní, domácí, proč v to nemohl doufat Pešek, který znal pruskou sílu zblízka a jenž již náboženskou blouznivostí svou byl predisponován k takové víře? Tisíce a tisíce emigrantů věřili v trvalou proměnu poměrů! A jaký smysl mělo mít nyní, v zimě, kdy nebyla vojna posud rozhodnuta, vystěhovalectví do Pruska?)

Pro toto problematické fedrování prušáctví střetne se s Peškem P. Bonaventura Pitr, jenž vyhledá⁹ Peška v domě jeho, když ho byl předtím marně pozýval k sobě, do kláštera, a za

souhlasu ženy i dcery Peškovy i souseda Březiny vytýká Peškovi *nevlastenecké, vlastizrádné* počínání. V P. Bonaventurovi spojil p. Jirásek rozhodný katolicismus s neméně rozhodným, jak se domnívá, vlastenectvím a postavil ho proti Peškovi, jenž má snad podle formulace p. Jiráskovy v *principu* pravdu, ale ne *nyňi*, v tomto *daném momentu*, kdy Prus okupuje Čechy . . . Zajímavost jest, že v debatě mezi hadovitým vlasteneckým páterem a poctivým přímým Peškem staví se p. Jirásek docela na stranu Bonaventurovu. Nedal parirovati Peškovi než velice chatrně, a ubozí poctivci českobratřští stojí vedle „širokého“ a „osvíceného“ pátera jako obmezená, fanatická, sobecká a malicherně zaslepená rota. Zde ocitnul se někdejší epik husitismu u linie, kde přestává charakteristika a začíná *karikatura*.

Ale sit, akceptujeme i to. Básník postavil se na stanovisko Bonaventury a drží s ním stanovisko kompromisu, oportunistu a světského prospěchu. Není to sice stanovisko *duchové* ryzosti a ideové čistoty, a nejméně by se ho měl držet následník a dědic toho Krista, jenž řekl, že království jeho není s tohoto světa; není to také stanovisko *vlastenecké*, jak myslí p. Jirásek, nýbrž pouze *utilitaristní* . . . ale sit. Pan Jirásek postavil proti sobě nositele dvou různých názorů a soudů mravních. Čekáme nyní, že *rozvine prvky lýchlo názorů*, že upřede další situaci tak, aby oba tyto názory mohly se plně vybojovat a na určitých situacích dokázat svou hodnotu a cenu, aby určité scény a děje rozhodly pro jeden nebo proti druhému . . .

Ale o tom všem nepřijde již v dramatě ani slova. P. Bonaventura zmizí s jeviště nepřesvědčiv Peška a neutká se s ním již v celém dalším ději nikde ideově (klne-li mu a obviňuje-li ho z prušáckých ukrutností ve třetím aktě, není to žádný ideový konflikt, nýbrž pouhé popouzení lidu proti Peškovi). Děj rozvine se docela jiným směrem, než jak by člověk čekal po tomto konfliktu mezi „vírou a vlastenectvím“. Pešek ustoupí skutečně i ode msty a vyjde i z vlasti, ustupuje s jeviště jako poražený, ale ne *vnitřně přesvědčen* Bonaventurou, ne, že by uznal soud

a ideu Bonaventurovou a zavrhl svou . . . nýbrž z momentu docela a ryze vnějšího.

A zde jsme u ústřední hluboké rány dramatu Jiráskova. *Oportunismus v oportunismu*. Tříšť v tříšti. Povrchnosti. Úplně vnější a náhodné je tu všechno. Nezápasí tu a nevyrovnávají se mezi sebou vnitřní síly duše, ideje, principy, přesvědčení, názory . . . nýbrž vnější a náhodná konstelace děje rozhoduje o osudu figur a zahání je tam, kam by samy vnitřní svou dynamikou nikdy nedošly.

Jediným motorem dramatu jsou odtud již jen *surovosti Prusáků*. Kdyby neutiskovali tak surově lid, kdyby se k němu chovali s kouskem chytré politiky, trochu snesitelně a lidsky, bylo by po dramatu. Ale, jak pravím, Prusové vedou si, musí si vést již jen proto, aby se drama hýbalo, přímo bestiálně. Vynucují z lidu vysoké výpalné, schytávají všecken mladý lid, jinochy i muže ženaté, a staví jej s pruskou puškou do prvních řad proti domácímu vojsku. Představte si nyní křivé postavení Peškovo, jeho, který je blízký věrou surovému nepříteli, který pod jeho ochranou vrátil se do vlasti, který v nepříteli vidí spásu své víry a svých souvěrců a který tedy musí ho přirozeně omlouvat surovým právem války. Hněv lidu jitří se rostoucí nelidskostí Prusů stále více a dosáhne vrcholu, když Prusáci zabijí dobrého dědečka Kudrnu, jemuž odvedli vnuka a jehož probodli, když se nechtěl dát od něho odervat. Rozumí se, že rozhořčení lidu, chytře podpalované P. Bonaventurou, obrátí se proti ubohému Peškovi, který není ničím vinen . . . leda tím, že má pruský pas. Neztotožňuje se nijak s nepřitelem, nestojí nijak proti svému lidu, naopak hledí mu všude pomoci (přímluva za Václava, vnuka Kudrnova); nepřitele hájí jen potud, pokud mu dobývá volnost svědomí a víry, požadavek jistě docela oprávněný.

Jak se tedy dostává Pešek do konfliktu se svými krajany, sousedy, se svým lidem? *Docela náhodně a nesprávně. Nedorozuměním, slepotou lidu, intrikou páterovou*, jenž lid proti němu rozněcuje.

A tam jsme se tedy dostali: z dramatu *ideového*, jakým sliboval býti z počátku Emigrant, k pouhému dramatu *nedorozumění a intriky!*

Co následuje, je docela obyčejný, šablonovitě konstruovaný a larmoyantní *příběh*. Žena Peškova zřiká se veřejně muže, starý přítel Březina rozboří zásnuby Jiříka s dcerou emigrantovou. Starý Pešek je tak postaven do křížového ohně: s jedné strany věrnost k bratrům, souvěrcům, věrnost k svému vnitřnímu principiálnímu a ideovému základu (který je tu redukován na maličernou vlastně pomstu za utrpené příkoří), s druhé strany štěstí dítěte, jež vroucně miluje. V tomto konfliktě, pracovaném docela suše a střizlivě starou patronou dramatickou, zvítězí v Peškovi konečně milující otec nad náboženským stoupencem. Poznává, že nemá-li zničit štěstí dítěte, nemůže ve vlasti žít minulými svými city a názory, a rozhodne se proto pro odchod. Marně ho přemlouvají shromáždění souvěrci, aby je vedl vzít pomstu nad klášterem. Pešek odmítne a zachovav dosti romaneskně ještě Jiříka před pruským kabátem a sblíživ tak znovu rodinu Březinovu se svou, odchází do ciziny po druhé a navždy, zanechává doma dceru jako šťastnou nevěstu a neznalou oběti, již jí starý otec založil život podle potřeby srdce.

Jak vidět, nesplnilo se ze slibovaného zásadového a ideového dramatu během hry nic. Naopak, rozdrobila se v úzký, násilně a pracně sešitý příběh, který nadto vypadá na některých místech neobyčejně podezřele a vylhaně. Tak hned konec hry je velice problematický. Předně, pokud není vojna rozhodnuta, nemá smyslu Peškův odchod do ciziny, který sice vypadá nesmírně dojemně a nemine se svým účinem na slzní váčky p. t. diváctva, ale jinak jest umělecky nemotivovaný a tedy pro myslivějšího diváka planý. A dále — a to je námitka ještě závažnější — jak bude moci být šťastna Lenorka, toto citové děvče a dcera milující svého otce, až se dozví, že otec odešel navždy z vlasti, že strádá a trpí v cizině a v ní i opuštěn zemře, jen proto, aby ona dostala svého Jiříka? Jen poněkud hlubší a citovější duše bude

musit tím být dříve nebo později (až vystřízliví z vášně k synkovi, který nám je malován docela sumárně jako průměrný, ničím nevynikající mladík) rozhodávána a mučena.

Uzavírám: drama p. Jiráskovo je malé, úzké, střízlivé, bez bouřných větrů skutečné básnické a myšlenkové inspirace, bez velikých, silných typů složených na základních a hlubokých vzpruhách a silách psychických. Je celé rozdrobené a zploštělé, zmalichernělé a vnější — prosto té hluboké *nulkaající vnílní dynamiky*, která jediná je pravou poesii dramatickou. Charaktery jsou docela tradiční, právě jako scény a jich sepjetí i náladový jich vzduch. Není tu nikde nových a závrtných pohledů do trpící a vzpírající se duše lidské, není tu nikde velikých živných slov, jež vyvěrají ze středu lidské duše jako voda z nitra skal, není tu nic z podstaty bytí a života tryskajícího a úpicího. Cítíte, jak úzkostlivý jest básník, jak se bojí dát mluvit opravdové a těžké, podstatné věci svým osobám, jak úzkostně a střízlivě drží se povrchu, jak dbá úzkostlivě o to, aby žádná z jeho figur neřekla víc, než co musí každému diváku prima vista při té které scéně napadnout. Suché, střízlivé, úzké a zcela konvenční, žádné nové stezky nehledající, žádný nový tón tragiky necitící a nevyslovující drama jest Jiráskův *Emigrant*. Opatrně, střízlivě a k tomu ještě dost násilně a pochybně konstruovaný divadelní kus — ale žádná veliká báseň a dokonce již žádný veliký tvůrčí umělecký čin. Dílo docela opakované, epigonské, šablonovité, v němž autor stačil jen k vystižení několika malých genrových figurek, ale v němž uniklo mu a vysmeklo se z rukou všechno veliké, podstatné a charakterové.

Jediný zákmit ideový je v dramate p. Jiráskově diskuse mezi P. Bonaventurou a emigrantem Peškem o *vnílní pravdě a individuálním přesvědčení* a *poměru jejich k vlasti, k celku*. Ale diskuse ta není ani načrtnuta, je zabita hned v začátcích, a nadto je celý problém neformulovaný a nesvedený v dramatické složky.

Nás speciálně jen v tomto případě zajímá, jak obojetně tu p. Jirásek vystupuje a jak de facto (i objektivním výsledkem

dramatu) dává za pravdu oportunistickému utilitarismu Bonaventurovu. Mně o tom nebylo nikdy pochyby, že p. Jirásek je celým svým základem *člověk starého světa* a jeho *chytrácké pseudo-etiky* — ale překvapuje mne jen, jak tu otevřel karty. Vlastněctví je patrně p. Jiráskovi v přímém poměru k zapření vnitřní pravdy, osobního přesvědčení, vši pravdy duchové. To je jediná ideová perspektiva, která se vám jakž takž trochu rozednívá z „Emigranta“ p. Jiráskova. A je to k smrti smutné, pomyslíte-li si, že o této základní otázce moderního člověka nedovedl vám spisovatel, kterého pokládají za největšího českého prozatěra, říci nic více (a ani snad tolik ne), než co říkají úvodníky t. zv. národních našich deníků politických . . .

Celkem potvrdil mi *Emigrant* starý můj názor o významu p. Jiráskově. Autor *Emigranta* je jistě pilný a svědomitý spisovatel, klidný a pečlivý vypravovatel, přesný a spolehlivý konstruktér a reproduktér vnějšího hmotného bytu a kultury člověka a rozumný, střízlivý, opatrný, ale i mělký a průměrný, tradičními, vyšlapanými stezkami kráčeující malíř charakterů a výsledovatel typů a duší. To všechno stačí na dobrého *spisovatele*, ale nestačí na velikého *básníka* a *umělce* (na zásadný rozdíl těchto pojmů a kategorií, tak špatně chápaný u nás, nelze stále a stále dost rozhodně upozorňovat). A nestačí již dokonce na *básníka-dramatika*, který musí pracovat stupňovanými typickými projekcemi a všechnu individuální dobrodružnost a smělou bojovnost duše spojovat s posledními nejtýpčtějšími a nejsymbolističtějšími ideovými základy a motory, který musí zosobňovat v sobě v nejryzejší a nejvykvašenější formě typ *básníka-reka* a *básníka-dobyvatele*. A zde jsme u postulatů, jimž se p. Jirásek pojmově, celým svým duševním jádrem a základem, vymyká.

Že přes svou malou a docela negativní hodnotu uměleckou dostal *Emigrant* ruskou cenu, rozumí se u nás, kde o veřejná stipendia a odměny dělí se kamarádká klika v bratrské svornosti, samo sebou. Škoda jen, že není *Emigrant* obraz, aby mohl být poslán do ciziny; tak by snad konečně o jeho umělecké kvalitě

zvědělo naše obecnstvo poctivý soud jako svého času o plátnech Brožíkových.

Práce lublaňského profesora na pedagogiu, p. *Antona Funlka*, jednoaktovka *Pro dítě*, je vnějškem snad dost rozčilující, ale umělecky hluchá práce. Je celá z *vnějška konstruována* a líčí se v ní docela dialekticky a bez vši kontroly perspektivně, jak slepý otec, jenž nechce překážet dceři, trýzněné doma surovou macechou, v jejím rozběhu do světa za štěstím, sám se zastřelí, aby ulehčil svědomitému dítěti, jež by bez něho nešlo do boje o život a v němž by mu byl neduživý mrzák jen na závadu. Je-li již tato situace kuriosní a hazardní a rozhodnutí starého slepce sofistické, což teprve říci o nové kombinaci, již si postavil p. Funtek v přítomné aktovce. Běží totiž o děvče, které se právě vrátilo z divadla, kde po prvé zpívalo a — bylo vysyčeno. Jak může za takové situace starý otec věřit v štěstí své dcery v cizině, nechápu dobře. A jak může již na účet a kredit toho budoucího problematického štěstí se zastřelit, je mi také mysteriosní. V rozrušení a při chorobě duševní jest ovšem všecko možno, ale psát dramata, kde je potřebí pro vysvětlení utíkat se k takovýmto hypotesám, je velice pohodlné a proto neumělecké. Celá hra rozčilí sice trapností situací, ale umělecky nepůsobí; k tomu jí chybí všecka duševní světlost a všečen smysl toho trapného a absurdního děje, jenž vám naprosto uniká.

22./23. 2. 1898

Jaroslav Vrchlický: Král a ptáčník — Alexej Sergejevič Surovin: Taťána Repina — Václav Kliment Klicpera: Zlý jelen

Velice těžce píše se mi o první práci, již jsem nadepsal v čelo tohoto referátu z Národního divadla. Dalo by se to odbýt dvěma

třemi slovy, dalo by se to přejít mlčením, jak se stalo v některých listech — a taková tichá kritika byla by ta nejsprávnější a nejspravedlivější, čeho si zaslouží tato nová dramatická práce p. Vrchlického — to cítím a to je tak hořké a dusné, když člověk myslí o celé dráze p. Vrchlického, o všem, co *mohl* být a nebyl, o všem, co *mohl* dát a nedal, o všech zárodcích, jež, zdálo se nám před časem kdysi, v něm ležely a jež — nevzešly a nevyhnaly ratolesti. A teď ty konce na divadle, jeden kus za druhým, jeden slabší druhého, stálý, vytrvalý úpadek, kdy včera jste si řekli: ne, teď je dosáhnout nejnižší bod, teď musí buď přestat nebo se zvednout, a přijde zítřek a přesvědčí vás, že lze klesat ještě hloub: — ne, to je zlé, bolavé, mučivé. A k tomu nyní to nejhorší: ty přikázané hymny, ty s nečistými *arrière-pensées* vyráběné a s chladnou počtářskou rozvahou vysoukané *paiany*, ty nabubřelé, pracně usmolené a pracně vytančené *éloges* *nohsledů*, příživníků, epigonů, oficiálních kritiků a novinářů, najatých nul a literárních kramářů, šplhaviců a politikusů — celá ta lživá ničemná pokrytecká komedie špatně a bíděně hraná, špatně a průhledně maskovaná, nestydatá a unavená zároveň: — — — to je k smrti smutné, zlé, drásavé divadlo pro člověka, který stojí mimo ten zvířený, urputně hladový a žravý trh a krám, kterému se říká novinářství a literatura.

Ne, toho si nezasloužilo to velké básnické srdce, které jsme slychali bít z jeho některých starších veršů, tak slavně a slunně jako nejtoužnější zvony na nejvyšších horách, a kdyby byly chyby jeho jakékoli, toho si nezasloužila ta vřelá, sama sebe stravující a udýchaná kdysi jeho duše, toužící obejmout celý svět a celý vesmír, ta duše, z níž dnes ještě občas tryskají jiskry a šlehají plameny, které bolí a pálí a zpívají a pláčí: — — ne, toho zlého, bolestného, k smrti tragického osudu, jaký ho dnes potkává, si Vrchlický nezasloužil.

A hle, v tom vidím tragiku tohoto osudu, jaké není hned v druhém: ten básník, který měl v jádře tak krajní a ohromný smysl pro společnost, hromadnost, družnost, školu, tradici, že

mu obětoval všecko, ten básník nenalezl teď přítele, druha, žáka, stoupence, který by mu splatil stejně, který by mu obětoval tu oběť, nad níž není těžší a vzácnější v přátelství a družnosti: *oběť pravdy*. Který by s volným čistým čelem, s volným klidným zrakem, volný a vzpřímený stanul před ním, ujal ho za ruku a řekl mu: Příteli nebo mistře, až potud! — vzpamatuj se, vydechni, rozhlédni se kolem a patř na sráz, nad nímž stojíš. Utec z toho jha, do něhož tě zapřáhli a jež vlečeš pro ně, v němž tě řídí tisícovým lichocením a lákáním, vyrvi se z toho zapjatého kolotoče lži a povrchní honby, honu a marného spěchu, kde ničeho nelze dosáhnout, poněvadž všecko vlastně je řetězy připevněno a spjato, poněvadž nic vlastně se tu *nehýbe*, nýbrž všecko tímž monotonním mechanismem *točí a ubíhá*. Rozraž ten otrocký kruh marného a stále opakovaného a stále stejně lichého přitomu běhu, zahod tu všecku lživou tradici *oficiální literatury* a scholastické vzorečkované *výroby* — měj odvahu sebe a jen sebe. Utec novinám, časopisům, literárním spolkům, konferencím, katedrám, akademickým křeslům, salonním i kavárenským schůzkám, redakcím i ctitelům, přátelům i nohsledům — utec sám k sobě, na moře, na hory, do lesů, do jeskyň, do poustev duše. Zlom to zlé kouzlo, v němž jsi vlečen a v němž jsi hnán nejstrašnějším a nej-
osudnějším mechanismem, jenž je: zlom hlavně tu zlou ilusi, která tě přitom mámí a přesvědčuje, že vedeš! Odděl *umění od literatury*, sebe od hromady, tvůrčí čin od vtípu a politické kombinace, moudrost od chytrosti, vysvobod duši a srdce a s ní poesii a umění a zahod literaturu, divadlo, knihaře, tiskaře, akademiky a taškáře, kliky a byrokraty, šplhavce a politikusy. To všechno od zlého jest a marné a prázdné. Ale utec se k sobě a *zachraň sebe v sobě* — to jediné je nutné a potřebné — unum necessarium.

A hle, v tom je tragika tohoto osudu: nikde není v tlupě, jež básníka obklopuje, takového poctivého srdce, schopného veliké pravdy. Básník stůně po skyvě poctivého chleba, černého domácího chleba, a tlupa ho krmí prázdným, dutým cukrovím, vyhnanou jeho pěnou, mdlobnou otravnou lichotou, prázdno-

tu lži a poklon, bezobsažnou nicotou pusté, hladké, počtářské své mysli. Potřebuje básníka slabého, chce ho zeslabovat. A přitom co ústa oplývají banální lacinou sladkotou a zatím co nohy tančí naučený balet dvornosti a poklon, vidím tupé nemyslivé oči mdle a mastně se lesknout a pošilhávat špinavým hadím pohledem po tučných klíčích od špižiren, jež visí básníku za pasem . . .

Být chválen a nebýt čten, být chválen veřejně a hlasitě a přitom neceněn v duši a srdci, být oficiální veličinou a přitom nemít vlivu na růst mladých klíčících duší — hle, ten strašný osud, ten zlý, mstný osud, jehož nezasloužil ten jistě grandiosně založený básník, který se tak rozdal a rozměnil všem, jakým je Vrchlický.

A o tom osudu jsem těžce a bolestně myslel, když jsem se díval na jeho novou veselohru, docela konvenční, planou a situační a přitom ještě i prostě logicky zmatenou a nevyjasněnou a na několika hrubě komických vtipech a nápadech stavěnou práci, a o několik dnů později, kdy jsem četl a slyšel o dýmech z novinářských kadidelnic. To je vše. Víc nemám co říci.

Ruské drama *Talána Repina* žurnalisty A. S. *Suvorina* přichází k nám právě deset let po své premiéře (1888), ale upřímně mluveno, mohlo docela dobře zůstat doma. Takové překlady a takové ukázky z cizí dramatické produkce nemají smyslu, poněvadž neznamenají dnes v našem rozvojovém stadiu pro nás žádný zisk, žádný jasný a světlý vzor, žádnou pokrokovou lekcii.

Na *Taláně Repině* vidíte hned naráz, že je to práce *žurnalisty* — nemusí vás ani ubezpečovat noviny, že je založena na „skutečné události,“ t. j. *lokálce*: — ona vůbec skutečně nic nepodává než *lokálku, příběh, anekdotu* (v psychologickém významu slova), docela volný, pod žádným zorným úhlem umění, psychologie nebo poesie nazíraný a nestilisovaný, rozbíhavý (což by samo ne-
vadilo), ale i rozbíhavě mělký a bezobsažný, vnější děj.

Běží tu o mladou vysoce nadanou herečku, duši prudkou,

udýchanou, lačnou života a štěstí, přitom rozmarnou, štvanou, přemetnou a v jádře nějak nespokojenou s celou nevázanou bohémskou hereckou existencí. Miluje ničemného statkáře na mizině a bývalého důstojníka Petra Ivanoviče Sabinina sžíravou vášní, smyslně, zlostně, hašteřivě . . . ale přitom všemi kořeny své bytosti, která je v podstatě hrubá a banální, které alespoň každým způsobem chybí noblesa a duševní distinkce. (Druhý akt, kde vnikne do bytu své otrokyně Věry Alexandrovny Oleliny a „ztropí jí scénu“, je zejména trapně banální.) Tento Sabinin, který na počátku hry také svým způsobem „miluje“ Taťánu, bere si záminku z jedné ležérní trochu scény, kde Taťána zanedbá Sabinina-marnivce pro nějakého staršího přítele, žurnalistu Adeševa, a zasnoubí se rozumně a střízlivě s bohatou vdovou, která ho miluje a jež ho musí zachránit před finanční katastrofou. Odkopne Taťánu, které nezbyvá již nic než na zoufale rozpustilém bakchanalu ve třetím aktu raisonírovat nad bídou herečky, již schází pravý základ štěstí každé ženy: ochrana muže a radost rodiny, a umřít ve čtvrtém aktu — velkolepým divadelně dekoračním a melodramaticky pathosovým šlágrum: na divadle jedem, ve své roli před „ním“ — zrádným milencem — a před „ní“ — šťastnou sokyní.

Ve hře p. Suvorinově, opakuju, není skoro kapka *poctivé umělecké krve*: všecko je pracováno na efekt hrubého kalibru, *pathos* a *melodram*. Jediná charakternější a typičtější figura je Taťána, ale i ta je celá lepena zvnějška, ze známých, starých, dobře vyzkoušených ingrediencí. Je to slabý odvar jiných daleko silněji, jemněji a hlouběji probádaných dramatických a beletristických her ruských, jež jsme vidali před osmi až deseti lety na Národním divadle a jež potkáváme v knihách mistrů-romanopisců ruských za každým krokem. Síla ruské literatury mimo jiné je zejména, myslím, v malbě ženy: ženy ruské beletrie, ať Turgeněva, ať Tolstého, ať Dostojevského mají při největší různosti individuální a variací typů společnou zvláštní základní notu, jsou si příbuzny posledním klíčem své bytosti. Jsou zvláště

bolavě impulsivně, je vidět, že autoři hluboce vyzdvihli poslední biologické jejich vrstvy, všecko osudné, temné, chvatné a živelné v nich, celý fatalistický temný rodový jich základ. Ženy v západních literaturách jsou proti nim většinou formulkové, schematické, racionálně a chladně konstruované. Myslím, že zásluhou primitivnosti slovanské, hutné smyslové svěžesti a jemnosti mladé rasy vycítili tito ruští spisovatelé lépe, hlouběji, nekonečně pravdivěji a složitěji ženskou psychu, než unavená, uspalá, otupělá tykadla západních autorů. Žena v ruských plodech literárních je právě bližší temnému fatalismu a elementární přírodní vesmírové mystice než v literaturách západních. Ruští autoři vynesli po prvé, myslím, tu vzácnou křehkou kořist z hlubokých vod na bolestný vzduch: ženu proměnnou, přemetnou, živelnou děsivě tragickou tragikou neuniknutelných temných zákonů a cest přírody . . . bytost hned naivní, hned složitou a chaotickou a stále unikající, trpící i dávající trpěti, a bolavou a bolestnou přede vším a nade vše.

V tom bylo také veliké kouzlo novoty a zájmu pro nás speciálně při prvních ruských hrách před osmi deseti lety po prvé k nám uvedených, které byly jinak často dost prostředního umění. Dnes víme již, že tato hluboká a jemná malba žen je vůbec typickým rysem ruské literatury, že jest jejím tradičním věnem, a že autoři, kteří nám byli po prvé představeni, ji v prvé řadě neobjevili, nýbrž přijali jako vliv a odkaz jiných větších, opravdu geniů psychologické intuice a introspekce. A tak také je tomu u p. Suvorina: jeho Taťána je odvar, a to v aktu slabý a hrubý odvar jiných typů daleko jemnějších, hlubších a delikátnějších. Něčím hrubým a forcírovaným blíží se Taťána p. Suvorinova naopak více *francouzské* tradici než ruské a na francouzskou techniku, alespoň ve vedení dialogu, ukazuje také celá faktura dramatu. Kromě lehké konverzační pěny, opravdu novinářské povrchnosti, a kromě několika episodních figurek (hlavně židovského bankéře Sonnensteina a židovské dohazovačky a pokoutnice Raisy Salomonovny) není již na dramate p. Suvorinově

nic. Zejména žádná stavba ideová a charakterová, žádná psychologická intuice nebo náladová poesie dušemalebná. Nic než čiperný divadelní kus francouzského stříhu a k tomu i velice problematické techniky divadelní. Něco, co lze sehrát a poslechnout, ale nic, co zůstane hodnotou a znamená zmnožení duchovního, literárního, uměleckého našeho kapitálu.

Klicperově frašce *Zlému jelenu*, sehranému jako slavnostní představení 20. března t. r., kdy ve foyeru Národního divadla postaveno bylo autorovi poprsí, předcházela rozprava p. ředitele Šuberta o významu Klicperově v historii českého dramatu a českého divadla. Pan ředitel přečetl dvaapadesát prací Klicperových a dospěl k resultátu, že Klicpera jest největší český dramatik první polovice devatenáctého věku a speciálně, že jest otcem *české realistické veselohry*, „nejen časovým, alebrž i duchovým předchůdcem celé řady našich básníků dramatických až do doby nejnovější“, hlavně, jak jinde v téže přednášce čtu, Štolby, Sokola, Stroupežnického, Pippicha, Štecha a j. Panu řediteli zdá se dále, že Klicpera zůstane provždy základním kamenem českého divadla, že i dnes *celých patnáct her* jeho lze směle zařadit do repertoaru Národ. divadla, a slibuje skutečně provést tuto restauraci a rehabilitaci básníka dlouho přezíraného a do dnes neoceneného i nedoceněného.

Kdyby byla skutečně takováto *umělecká* bilance z revise prací Klicperových, měli bychom všechnu příčinu mluvit o literárním svátku. Ale bojím se, a ne bez důvodu, že p. ředitel míší *vlastenecký* a *společenský* význam a hodnotu Klicperovu s *uměleckou* — záměna, která se stále a stále u nás opakuje a proti níž budeme vystupovat stále stejně resolutně, třeba nás p. ředitel podezíral z „blaseovanosti, které nestačí ani umění zitřejší, nerci-li včerejší“. To je novinářská finta, která by se neměla vyskytovat v literárně historickém rozboru. Neběží o žádnou subjektivnou náladu myslí, o žádnou „blaseovanost“ nebo „na-

ivnost“ — běží o *umělecké a básnické cílení a nazírání, o literárně historický a eslelický soud ryzí a nekalený* žádnými vnějšími a zde nerozhodnými momenty vlastenecké tendenčnosti. Národu se neposlouží, bude-li se mu vydávat měď za stříbro a stříbro za zlato, budou-li se mu tvořit fiktivní a problematičtí geniové.

Budiž mi rozuměno: neprotestuju nijak proti pietě p. ředitele Šuberta, je docela na místě. Ale zdá se mi, že stojí příliš na ilusích a vyhledává důvody, které nejsou dost pevné. Mám rád Klicperu, je mi milá jeho tichá, poctivá, bystrá a srdečná hlava, má jistě veliký význam pro *divadlo* — ale nazvat ho „otcem moderní české veselohry“, navazovat na něho filiaci autorů jinak velice různorodých i různocenných beze všeho průkazu, zdá se mi hazardní. Neznám sice všech dvaapadesát prací Klicperových, ale znám většinu z těch, jež vynáší p. řed. Šubert jako nejlepší, a tu mohu říci, že Klicpera je velmi čiperný, bystrý, zábavný *skladatel frašek a veseloher* — ale přitom nijak zvláště charakterisovaná a typická hlava *literární*. To jsou dvě sféry pojmů a pomyslů kritických, jež je nutno velice přesně lišit. Klicpera není vpravdě o mnoho více než nadaný a pilný diletant — poněvadž k literárnímu profilu a charakteru to nepřivedl, poněvadž pracoval starým tradičním a běžným právě postupem, poněvadž vyplňoval snad tuto tradiční stavbu a pojetí veselohry sem tam odpozorovanými detaily z českého soudobého života, českým ovzduším — ale to nestačí ještě ke zdůvodnění tak velikého a dalekosáhlého názvu jako jest „otec moderní české národní veselohry“. Myslím, že ten, jemuž by měl být přirčen po právu tento titul, musil by *ve svém umění samostatně tvořil, nově básnicky a umělecky nazíral, k problémům své doby zaujatí určitě a pevně stanovisko* jako na př. v poesii Kollár anebo Mácha. Myslím, že zde měla začít studie p. Šubertova a vyanalyzovat poměr, v jakém stojí Klicpera k panujícímu (dobovému) stylu dramatickému, opakuje-li cizí tradici a šablonu a užívá-li jí a aplikuje-li ji pouze na české látky, či tvoří-li, pokud a jak, samostatně a pokouší-li se o český nějaký, t. j. v první řadě svůj styl a problém dramatický. To jsou tuším

otázky, na něž by v první řadě musila odpovědět literárně historická studie, která by chtěla prokázat význam, jež připisuje p. Šubert Klicperovi.

Také vliv Klicperův na novější naši veselohru nezdá se mi nijak patrný (daleko více vidím vlivů cizích, německých, francouzských zvláště). Ten by se musil teprve pečlivou a podrobnou analysou vyšetřit a zjistit. Nelíbí se mi také, že mezi reprezentanty „realistické moderní české veselohry“ vedle autorů velice problematických je postaven do stejné řady s nimi dramatik každým způsobem superiorní, jenž žil psychologicky určité bolesti a záhady duše a kultury, a zhosťoval se jich svými pracemi dramatickými, které tak vedle své divadelní ceny mají to vzácné *literární a psychologické plus*, jež obyčejně chybívá průměrným divadelníkům — míním *Stroupežnického*.¹ To je rozhodně nesprávné a ukazuje nadto flagrantně, jak člověk, jenž chce provést restauraci a rehabilitaci *dávnější* minulosti, porušuje a křivdí někdy minulosti *bližší* nebo přítomnosti. To je to, čím mi hřeší jinak jistě záslužná úvaha p. Šubertova a jeho jinak také zčásti oprávněný podnik restaurace Klicperovy na Národním divadle.

Přestává být však oprávněný tento historismus tam, kde — jako v našem případě — stává se *výlučným* a utiskuje nejprimitivnější práva přítomnosti, kde jubileum Klicperovo má být důvodem k ignorování jubilea — Ibsenova a uvedení Klicperových veseloher na jeviště Národního divadla snad náhradou za naprostou nevšimavost k dramatickým velebásním Ibsenovým. Pak stává se pseudovlasteneckou manii, překážkou pokroku, růstu a síly, a pak je také nejradikálnější protest proti němu nutný.

1 - Význam ten formuloval jsem si ve studii, v *Rozhledech* 1895 uveřejněné.

Julius Zeyer: Radúz a Mahulena — Maurice Maeterlinck: Větralkyně

Páně Zeyerova pohádka je čistá, křepká, vlahá práce, která nemá vlastní aktivní útočné dynamiky dramatické, nepůsobí velikým sevřeným útokem citů a vůlí osudně vzepřených proti statickému řádu a ethosu, nesvirá nám srdce tou strašnou železnou rukou nutnosti a síly, rdousící lepší a rozumovější, logičtější a světelnější živel zvolna zápasícího a zvolna se rozsvěčujícího nového toužení, chtění a citění, nemá té právě dramatické, t. j. ideové a ethické perspektivy, problému, stylu a těžiště. Je to *pasivná* prolínavost, *ryze náladová* statická sugesce mlhy, snu a sentimentu, čím vítězí nad vámi . . . ovšem, jak nemůže jinak býti při tomto lyrickém genu poesie, jen tehdy, jste-li povolní a přístupní, změkklí a samochtíc dojati. Neboť velet a rozkazovat, nutit a podrobovat tato poesie nemůže a nedovede již ze samých svých prvků a živelů uměleckých . . . může jen svádět, okouzlit, roztesknit . . . nedovede zdrtit a očistit tím nebeským ohněm blesků, hrůzy a pýchy a děsu . . . tím bleskem, který sjede do člověka s nebes a nepozemským ohněm změří výšku s prohlubní nicoty, který očistí a osvití tajemství bytí a základy života i smrti.

Radúz a Mahulena je ryze dojmová, ryze trpná, snívá, sladce a nyně upředaná práce, řekl bych, ryze *dekoračního rázu*, kde i duše lidské, vášně, katastrofy a konflikty jsou sladce zamlžené a v jádře bezdůvodně živelné a tím dekoračně účinné. Je to spíše féerie než dramatická báseň, spíše melodramatická lázeň mlhy a snů, mythů a legend než divadlo vědomých, účelných, za nejvyšším zmocněným svědomím napjatých a k nejvyšší vnitřní, duševní a mravní ideaci směřujících sil a situací.

Dramatická pohádka p. Zeyerova jest elegií a na konec hymnem neohrožené, vytrvalé lásky dvou královských dětí, Radúza, syna krále magurského, a Mahuleny, dcery Stojmíra, krále tatarského. Kvůli lásce ženy zneprátelili se oba vládci a alego-

ricky přímo temná a divoká Runa, žena Stojmirova, dmýchá pilně v tento svár a toto záští. Zcela důsledně své vlčí nenávisti jedná, když Radúza, jenž zabloudil do tatranských lesů a zabil tam bílého jelena Mahulenina, dá uvrhnout do hlubokého žaláře a později, když pozná, že i sem pronikla láska Mahulenina, vyvésti na vysoký štít taterský a přikovat zde očarovaným pasem a řetězem ke skále, odkud ubožáka nevyprostí žádná lidská moc. Jest jen nějaký čarovný klíč, kterým je možno otevřít zámek, ale ten má Runa, a ta, aby se nedostal nikomu do rukou, hodí jej — dost neprozřetelně, myslím — do propasti. A nové úklady kuje smrtelná nenávist Runina. Dábelskou nástrahou a klamem chce svést Mahulenu k zavraždění jejího miláčka, k otrávení ho šalebným silicím nápojem. Ale nepodaří se jí tyto pikle. Mahulena utuší nebezpečí a podvede tak trochu sama lstnou matku. Spěchá na Tatry — ale s kouzelným klíčem, jež podivnou náhodou našel nějaký Slováček-poctiveček, což ovšem matce zamlčela. Osvobodí Radúza. Ale vtom je tu již jako víchř nenávistná Runa a za ní v patách tlupa zbrojnošů. Radúz chce nejprve usmrtit Runu, ale pak připoutá jen tuto litici za dlouhé havraní vlasy ke stromu. Milenci uniknou, ale těžká kletba matčina visí nad nimi a pluje jim nad hlavami jako mrak bouřinosný: Radúz zapomene Mahuleny, jakmile ho políbí jiná žena. A stane se skutečně, když milenci nakonec dojdou Magury, kde právě zemřel královský otec Radúzův, Mahulena nechce vpadnout plnými dveřmi do nové rodiny, zůstává jako bázlivá hrdlička v lese, posílajíc Radúza samotného do zámku, aby jí později dal uvést k novému krbu. Radúz jde a je políben matkou, hořekující nad mrtvolou mužovou na nádvoří uprostřed truchlícího lidu. Kletba Runina se vyplní do slova. V ten mžik padne těžká mlha nepaměti na duši, srdce, rozum Radúzův. Nepoznává Mahuleny, když za ním, pužena tušením osudu, přijde do zámku, odkud ji vyvedou jako šílenou. Opuštěná a zavržená prosí matku zemi, aby ji zaštitila a dala jí ten mrtvý klid, jakého neodpírá i nejnižším svým dětem, rostlinám. A vyslyší ji země, milosrdnější

lidí, a změní ji v štíhlý topol, jenž nemá paměti hoře a nemá určitosti představ a vědomí, jemuž jen v dřimotě těší se pohádka bytí a života.

Uplynula zima od té události a s Radúzem stala se divná změna. Divně churaví od kořenů bytí. Zamiloval se do topolu, jenž vyrostl zázračně před zámkem, dřímá u něho a žije s ním ve snech divný vnitřní život, kdy rozumí všemu, co se stalo, ale jakmile procitne, veta zas po všem, kouzlo trvá a drží jeho duši ve spárech. Mlha leží zas na všem a s ní nepaměť a tupost nevědomí. A trvalo by tak i dál, a kouzlo zůstalo by nezlomeno, kdyby matka Radúzova, žárlic na strom, jenž jí uloupil lásku synovu, nezařala sekeru do topolu, z kterého — stříkne teplá krev na čelo princovo. Zlé kouzlo je zlomeno, poněvadž je mu souzen skon, jakmile Radúz okusí krve ze srdce Mahulenina. Což tímto je splněno. Milenci jsou vykoupeni, vráceni sobě a svému štěstí. Věrná láska došla své odměny.

Jak vidět již z tohoto velice podrobného a všecy rozhodné momenty vystihujícího schematu obsahového, není v dramatické pohádce p. Zeyerově žádných *problémů psychologických, charakterových, sporů, konfliktů a krisí* v ideových motorech a pákách nesoucích děj. Kouzlo práce p. Zeyerovy je jiné, je ve zvláštní pasivně prolinavé náládovosti, v křehké a kouzelně měkké a vláčné faktuře této básně v próze, v tichém linutí a záření elegické osudové pasivity, v hluboké, tiché, bezmocné oddanosti pod osud a předurčení nebo jakkoliv jinak chcete nazvat tu moc a kouzlo visící nad člověkem, které je tu průvodním motivem, stále se vracejícím echem. Tímto rysem — ovšem pouze *náládovým* a ne v psychologický a ethický problém zhuštěným a formovaným — je tuším práce p. Zeyerova opravdu slovenská nebo širše i slovanská, alespoň podle běžné tradice a běžného u nás nazírání. Nejvíce této sladké dřimotné a nevýslovně jímavé melancholie cítím v proměnění Mahulenině v topol a v celém tom zvláštním podvědomém, rozpůleném, elementárním, mezi den a noc, vědomí a bezvědomí rozděleném živoření Radú-

zově: — to jsou rysy, tuším, ryze slovanské v tom těsném přilnutí k přírodě a utonutí v ní, v té blízkosti a splynutí s ní, v tom důvěrně dřimotném, vegetativním a přitom rozjímavě bezvědomém snění nirvanisticky zabarveného pantheismu.

V těchto partiích promluvila ke mně dramatická pohádka p. Zeyerova prolnavou, důvěrnou, z kořenů bytí a osudu tryskající řečí . . . ne . . . více než řečí: sladkým, hlubokým, dřimotně bublavým šepotem hovořícím o stínech pronikavěji a podstatněji než o vnějších tvarech a obklopujícím vás jako hluboké slehlé vody jezera všude rozlitým tajemstvím, v němž tak sladce, smutně, závratně a nyněv tone a rozplývá se ten iluzivní střed našeho bytí, jemuž se říká hádankovitým a prázdným zvukem: já . . .

Je tomu osm let, kdy vyšla tiskem dramatická báseň Maeterlinckova *Velřelkyně*, kterou jsme viděli nyní v Národním divadle. Po osmi letech hraje se teprve u nás . . . když předtím prošla již jevišti německými a když již autor sám napsal v dramatech díla daleko silnější a hlavně daleko širší, daleko lidštější a tím i dramatictější, než je tato velice ryzí a poctivá jinak aktovka. Mám na mysli hlavně drama *Aglaveny a Selysetly*¹, které v nejčistších úbělových liniích symbolisuje celou tíseň, úzkost a přerod kultury starší v novou, jež je z nejhlubších a nejbolestnějších, poslední otázky a uzle života a osudu sondujících prací přítomnosti, přitom nesmírně přesně a ryze členěné architektury dramatické a při poctivosti a ryzosti užitých prostředků těžkého silného účinku opravdu divadelního, myslím. Nerozumím, proč nesáhlo divadlo, chtělo-li již předvést našemu obecenstvu toho tichého a hlubokého poetu teskných šer i zoří duše, k tomuto nejdokonalejšímu a nejbělejšímu jeho dílu a proč vrátilo se k pri-

1 - Viz o něm můj referent v Lit. list., 1897, str. 348.

mitivnějšímu stadiu jeho básnické tvorby, k stupni dnes již překonanému v jeho rozvoji? Či musíme při každé příležitosti znova a znova dokazovat světu pravdu nescíslněkrát již dokázanou, že jsme za světovým tempem a rytmem stále o několik vln pozadu?

O Maeterlinckovi samém bylo mladší naší kritikou psáno mnoho a s pěkným většinou a vroucím pochopením a samy tyto listy přinesly několik studií a úvah o něm, z nichž p. Bouškova je stejně svědomitá jako výstižná. Já sám vyložil jsem ústřední umělecký a filosofický problém, jak mu u Maeterlincka rozumím, stručně a v úhrnné syntési ve svém rozboru „Aglaveny a Selysetty“ loni v těchto listech. Stojím na stanovisku, jež jsem tam vyztknul, posud.

Vážím si starších prací Maeterlinckových, tedy i *Velřelkyně*, méně než novějších, hlavně *Aglaveny a Selysetly*, ačkoliv tím neříkám, že starších těchto prací cením nízko a lehce. Ne, jsou to práce neobyčejně poctivé a ryzí, neobyčejně prostoly a čistoly inspirace, tak heroicky oddané pouze a výlučně vnitřní pravdě duše a srdce, beze všech pokoutních point a tendencí, beze vši koncese nejprimitivnějším efektům a sensacím, trikům a tradicím divadla a literatury. Není o tom pochyby, že náleží umění ryzímu a poctivému, umění více ještě srdce než duše, ale není mi také pochyby o tom, že umění to je velice úzké a velice trpné, že se obmezuje na pouhou náladovou a pocitovou dojmovost, že podává z nesmírného psychického světa jen úzký výkrojek, mrtvý, ztrnulý záliv Smrti, utonulý v sobě a zakotvený v ztrnulou prohlubeň tmy a ticha, neosvětlený žádným měkkým, světlující vlnou vzduchem perspektivujícím nápovědi a symboly věčnější pravdy než je zmar a smrt. Maeterlinck byl v starších věcech umělec nesmírně poctivý a ryzí sice, pracující jen a jen pravdou duše a srdce, opomíjející všecku surovou empirickou dráždivost a efektnost, prchající z daleka před každou banálností nízkého strojeného aranžování, ale vcelku pasivní, úzký, ryze dojmový a náladový, který podával — přesně vzato — jen

parafráze určitých statických pocitů a představ. Zásluha a hodnota jeho — které nelze dost docenit — byla, že v době dráždivosti a efektnosti, vypěstované na divadle v celý složitý systém a v celou složitou doktrinu, v době, kdy vnější kombinace surových, ryze hmotných, lechtavých a smyslných dráždidel dostoupila vrcholu, odvážil se vystoupit s pracemi, kde jich úplně pomíjel, kde se obrátil zády ku vši *umělosti*, aby se oddal jen hluboké, prosté, věčné a jednotvárné *pravdě*, že naklonil sluch k těm vnitřním dusným hlasům šeptajícím jednu a touže strašnou nezfalšovanou pravdu a že se stal věrným, poctivým, povolným, nic neuvažujícím a nekombinujícím jich prostředníkem — že jim propůjčil *oddaně a poctivě svá čistá neprořhaná ústa*. To je ta ryzost a čistota, ta veliká oddanost, která nám ho činí drahým a která ho staví jako vzácný příklad duševní čistoty v době výdělkářské korupce a efektní smyslnosti a nečistoty k následování mladým adeptům umění. To je to posvěcení veliké bezzájmovosti, ryzího a pokorného oddání se a odhodlání ve službách Věčného a Podstatného, a to se třese hluboce dechnutou, sladkou, bledězlatou aureolou kolem bledých, zmučených hlav jeho bolestných a tichých prací.

A snad nebylo z počátku ani jinak možno reagovat proti kombinátorské maše a dráždivému systematickému lapání a splétání efektů, než když se proti jich falešné agilnosti, proti roztrěsené a bezúčelně udýchané jich horečce postavilo veliké, slavně tiché a monotonně ztrnulé, jednou přísnou těžkou linií drapované ticho Smrti. Snad byla tu úzká ztrnulost prvních prací Maeterlinckových hluboce nutná a zákonnou antithesí podmíněná. Zdá se mi, že nemohl protestovat z počátku proti znesvěcenému umění zabředlému do umělých komplikací a jalového látání smyslných efektů, než tím, že vzal látky nejprostší, nejzákladnější, nejživelnější a nejspontánnější — a co je jimi víc než thema Smrti? — a zpracoval je nejčistší, nejprostší, nejtišší metodou, pravou ryzí poctivostí a věrností, čistotou ryzího citu, bez všech smyslných surogátů a dráždivých komplikací.

Vezměte si thema *Velřelkyně*. Smrt krouží kol domu a vnikne do něho, kdy nejméně se toho naděje normální rozum a domněnka lidská, utušená jen starým, chorým, hrobu blízkým starcem, jehož smyslný zrak vyhasl, ale jemuž rozžehly se zato jiné, vnitřní, jemnější a ukrytější, všem jiným tak zv. normálním lidem unikající cesty a prostředky postřehu. Jaké tiché, šeré, grandiosně těžké a monotonní thema, a jak docela tiše a šere — beze všech smyslných skoro pomůcek a prostředků — je řešeno. Jak by si vedl romantik dekoračně, jaký smyslný materialismus halucinací a visí, situací a kombinací rozvinul by pathetik starého směru, a jak veliký, ryzí je tu Maeterlinck ve své šeré, tiché, docela přísné dušemalebné metodě, která podává jen ty duševní tuchy a zachycené stíny předtuchy a nápovědi a která z hmotného fyzického světa užívá jen sem tam co nejméně a nejřídčeji nějakého prostředku pouze jako nositele duševního dojmu a jako hmotného bodu, na němž utkví pro počátek vněm a postřeh diváka, jako východiska nehmotné vlny citové a vznětové. Celé drama Maeterlinckovo není tu než řada tuch, dojmů a stínů, jež se přeženou po zdřímle hladině temného, z běžných břehů vystouplého podvědomí — nejryzejší a nejpoctivější, vši kombinací a všemu výpočtu se vyhýbající prostota, monotonnost, šed — a velikost, jakých je málo příkladů v celém umění.

Maeterlinckova *Velřelkyně* je mi tedy vzácným vzorem ryzího, poctivého, oddaného, tichého a snivého umění, posvěceného tou řídkou etností naprostého bezosobního oddání se vnitřní pravdě a křtěného tím ohnivým křtem veliké a proto němé a proto hluboce ukryté touhy po bezzájmovosti a samoučelnosti duše, srdce i citu, tichou a bezpečnou vírou, že ony samy zvítězí bez pomoci kombinujícího mozku a hledajícího umu básníkovy, které se jistě zdají Maeterlinckovi nízký a které pokazí a poruší podle jeho názoru tichý hluboký lom jejich vyzáření a bílého paprskování. A má jistě pravdu alespoň v devadesáti devíti případech ze sta. Neboť, aby rozum a intelekt umělcův stály oddaně a oddaně ve službách srdce a jeho tajemné, podvědomé,

jinými zákony a řády řízené práce intuitivní a poznávací, aby oba tyto světy komplementárně pracovaly k jednomu podepřenému a stupňovanému, mohutnému, ryzímu a nepokalenému účinu spojené duše i úmyslu, citu i intelektu, mysteria i ideje: — to jsou případy nejvzácnější a nejvýjimečnější. Obvykle bývá pravda na straně Maeterlinckově: rozum, intelekt, idea zvrhuje se v chytráctví, chytání efektů a umělou neřest vypočítanosti strojených lapadel, klamů a podvodů. Vyjma ovšem ty převzácné případy, které přece nelze popírat a které tvoří pak arcidíla . . . díla synthesy a celosti celého člověka, celého světa, celého života i bytí.

To rozumím tedy tím, říkám-li o *Vetřelkyni*, že je dílem vzácné ryzosti a čistoty umělecké, poctivosti a oddanosti a přitom přece dílo umění úzkého a trpného. Nejde konec konců vcelku přece nad pocit, dojem, vněm a náladu — třeba je podávala v nejvzácnější čistotě a ryzosti docela psychické — nad dušemalebný impresionismus, a to, co podává z ideového, intelektuálního a symbolického smyslu světa a života, je v podstatě ještě *negativně* a *nevyslovené*, pouhé popření a jistého druhu halucinační ironie. Ve filosofickém smyslu slova je tu stále ještě Maeterlinck *romantikem*, poněvadž tu podává pouze hru dojmovou bez synthetisující ideje, pod jejímž úhlem třeba je nazírat, aby daly určitý smysl a hodnotný pojem světa a osudu.

Umění jeho *rozšířilo se a zesílilo* však od těch dob znamenitě, jak ukazuje právě *Aglavena a Selysetta*. Stalo se daleko kladnějším, celkovějším, synthetičtějším, hodnotnějším. Širší obzory objímá a v nich utřídí a hodnotí daleko větší počet prvků a sil než ve *Vetřelkyni*. Intelekt a idea přistupují k pocitu, dojmu a náladě a skládají daleko bohatší, širší a konec konců i hlubší harmonii, než byla ryzí sice a všech kazů prostá, ale úzká přítom harmonie starších prací spíše impresionistických ještě. Hlas srdce a duše není jimi porušen, zakryt a zkalen, nýbrž naopak rozmnožen resonancí a prodloužen perspektivou. Strašná osudnost srdce, té studny všeho života, není tu vyrušena intelektem,

nýbrž naopak: hluboké, temné, slavné a nevypočitatelné vody jeho odplavují jej i tu jako vzrostlá řeka stéblo slámy a prohlubují pak teprve strašnou mystickou propast všech otázek po smyslu bytí a života.

Ale přestávám, neboť mi kmitla hlavou myšlenka, jak čekat od obecenstva a běžné kritiky pochopení širší a komplikovanější *Aglaveny*, když i užší a prostší *Vetřelkyně* jim unikla a nedovedla vyvolat v jich dutých a zpusťovaných nitrech jiné resonance, než prázdný chraptivý tón dunící nicotou prázdna a tuposti?

Sewer Maciejowski: Martin Luba — Klicpera: Kytka a Každý něco pro vlast

Selské drama p. Maciejowského přeložené z polštiny p. Černým není právě zlý *divadelní kus*, ale rozhodně není také individuální a nové, krásné a ryzí dílo *umělecké nebo básnické*. Dramaticky není právě špatně vyrobeno: konflikt vůlí docela podle předpisu a vyzkoušeného vzorku postaven a proveden s náležitým důrazem a třeskem, srážka dvou, plnou parou proti sobě rozejetých a docela slepě důsledných lidí, otce a syna, velice efektně a hlomozně nastrojena. Syn Jan, idealistický a z docela šlechtického papíru střižený mladík, který utekl pro knihu z domova a sám se probil střední školou a universitou, přijde do rodné vsi, kterou vyssává docela střízlivý, pozitivisticky hrubý, obmezený i silný jeho otec-sedlák, pravý protinožec mladého entusiasty. Syn stane se advokátem utištěných a vyssávaných chalupníků proti otcí-lichváři, prosadí jich věc před soudem, unikne všem lákadlům praktikusů, kteří ho chtějí odklonit za bídný nějaký groš hmotného prospěchu od přímé cesty ideální spravedlnosti. Stařec je odsouzen, aby vydal uloupenou půdu, a nad to pozván k nějakému vyšetřujícímu soudci do města: pan soudce vidí v jeho manipulacích různé choulostivé historie,

kteře mohou spadat pod zločin lichvy. To je na starce mnoho. Starý dub spíše padne, než by se dal sehnout. Podezřívá ke všemu ještě čistotu styku a sympatie mladé své druhé ženy se synem z prvního manželství, vidí všude lest, zradu, úskok, vzpouřu a rozklad někdejší své vlády a statku dlouho a krušně skládaného a rozbořil raději všechno, než by dovolil, aby cizí lidé a zrádný syn rozchvátili kámen od kamene: zapálí statek (oheň je ovšem udušen, poněvadž by jinak přišel autor o své šlechetské a filantropické finale, jež dělá dobrý dojem na obecenstvo) a oběsí se. Jan odchází z domu, kde svou důslednou, neúchylnou a krajní manii idealistickou zabil otce, z vesnice, kde přesně vzato nikomu neprospěl (lid, jehož se ujímal, ukáže na konci velice jasně svou mravní surovost a chová se vůbec tak, že jste nuceni dát za pravdu starému Lubovi, jenž v nich nevidí nic než tahouny, opilou rotu, nehodnou jiného údělu).

Jde někam do světa. Statek odkáže dříve ještě šlechetské maceše s podmínkou, aby tu zřídila světlou, vzdušnou školu. (Modernisticko-tendenční cukrlátko.)

Šablonovitost a vzorková střízlivost této práce bije přímo do očí. Starý problém (velice sumárně a aprioristicky hrubě formovaný) o ceně a smyslu krajní a důsledné „pravdy“, na nějž v poslední době napsal na př. Ibsen tak psychologicky a dialekticky bohatou, temnou a jemnou variaci jako je *Divoká kachna*, je tu znova proklepáván, ale mdle, matně, otřele, bez každé nové perspektivně hloubky a síly, bez nových, autorem vycitěných a vyhmataných psychologických a básnických poloh a škál. Všecko obrací se jen na povrch, hmotně a jalově hraje se celý zápas mezi fanatickým „idealistou“, abstraktně rozčileným, deklamačním a mlžně necharakterizovaným, a starým, zkušeností, energií a silou bohatým „positivistou“-otcem, který je nejlepší figurou práce a na němž vlastně celá její dramatická účinnost jest sklenuta. Ukazuje se tu zase, jak střízlivost, drsnost, zloba nesou již v sobě ostré charakterové linie, pevně zocelené svaly typičnosti a jak lehkou je básníku takovou figuru vyrýt a reliefně

vypnout. Zde se podává všechno samo sebou a p. Maciejowski ani tu neobjevil nic, nýbrž plul jen pohodlným větrem po proudu, drahou, kterou jiní nesčíslněkrát zbrzdili již před ním. Pan Šmaha vyzdvihl brutálním a svalovitým svým uměním dobře tuto sukovitou figuru. Hůře bylo však charakterisovat a precizovat idealisticky monotonního p. študenta. Zde selhalo umění p. Maciejowského skoro úplně. Zůstal abstraktní šablonou, deklamátorský šlechetník bez každé reliefnější vykrojené linie. Příliš stín a příliš schema.

Tedy úhrnem: jedna figura a dvě tři drobnější, genrovitě zkrojené. Žádná nová charakterová sondace, žádné nové vyházené šachty do lidských duší, žádná veliká ideová tragika a poesie, nic, co by bylo svedeno v poslední středy a základy, vlastní a důvěrné záhady bytí a osudu. Dost vnějšího napětí a konfliktů divadelnických vykořisťovaných. Snad nenejhorší kus, ale žádná báseň, žádné vynikající literární dílo. Nic, co by znamenalo zisk v našich knihách.

Frašky Klicperovy nejsou nepříjemny k poslechu. Je tu dobromyslná, prostoduchá a starosvětsky přítulná práce, takové milé archaistické kouzlo z toho chvílemi dýše, ale jen pod jednou podmínkou: že zůstanou *výjimkou*, archeologickou kuriozitou a že se na ně díváte se zájmem literárně historického sběratelství. Jakmile se však přesune těžiště a vnucují se vám jako denní chléb a aktuální hodnota, je kouzlo to tam, zbývá jen únava nebo soucitný úsměv. A tohoto hříchu začíná se, tuším, dopouštět p. ředitel: začíná Klicperu pokládat za sloup repertoíru a chce z něho učinit pravidelnou krmí divadelní. To by byla chyba a škodilo by to jen Klicperovi. Milý, tichý, poctivý a skromný člověk bez pretensí — nechte ho být, čím byl tak dobře a nešroubujte ho do póz, jež mu byly cizí a v nichž se tak nešťastně a škrobeně vyjímá! Neznechucujte nám ho. Prosíme o to snažně. Klicperu lze milovat docela tiše a bez tendencí, vyslechnout v blažené a šťastné chvíli bílé naivity duševní (každý z nás je má), ale právě proto nebuďte a nevyzývejte zbytečným

a falešným raisonnováním esteticko-literárním naši analysu a reflexi kritickou. Přejte Klicperovi, podaří-li se mu ji občas uspat a ukolíbat — ale neznesnadňujte mu ten pěkný úkol úmyslným poštučováním a nešikovným drážděními! —

Scribe: Sklenice vody — Gerolamo Rovetta: Bezectní

Národní divadlo chce tuším přece jen dávat kursu z literární historie. Nezmiňuje se o tom sice ve svých bulletinech — ale to patrně jen z chytráctví, aby si neodradilo obecenstvo. Pomyslete si, kdyby se četlo v novinách: dnes lekce z literární historie: francouzská veselohra před 50 lety. Hú, mráz by běžel čtenáři po zádech a jistě by zůstal doma. Ale ředitelství vede si docela jinak, chytře: neoznamuje nic P. T. publiku, ale lekce z literární historie dává mu přece — úkradkem, aby nevědělo. Tak minule viděli jsme ctihodnou Scribeovu Sklenici vody, která rozhodně náleží do historie francouzského divadla a kterou si také Francouzi zahrají, když provádějí na jevišti *retrospektivní* výstavu svých prací. Tak ku př. hrálo ji Odéon v únoru 1892 jako poslední z patnácti historických představení, jež se počaly Cidem a Menturem Corneillovým a přes Racinea, Molièra, Marivauxa, Diderota atd. dovlekly se až ke Scribeovi. Tenkrát byl přítomen v Odéonu také známý učený literární historik a kritik francouzský p. Ferdinand Brunetière, který, dříve než se sehrál ten který kus, vystoupil na jeviště a přednesl jednu kapitolu ze svých „Époques du théâtre français“ a ukázal tak bod, odkud se dívat na následující hru, jak jí rozumět a chutnat. Poněvadž takový Brunetière z pochopitelných důvodů neseděl u conferencièského stolku v Národním divadle a poněvadž snad by někdo ze čtenářů rád věděl, co tehdy vykládal konservativní francouzský historik při dramatické *retrospekci*, překládám jeho tehdejší slova: „(Scribe) neviděl v divadle nic než divadlo a nezajímal se ve svém umění o nic než o jeho prostředky: o nové situace,

obratné zápletky a neočekávané rozřešení . . . A tak zmizely pomalu z jeho kusů všechny ideje, všecken význam, každá psychologie, každé pozorování, všecek život . . . a zůstala jen hra kombinací skoro matematických.“

Rovellovo drama, o němž čteme na ceduli prostoduše kuchyňskou metaforou, jímavou přímo svou buditelskou naivitou, že je pro české divadlo „upravil“ p. F. S. Procházka, je dost charakteristickou ukázkou toho spíše tónu a vkusu než směru, jemuž se v Itálii od dob Stecchettiho říká *verismus*. Verismus proniknul z lyriky i v román a novelu a hlavně v divadlo, operu i herectví. Není to, jak pravím, přesně vyjasněný směr jako spíše nálada ducha a temperamentu. Jsou v něm prvky všech stilů, jež se projevíly v západní Evropě, a hlavně romantismu, naturalismu i dekadence. Našel jsem v nejčtetnějších případech hlavně mixturu výstředního smyslného romantismu s nahým, cynickým naturalismem. Všemmu skoro verismu je také daleka vlastní umělecká a básnická práce, kterou nahrazuje rád efektní brutálností a zvláštním nervovým materialismem. Je to, tuším, západní naturalismus a positivismus přizpůsobený italské letoře, jež miluje romantismus fikce a jistý slovní idealismus povídkovosti a fabule.

Na Rovettově dramatu lze mnoho z těchto rysů ověřit. Předně: nemá pravé vnitřní umělecké práce a formy, spoléhá se jen na brutalitu děje a vnější nervové efekty. Prastará banální fabule docela volně, často nepravděpodobně tradovaná, špatně, spíše novelisticky vykládaná a vysvětlovaná je tu, jak vidíte, jen kvůli tomu druhému aktu, který je ne silný, ale hrubý, a kde autor působí ne na duši ani srdce ani intelekt diváka, ale jen a jen na nervy. Jak dlouho klamaný dobrák a hranáč proměňuje se v podezíravou a mstivou, surovou „lidskou bestii“, jak se vrhá na lehkomyšlnou ženu a vydře a vyškrtí z ní vyznání viny — to je jen silácký cirkusový kousek, dobrá pastva pro otupělé a uspané nervy, svižný bič na ně a virtuosní látka pro herecké akrobaty — ale umělecky je to necudnost a básnicky hru-

bost. A celé drama je vlastně jen v tomto druhém aktu, v této silácké scéně. Co je předtím, je naivní průprava, co potom, zbytečný a tradičně sentimentální, novelistický pouze doslov. Kritika naše, jež byla nadšena formou „Bezectných“, ukázala zase, jak tomuto *pojmu* literárnímu nerozumí. Právě proti umělecké formě hřeší nejtíže „Bezectní“, nejsou než hrubá, cukající sebou látka, spíše trapná než bolestná. Kde má přijít jasná umělecká formace trochu záhadnější figury, tak ženy Morettiovy, nechává autor všecko ve stínu a nejistotě. O vlastní dramatický problém osudu a viny se Rovetta vůbec nepokusil, spokojil se pohodlně neštěstím a náhodou. Tragiku nahrazuje mu úplně docela vnější bolest a fyzické utrpení. Konec konců: *brutálnost* a *ne sila*. Není dvou pojmů, jež by si lidé častěji mátlí, a Rovetta je spekulant na tuto slabost a nízkost duševní schopnosti davů. Snad je *lec-cos virtuosního* v jeho dramatech — ale virtuosita není ještě umění a dokonce ne poesie. A jeho silácké produkce mají zakrýti jen ten nedostatek vlastní síly umělecké a básnické, za níž je brutálnost lacinou náhražkou.

Z herců měla zvláště pí Kvapilová při nejistotě a kolísavosti své figury zlé postavení, ale nerozřešila je, tuším, správně. Základní pozadí, z něhož vyrůstá přece charakter pí Morettiové, je nutně lehkomyšlnost a nedbalá povrchnost duševní, vlastnosti docela jižní, jež celou hrou a zjevem nikde neprošlehly a neutvořily to ovzduší, jež kolem této hlavy *musí* přece viset, má-li hra mít psychologický smysl. Pan Seifert, jindy deklamačně abstraktní, snažil se podle role precisovat do tvrdých, sykových a sípavých stínů, ale ta virtuosní snadnost a odvážnost, jichž žádá tato role, psaná pro herce bolavé a nahé, cukající pleť, jaké rodí snad jen Itálie, tomu poněkud scházela.

Repertoár Národního divadla zabřídá, lze-li mluvit o zabřídání, kde nebylo nikdy určité pevné cesty. Nejsem proti tomu, aby se podávala ukázka současné cizí produkce, i když je vlastní umělecká cena její pochybná, ale pod jednou podmínkou: že je pouhou *výjimkou, extemporem, přívěskem* hlavního kmene vážné

a hluboké, básnické a umělecké literatury. Ale u nás není po tomto hlavním a základním uměleckém kapitálu ani stopy. Místo živné poctivé stravy samá mdlobná a prázdná pěna. Vlastní povinnosti umělecké, vlastní svůj literární a kulturní úkol opomíjí Národní divadlo stále s velikou důsledností — není snad daleka doba, kdy se to na něm také vymstí. Nemesis chodívá potmě a příkrádá se, kdy je nejméně čekána. S hloupostí a nemyslivostí lidskou lze dlouho spekulovat, ale stavět na ní všecko, jako činí Národní divadlo, je snad přece jen nebezpečné.

Fr. Xav. Svoboda: Odpoutané zlo — V. Štech: Ohnivá země — Sewer Maciejowski: Martin Luba — Gerolamo Rovetta: Bezectní

Poslední drama p. Svobodovo, jehož jméno nadepisuju tomuto soubornému referátu o umělecké práci Národního divadla za léto a podzim, propadlo, jak známo, v květnu t. r. Propadlo, a to znamená u nás, nebylo provozováno než jednou a autor skalpován důkladně kritikou. Jak se při premiéře chovalo obecenstvo, nemohu říci, poněvadž jsem na ní v divadle nebyl. (Premiéry staly se mi časem v Národním divadle velice odporné. Předně chatrnou, kostrbatou, tempem nevyrovnanou souhrou, jež je skoro pravidlem a jež působí přímo trapně, a po druhé tím neméně trapným zjevem, který máte, vidíte-li zblízka, jak se vytváří v obecenstvu t. zv. soud a t. zv. veřejné mínění. Na jedné straně stupidní jankovitost, na druhé naivní a slamnaté nadšení — a ten celý proces chemický, jak vzniká a probíhá a jak o něm rozhodují konec konců prvky docela vnější a náhodné — to vidět a slyšet je mi odporné jako málo co. Proto chodívám raději na opakování hry, kdy uvedené právě defekty alespoň zčásti jsou vyrovnány a zmírněny.) Tedy: jak se chovalo obecenstvo, nevím, ale slyšel jsem od diváka docela indiferentního a ne-

zúčastněného v celé této literární události, že ne právě odmítavě, takže se dalo čekat opakování práce, a že k němu nedošlo jen nepřízní divadelní správy a novinářské kritiky.

Nemohu zde o tom všem rozhodovat. Já tvořím a píšu zde svůj soud na základě četby dramatu v knížce a nedám se dokonce mýlit názorem, že kus je třeba vidět na divadle, aby se dal o něm pronést soud. Ne, to je jeden z předsudků literárního davu, který neobstojí před hlubším rozbořením. Předpokládajíc, že kritik má dost scénické obraznosti a dovede promítat své dojmy do perspektivy herecké, není lepšího a bezpečnějšího kriteria i pro divadlo než dojem z četby. Na divadle v devíti případech z deseti profiluje vám herec jinak figuru, než jak ji stvořil a pojal autor, podbarví ji jinak, posune a vykrojí jinak, než jaký je koncept autora — a vy přijímáte deformaci hercovu, jeho druhotný a pozměněný odraz za prvotní ideu autorovu. Korektura dojmu hereckého, neznáte-li knihy, je vlastně nemožná. Jak ji máte redukovat na prvotní útvar autorův, jak odečíst od výtvaru hercova jeho individuální deformaci, když nemáte v mysli dojem z četby, základní a pokud možno přesný obraz vlastní autorovy ryjby? A jindy zase (ač řidčeji a u nás málokdy) stává se, že herec svou vervou, svou kypící individuální plností a pružností, svou subjektivní deformací přenesl vás přes slabinu v práci autorově, přes trhlinu ve figuře, přes skreslenou a zlomenou strukturu jeho charakteru. Celá řada literárně nehodnotných a chatrných her žije jen takto na divadle. Prohlédněte si takovou práci při střízlivém denním světle, ve svém pokoji, u psacího stolu a ztrnete, jaký mrzák, jaké monstrum to před vámi leží. Takový brak může žít jen večer, na divadle, za umělého osvětlení, při umělé galvanisaci nervovým fluidem hereckým, z iluze herce i diváka uměle navoděné a uměle pěstěné — jen v celé druhotné deformaci všech svých složek. Každým způsobem je jisto, že pouhý dojem divadelní bez korigujícího dojmu četby je nebezpečný a nejistý, poněvadž vnímáte a ustrojujete si všechno pouze z druhé ruky, z materiálu ne původního, ale po-

změněného a přetvořeného, z hereckého odrazu a zabarvení původního obrazu autorova.

Po tomto výkladě mohu tedy klidně povědět svůj literární dojem a soud z „Odpoutaného zla“. A ten jest, že „Odpoutané zlo“ má silné zdravé jádro ideové i dramaticky, ale že mu schází dramatická dynamika, členitá stupňovanost a — jak bych to řekl? — grandiosnější obrysy a slavnější linie pro tu strašnou, jako smrt a zmar osudu majestátní základní ideu.

Tato základní idea — nezmařitelnost zla ve světě, nevykořenitelnost následků zlého činu, věčný vlnitý příboj účinků, zlých po chvilkových dobrých, neuniknutelnost kruhovitému víru — je svrchovaně básnická a dramatická a v práci p. Svobodově jest i silně, celým rozrušujícím děním, vystižena a vyzdvižena. Tedy: dramatická konkrétní demonstrace, ozřejmění ideje na určitém dějovém případě je v práci p. Svobodově rozhodně jasná, přesná a sytá. Jak v rodině Havlíčkově po dvaceti letech vytryskuje náhle pramen zla, jenž, zdálo se, je již zasypan prací a odpykán činností; jak s osudnou nutností strhuje všechno ve svůj vír; jak všichni, bojující proti němu, tím více se do něho vplétají; jak každý úmysl má účinek právě opačný, nechtěný a nezamýšlený; jak uvědomění si situace a jemnost svědomí a odlišená bohatost morální jsou jen překážkou zdraví a klidu a šíří jen zmatek a rozklad; jak neúprosná abstraktně veliká idea matematické přímo mravnosti vedere se přes zdravý rozum a klidný soud do duševního bytu člověka a zaplaví ho; jak tato ledově střízlivá idea halucinuje zdravý a normální jinak rozum a převrací ho v halucinace, vise a dráždivou, rozkladně fantastickou horečku: — to všechno je znamenitě demonstrováno zvláště na rekyni hry, pí Hronové. A není tento proces jen slovní, ne, je zhuštěn v *dramatické scéně* nepopíratelně přesvědčivé síly, bolestně a trapně vyhnané, jež nalezne nepředpojatý čtenář v každém aktě.

Ale vada hry je formální. Děj v podstatě neroste a nestupňuje se. V prvním aktě dal vám již autor všechny hmotné dějové prvky své hry — je pravda, že psychologicky a dramaticky je

vykořisťuje teprve ve druhých dvou aktech — ale divák, nezvyklý na finesy horečky, zmatku a osudové nutnosti, jež se roz-poutávají nyní na jevišti, bude snad cítit monotonnost, a v tom asi je příčina, byl-li skutečně, slabého úspěchu hry u obecnstva. Přistupuje k tomu asi ještě thema lásky mezi bratrem a sestrou, smělý, renaissančními básníky anglickými již užitý koncept (u Svobody vyložený však tak, že jsou bratrem a sestrou jen zdánlivě — Jeník je syn jiného muže), jehož se dnes děsí divadlo, z nedůtklivé choulostivosti. Tento poměr, jenž přirozeně musil být držen v polotmě, znesnadnil asi také pochopení hry a kromě toho měl proti sobě davový předsudek choulostivosti. Mně zdá se však, že tento poměr dobře se hodí do dusného osudového dramatu, jakým chce být „Odpoutané zlo“, a že dramatické fa-buli dán tak pravý, děsivý kolorit.

Mně vadí však něco jiného při tomto dramatě. Myslím totiž tu jistou vnější šed a střizlivost. Osoby mluví příliš podrobně, mnohý všední detail vyskytne se tu, mnohý terminus z psychologie . . . to všecko, zdá se mi, překáží tomu výslednému dojmu hrůzy a děsu z osudu a zla, jenž má ležet nad takovou prací. To všecko, zdá se mi, překáží pochmurnému drtivému pathosu, jaký by měl dýchat z ní jako tmavý, smrtonosný mrak. Zdá se mi, slovem, že ta grandiosní idea, měla-li působit i vnějším účinem, žádala mohutnějších, svalnatějších, drtivějších linií, než jsou někde příliš detailně a rozvleklou, čárkovací methodou nanášené dialogy Svobodovy z velkoměstské obchodnické rodiny. Výsledná jednotná sugesce, to celkové náladové, svým mlunem všecko prosycující ovzduší tím, tuším, trpí, ačkoliv na druhé straně je pravda, že střizlivé moderní ústředí je nejhorší a nejvzdorovitější vodič tohoto fluida, a je vůbec otázka, dá-li se v něm těchto tónů sytě a plně docílit.

Ale přes všechny námitky, jež lze stavěti práci p. Svobodově, zůstává a trvá neméně rozhodně skutečnost, že je to práce oprav-dově umělecky myšlená a literárně velice zajímavá — zajíma-vější, než celé tucty průměrných dramatických výrobků, jež

měly v Národním divadle hlučný úspěch a jimž tleskala i kri-tika, i ta, která se tváří moderně a pokrokově. Připustíme i, že se p. Svobodovi tentokrát jeho rozběh a útok nepodařil (ne-myslim však, že tak úplně, jak tvrdily noviny) — zůstává nic-méně jisto, že umělecký problém, hradba, již si tu autor vztyčil a již chtěl dobýt, byla originální a svrchovaně obtížná, že idea, již chtěl dramaticky zmoci, je z nejvážnějších a nejvelkolepějších, jež byly ve světové literatuře kdy dramaticky formovány, a že je daleko čestnější po případě i zlomit vaz na vysoké pevnostní baště, než přeskočit s velkým aplausem p. t. obecnstva — metrový příkop, jak již se české dramatické literatuře vůbec a v slavném Národním divadle zvláště skoro pravidelně děje.

Nedělám zde p. Svobodovi advokáta a nepodnikám také žádný „retuňk“ Odpoutaného zla (myslim, že toho vůbec ne-potřebuje), dovolávám se pouze nejprimitivnější *poctivosti*, žije-li kde ještě, aby si zodpověděla otázky, smí-li Svoboda po vnějším neúspěchu jednoho svého dramatu být házen do stejného koše — s p. Ruthem, jak se, bohužel, stalo v jednom týdeníku. Tam jsme dnes již v literární *poctivosti* a opravdovosti.

Neúspěch p. Svobodův byl *loto genere* jiný, než neúspěch p. Ruthův. Pan Ruth propadl, poněvadž stál pod úrovní obe-censtva; p. Svoboda proto, že jistě v nejednom bodě stálo obecnstvo pod jeho hrou.

A nedostaneme se dále v *poctivém*, opravdu uměleckém ce-nění, pokud nepochopíme, že v říši umění jsou některé porážky čestnější, významnější a plodnější, než celá řada snadných ví-tězství, jež jsou jen věci rutiny a obratnosti. O tomto axiomatě měla by myslet alespoň ta část kritiky, jež chce platit za moderní a opravdovou a chce býti ostruhou uměleckého pokroku. Pak rozmyslila by si snad, aby byla jen tak prostým a trpným echem dojmu obecnstva, aby opakovala nemyslivě jen jeho soud a do-bíjela hloupostí a sprostotou toho, kdo padl s hradby, již si příliš vysoko vztyčil. Pak snad pochopila by také surovost a zhoub-nost takového zabijáctví.

Mnohem nižší a přístupnější cíl postavil si pan Štech ve své *Ohnivě zemi*. Je to práce epigonská, která jde známými, pěkně již prošlapanými stezkami. Satirická komedie maloměstská, která tepe všechny nemravů a nezpůsoby, neřesti a vředy speciálně českého Kocourkova, jak je známe již z četných prací Svatopluka Čecha a Heritesa a v ostřejší tónině Jana Liera a na jevišti zvláště z více méně fraškovitých veseloher Štolbových. Pašovství, nadutost, hloupost, klepařství, falešné pozlátkové vlastenectví atd., všechno dobře známé a tolikrát již proklepané špinavosti malo- i velkoměstské jsou tu svařeny v řadu žertovných a zábavných figur, jimž naleznete již v české literatuře, ne-li divadelní, tož v románové a povídkové, předchůdce a otce. Není to neobratná práce, ta p. Štechova komedie, naopak bystrý, čiperný, hravý a obecnostvo velice příjemně šimrající kousek, ale umělecky je na ní ta nepříjemná věc, že *vlastní metoda pozorování, kreslení, vystihování* figur a charakterů není *nic individuálně autorova*, že tak viděli, stříhali a pointovali jiní na našem jevišti již před ním. Řada figurek genrovitě skrojených a se žoviálním, spíše karikujícím než opravdu satirickým humorem vypichnutých jest seskupena v docela lehce nastavované epizody, jež tu nahrazují vlastní dramatický děj a divadelní plán a postup. Ta pravá *faktura, styl a způsob práce* je právě již známý, je ustřílen již v *tradici a šablonu* české satirické maloměstské hry, a pan Štech nenalézá nikde, přesně vzato, nic nového, vybírá jen, třídí, brousí a leští již známé a dané. Není to žádný krok k nové moderní komedii české, je to čiperná práce starého vzorku a staré faktury. Ta komika, kterou nám tu p. Štech podává, je krotká a právě z té sorty, již miluje šosák: nerozdráždí ho nikterak, naopak pošimrá a polechtá ho příjemně svou banální dobromyslností a karikující tlachavostí a, poněvadž vystavuje většinou chyby groteskně vnější, povznese ho i nad ty pitvorné maloměstské figurky a polichotí i jeho domnělé superioritě. Pan Štech není rozhodně z těch velikých výstředních humoristů, jimž se humor ztrácel v paradoxech a fantastice nebo v jedovatém,

všecko rozežírajícím chechotu, který strhoval nejvznešenější modly, před nimiž klečel všechen lid, s podstavců a rozbíjel je po šileném fraškovitém tanci, aby ukázal jejich dutost a hliněnou podstatu. Ani není z těch „upřílišených“, jak říká Hellův „Prostřední člověk“, básníků komiky a satiry, kteří rozryli své boľavé nitro a z něho vyňali své churavé city a fantastické, nemožné a stonavé touhy a oblékli je pak do vypůjčených maškarních kostymů a dali jim tančit na náměstích za zpěvu fléten, kastanět a tamburin. Ne — — každá taková geniální výstřednost je daleko p. Štechovi. Takové komiky a takového humoru, jehož by se *bál a děsil* v hloubi duše čtenář, jenž by ho vybouril po případě z klidu a pohodlného trávení, nemůže p. Štech potřebovat. Jeho komika je, jak praveno, docela *comme il faut* komika, docela rozumná, normální a povědomě známá, a právě proto se — líbí.

Selské drama p. Maciejowského je založeno na konfliktu mezi otcem a synem přivoděným různým ethickým nazíráním obou a je po stránce vnější dramatické účinnosti a hybného napětí dobře stavěno. Syn Jan Luba je do krajního, důsledného až naivně idealistického tónu založený mladík. Z platonické lásky ke knize utekl kdysi z domova, probil se sám gymnasiem a universitou a vrací se z čista jasna do rodné vsi, kde je vítán jako mesiáš malými chalupníky, z nichž lichvářsky vydírá poslední groš starý Luba, pravý protinožec zeleně ideálního Jana. Drsný, surový, hmotný, pozitivisticky neurvalý člověk. Všemi silami a všemi cestami, poctivými i choulostivými, množí statek, přesvědčen, že život jest jen bojem na nůž a že nechceš-li být sám pohlcen druhým, musíš ty pohltnout jeho. Ve své horečně úsilné činnosti vidí svou sílu a ta dává mu právo pohltnout slabé lenochy, slabé své sousedy. O tento názor srazí se otec se synem, jenž stane se advokátem vyssávaných a prosadí nakonec také věc jich před soudem, nedav se svěsti s přímé cesty absolutního

a bezústupkového práva ani hmotnými výhodami, jež mu nabízí otec, ani lítostí s ním, ani podskočiti nějakým taškářským praktikusem, ani zviklati nedůvěrou a kolísavostí lidu, který hájí a který žene se jen za hmotným ziskem podle okamžitého oportunismu. Věrně vytrvá s lidem. Stařec jest odsouzen, aby vydal neprávem uchvácená pole a nadto bude vyšetřován pro zločin lichvy. Ačkoliv se později objeví, že pohroma, jež ho stihla, není tak veliká, jest jí přece stařec zlomen v kořenu. Nesnese pokoření synem, posměchu lidí, nemůže se dívat na triumfující nepřátele, kteří mu rozhvacují, čeho on tak pracně, s napětím všech sil, si dobyl. Nikdy neuzná spravedlnosti a práva, jež bylo takto dobyto, porušením nejpřirozenějšího řádu: dětinského a oddaného poměru syna k otci. Podezírá ku všemu ještě čistotu styku a duševního spříznění druhé své mladé ženy s Janem, odevšad vniká do jeho domu lest a vzpoura. A tak silný stařec rozhodne se zničit raději všecko sám, jen aby to vyrval nepřátelům. Zapálí statek a oběsí se. Oheň je sice udušen, ale Jan prchá jako psanec z rodného statku, kde svou důslednou, maniakální a neúchylnou snahou po právu a spravedlnosti zabil otce a neprospěl v jádře ani lidu, jehož bezcitnost, hmotné prospěchářství a mravní tupost jasně jsou demonstrovány na konci hry. Statek odkazuje mladé šlechtné maceše, k níž lne láskou, ale s níž se nikdy nespojí přes mrtvolu otcovu, s podmínkou, aby tu zřídila světlu, vzdušnou školu — což je patrně poukaz k tomu, že neprospěje nic abstraktní radikální idealismus, nýbrž že se musí pro lid pracovat od abecedy dlouhým pomalým vývojem a zlepšováním jeho věky a věky utvářených vlastností a názorův.

Drama p. Maciejowského má několik pěkných, ostře tepaných figur (vedle starého Luby několik typů z lidu), ale tím jsme již s uměleckou hodnotou u konce. Stavba a perspektiva jeho je šablonovitá, problém o ceně krajní a důsledné „pravdy“ řešen docela vnějškem a oportunismem kolísavých živelů. Neštěstí je, že ta „pravda“, o níž tu běží, je *materiální, právníká*, že to není

vnitřní názor duševní, o něž a s nímž se bojuje, nýbrž o hmotný prospěch. Tak zvrhuje se nakonec drama z prvotního plánu svého, z konfliktu ideí a mravních názorů v boj o půdu a končí jako drama slepé a krajní selské lásky k ní, jež nedovede se odломit ani od jediné její hrudy. Ve vlastních vnitřních, psychologických a uměleckých otázkách, v otázce tragiky a ideové poesie, je drama p. Maciejowského docela bez významu, a neznamená jeho uvedení do naší *literatury* žádný zisk. Jako *divadelní kus* není špatné, má dost vnějšího napětí a dost konfliktů divadelnický vykořisťovaných. Ale nové umělecké dílo, nová dramatická báseň hledající a odkrývající nové oblasti duševní, náladové a ideové (a jen taková díla měla by se, tuším, překládat) to není.

Rovettovo „veristické“ drama je výborný bič na otupělé nervy a virtuosní thema pro herecké akrobaty; ale krásné a silné, sebou podmíněné a umělecké pravdě a kráse sloužící dílo není. Na staré thema lidského slabošství a bezcharakterní mdloby píše novou variaci a vykládá, jak poctivý hranatý muž kvůli ženě, jež dala sebe a svou domácnost vydržovat starým zhýralcem, stane se nakonec, aby udržel svůj dům na bývalém stupni hmotného blahobytu, zlodějem — něco, co nemohl pochopit a omluvit u jiného. Celé drama točí se kolem thematu *materialismu*, kolem faktu, jak hmota zotročuje člověka a vháni jej do činů, jež sám v pohodlné chvíli deklamačně zatracuje. *Nervový materialismus* proniká také celé toto drama a nahrazuje všecku uměleckou a básnickou *práci*. Spoléhá se jen na brutalitu děje a nervové efekty. Stavba dramatu je chatrná, spíše novelistická, třetí akt neorganicky nalepen a neorganicky ukončen — ale na tom všem autorovi málo záleží. Neboť celé drama je psáno jen pro ten silácký druhý akt, který je pravý útok na nervy diváctva. Muž tu smýká vinnou ženou po jevišti, až podlaha duní, rve a škuje ji až do omdlení — jaká pastva pro nervy! Ale co s tím vším má dělat srdce a intelekt člověka, ví Bůh.

Jan Ladecký: Bez lásky

Nové drama p. Ladeckého je ve své stavbě a vlastním svém dramatickém a básnickém problému práce veskrze chudá a šablonoovitá. Jak světácký a cynický lékař v nějakém jihočeském městečku úplně se odvrátil od své dobré a slabošsky trpné, ale jinak nijak zvláště výrazné a charakteristické ženy, kterou si vzal beztoho jen náhodou a z nouze, jak se za jejími zády milkuje s jinými ženami, jichž jedna reprezentantka v celých svých obmezených nedbalkách s neobyčejnou důkladností, záhyb za záhybem a malichernost za malicherností, je nám ve hře demonstrována, a jak nakonec týž pustý ničema vnese svoji mrzkost i do své domácnosti, před oči vlastní ženy, jak svede chová, živí i vzdělává, a jak tato zrada muže, kterého přes všecko stále miluje, když nechce opustit svoji oběť a mermomocí přes všechny její nářky jede ji doprovodit na dráhu, vžene ji do smrti: — to je sujet p. Ladeckého dramatu. Docela lokálový, všedně, povrchem nazíraný, plačtivě, dutým a jalovým pathosem traktovaný. Docela průměrný melodram, tisíckrát otřená patrona. Celý poměr mezi mužem a ženou je tu tak střízlivě plochý, tak beze vší vnitřní psychické záhadnosti a plnosti, že nemohlo z něho vzniknout nic než docela vnější rozuzlení sebevraždou ženy-oběti. Proto všecko, co cítíte z dramatu p. Ladeckého, je jen pustá *trapnost*, ale naprosto žádná *tragika* vnitřního boje a vnitřní očisty. Trapný je zejména ten třetí akt, kde slabošská žena, která ví o tom, jak byla odkopnuta, věsí se znova na krk muži, uplává a uprošuje ho děsně omlétými erotickými frázemi, aby zase se k ní vrátil, aby zakryl alespoň před světem záplatou lež a klam jejich rozervaného a pustého poměru. Zde nenechal p. Ladecký své rekyni vznést se ani na nejnížší stoličku mravní opravdovosti a obzíravějšího rozhledu, tak terre-à-terre sobecky slepá, malá a prázdná leží před námi, tak k zemi přitištěná, že tragický zájem nemůže vůbec vzniknout. Vidíme tu jen ubohé

slabé a prázdné stvoření, jež silnější a surovější individuum ušlapalo a zabilo. Skutečnost trudná a trapná, dozajista — ale k tragice ten empirický dojem ještě nestačí.

Čím drama p. Ladeckého vyhrálo, alespoň vnějškem, před masou, je několik episodních a genrových figur, neobyčejně obšírně rozvinutých a groteskně drobně a pestře kreslených. Pan Ladecký cítil jasně, tuším, že drama jeho nemá ani ideje, ani problému, ani stavby, ani těžiště a středu, slovem — že je to tříšť a chaos — a proto hleděl nakupit co nejvíc episod a extemporů a maskovat tak a zastřít tu zívající prázdnotu a nicotu celku. A podařilo se mu to alespoň pro chvíli a pro nemyslivou divadelní hromadu. Herci zmocnili se s radostí naskytující se příležitosti zahrát si à part, z rámce, propracovat a proslídit figuru do posledního detailu, bez ohledu na perspektivu celku, hráli virtuosně, hlučně a pestře a přenesli více méně šťastně a dokonale diváctvo přes uměleckou nicotu a nemohoucnost autorovu.

Ale vítězství toto je docela vnější, náhodné a chvílkové. Nemá trvalejších, podstatných kořenů, není založeno v umělecké poctivosti a hodnotné hloubce. Pan Ladecký dal se tu snadno cestou, kluzkou a nebezpečnou cestou *pohodlí a mělkosti*, na níž sjede dříve nebo později každý do bahna. Je to falešný, banálně plochý realismus genrový, ta bezduchost pouhopouhého vnějšku, na níž stůně a zemře také devadesát devět procent všech našich t. zv. realistických nebo moderních autorů. Poesie hlubokého velikého srdce, poesie osudu a duše, poesie ideových bojů a útoků, vlastní hybné síly života a smrti, světa a tragiky unikají těmto krátkozrakým prostředním pozitivistům a anekdotářům, nemají ani tušení o těch skrytých silách a proudech, nesoucích všechen pestrý jevový svět, a proto — hurrá! vrhají se na to, co leží na dlani, co se dá s dobrou vůlí a trpělivou myslí snadno okreslit a vystříhnout. A proto: ať žije detail, pestrý, groteskní, kostrbatý detail! Ať žije figurkářství, anekdotářství, genry a epizody! To je něco, co člověk může hmatat a co se dá podat obecenstvu přímo, po lopatě. A nezklame to nikdy. Působí vždycky takový

triviálně plochý a anekdotářsky pointovaný genre, působí právě tou populární malicherností a neduševností. Přidejte k němu někdy pro změnu nasládlou sentimentálnost, plačtivé scény a tklivé výstupy, melodramatický pathos nevinných obětí — a máte lektvar, nad který obecnstvu není a nebude.

Tímto plochým genrovým realismem prošli jsme v lyrice i malířství, prošli jsme a procházíme ještě v románě (kde se masuje třeba sociálním nebo kulturním nátěrem) a toneme v něm a dusíme se nyní na divadle. Pokud z něho nevybredneme, nemůže být o opravdovém pokroku uměleckém řeči. Stroupežnického cením si právě proto tak vysoko, že v něm neutonul, že jej překonal a strávil, že ho roztavil vřelou jímavou opravdovostí a skutečným tragickým osudovým nádechem, kterým oblil své bohaté charakterové hlavy, ať v „Hrobčickém“, „Vojtěchu Žákoví“, nebo v nedoceněné dosud „Valdštyňské šachtě“, kde charaktery jsou luštěny ve své osudové a ideové jádro, jako nikde jinde.

Karel Toman: Pohádky krve — Hanuš Jelínek: . . . — Bedřich Zavadil: Když slunce svítí — Adolf Brabec: Listí padá. . . — Otakar Pallan: Na prahu života

Pan *Karel Toman*, jehož jméno jsem postavil v čelo této legie mladých básníků-debutantů, má docela nepochybně uměleckou krev v sobě, a myslím, že napíše nám jednu lyrické, podvědomím opilé, teskně temné verše, k nimž v přítomné knížce cítím stále ještě jen náběhy a někdy dost nezcelené, v jeden silný akord neslité posud. Autor opíjel se, zdá se mi, na velikém, etejně elementárně impulsivním jako umělecky vypracovaném lyriku německém *Richardu Dehmelovi* a před očima stála mu patrně jeho magická poesie, která v některých číslech svých dovedla spojit přírodní elementárnost s uměleckou stylovostí tak prolínavě a tajemně, že čísla ta stávají se nezapomenutelnými pro každé umělecké srdce. Ale toto bizarně zázračné sloučení srdce a úmyslu, osudu a plánu, nedaří se posud panu *Tomanovi*, který bývá buď nejasný a abstrusní někdy nebo zase jasnější, t. j. banálnější, než si přál. Přesto je v knize několik čísel, která ukazují na opravdový básnický talent a hlouběji založený snad, než se některým posuzovatelům na první pohled zdálo. Jsou to verše opravdu teskně hořem a lítostí, jiné opravdu rozleptané žlučí a sarkasmem . . . všecko důkaz, že básník žije si problémy a city naší doby opravdu na svou pěst a dovede je originelně pojmut a brzy i originelně a silně, jistě vyslovit. Mohl bych leccos citovat na doklad svých soudů, ale přestávám, poněvadž setkáme se, doufám, brzy zase s p. *Tomanem* a silnějším snad a zcelenějším než je v této první knize, která slibuje víc, než se mnohým zdálo, a která staví již teď p. *Tomana* do první řady letošních debutantů.

Méně rozhodného a typického vidím v druhé z nadepsaných knížek, v p. *Jelínkově* sbírečce opatřené epigrafem z lesbické básničky *Sapfo*. P. *Jelínek* je snad celejší a jednotnější již než p. *K. Toman*, ale nemá toho lyrického hlubokého hrudního tónu, který cítím mnohde pod verši p. *Tomanovými*. Jsou to většinou velice vášnivé i smyslné místy improvisace, které sem tam připomínají intonaci i strukturou p. *Neumanna*, jenže jsou monotonnější, chudší a přes smyslná témata také střízlivější. Někde, na př. v poslední básni *Hymna kráse*, jest analogie ta skoro úplná, jak ukáže srovnání s dotyčným číslem v p. *Neumannově* knížce *Apostrofy hrdé a vášnivé*. Novou notu může nalézt p. *Jelínek*, zdá se mi, spíše v sevěných tradičních starých formách, z nichž některé, vpředu knížky jeho uložené, mají pěknou,

silně rytou linii plastické krásy. Ty cením také nejvýše ze sbírečky p. Jelínkovy, poněvadž v nich vidím nejpůvodnější jeho tón. K definitivnímu soudu o básnickém fondu p. Jelínkově bylo by však třeba větších ukázek, než je přítomných deset čísel. Není to ztracený debut, dovede-li básník z přítomné ukázky jíti výš a dál a pracovat odlišnějším, více svým a po nové sensaci a reliefnější dikci vzepjatým stylem.

To, co podává p. *Zavadil* ve své objemné poměrně knížce, jest ještě bezvýrazná mdlota, ošřepaná banálností, krátkodechá malichernost a hračkářská bezmyšlenkovitost. Sem tam šlehne jiskra v jednom řádku, aby ve druhém zhasla. Posud žádný umělecký charakter ani náběh k němu.

Staré tradici naší poesie náleží p. *Brabec*. Píše v starých sevřených formách staré tradiční běžné city, dávno a dávno jinde plněji a silněji vyslovené. Starý slovník, starý obrazový aparát, ale přítom někdy dost jemně předené a harmonické (bohužel, že příliš povídavé a prázdné) sloky a sem tam i jistá ušlechtilost citění při vši tradičnosti a při nepatrném ideovém fondu a malé schopnosti nového silného vonného vyslovení. Pan *Brabec* je patrně dobré srdce, kterému schází schopnost vyslovit se umělecky a básnicky. Je lepší člověk než umělec; snad to není konec konců nejhorší osud.

Tlustý fascikl p. *Pallanův* jsou docela pusté a průměrné gymnasijské rýmovačky, nabubřelá a vodnatá próza neobyčejně triviální a banální. Autor je ve všech směrech posud nezralý a práce jeho je literární zbytečnost první třídy. Škoda toho pěkného papíru a tisku.

H. Uden: *Sad zarůstající*

Třetí knížka veršů p. Udenových není psána sonetem, tím přišerným, násilným, křečovitým sonetem, jaký jsme poznali z jeho prvních dvou knížek. Má proto volnější, snesitelnější dikci a několik alespoň čísel jakés takés nálady a jakés takés intonace. Jinak však ani zde nepodává p. autor nic, co by ho povzneslo nad vzdělaného, scětlého, obratného diletanta. Je to zajímavé pozorovat, jak ve vzdělaném jazyce dovede konečně docela obstojně hladké verše napsat člověk bez vši veliké duševní vzrušivosti, bez všech fondů básnických, bez vši nové a silné vlohy obrazivé a citové, bez všeho, čím je podmíněn skutečný básnický charakter.

Ladislav Quis: *Epigramy*

Méně vtipných, daleko více nevtipných, násilných a jalových čísel obsahuje knížka epigramů p. Quisových, jež vynesla mu velice levně titul dědice Havlíčkova. Mezi p. Quisem a Havlíčkem je však ten podstatný rozdíl, že Havlíček jako epigramatik stál v prvním *bílém* šiku pokroku, bojoval za nejsmělejší a nejvolnější postuláty nové doby, páčil všecko šosáctví, pohodlí a lenost duševní, kdežto p. Quis ve svých plodech, pracovaných často přímo podle podloženého vzorku Havlíčkova, hájí starou tradici, marasmus a senilnost a píchá neb snaží se píchat všecko nové,

smělé a pravdivé, co nelíbí se privilegovaným autoritám a zapsaným cechům a živnostem literárním. A kdyby to bylo alespoň vtipné — ale Nemesis postarala se o to již, že všechny „vtipy“ p. Quisovy na mladou kritiku a poesii dopadly z celé knížky nejhůře. Je to tak dřevěné a rohaté, až to trká. Většinou nepovznáší se to nad tak zvanou „satiru“, jakou vyrábívají jednou týdně nyní skoro pravidelně páně Vilínkovy „Humoristické listy“ a p. Tůmovy „Šípy“. Zde přestává humor a začíná buď sprostota nebo vrtohlavá jankovitost.

Josef Havlík: *Z menšího obzoru*

Řada drobných a menších prací autora zcela patrně ochotnického, který vedle úřední práce baví se spisovatelstvím beletrie. Práce jeho jsou umělecky docela nepatrné nebo žádné hodnoty. Samá banálnost, jalovost, falešná nepravdivost a nepravděpodobnost z toho čiší. Kromě toho vypravuje své dojemné historie p. Havlík neobyčejně neobratně, toporně. Nejenže v tom není stilu a nálady, není to ani hladké a plynulé. Podivné obraty, exprese nejapná a vyvětralá, všecko, co již nevypustí z pera ani obratnější a rutinovanější *novinář*. Pan Havlík vyčnívá dnes cize ze starého útvaru do našeho vzduchu. Práce jeho tiskly se před lety i v „Lumíru“, tuším — dnes na to vzpomíná člověk polo s úsměvem, polo se smutkem. Je jasně vidět, jak nízko stála tehdy česká próza a jak velký pokrok učinili jsme zásluhou mladé generace v posledním desetiletí. Jakou jemnost stilu, jakou novost a pružnost výrazu má dnes proti p. Havlíkovi i docela prostřední moderní začátečník! Jak jinak vidí, jak jinak jemněji a rozmanitě zachycuje, jak jiné nervové fluidum třese se v jeho větách! A jak nekonečně větší je poznání života, jeho nervů, jeho hybného dechu, jeho bijícího srdce! Jak *cítí* ti mladí lidé život, poctivý, bolestný tón, zpráskané a zbité nervy, jeho udýchaný var a rozloužený chvat! Jaká hořkost nenávratného, jaký prohloubený smysl pro marnost a nicotu všeho nezachyceného a uplynulého se nad tím třese a zírá z toho s nývým smutkem velikých, horečkou bolesti rozšířených a setmělých zraků. Práce p. Havlíkovy jsou proti tomu dřevěně klidné a loutkově prkenné. Urazili jsme veliký lán práce a cesty umělecké, tanulo mi stále na mysli při lektuře této knihy a plašilo smutek z její marnosti a slabosti.

Karel Scheinpflug: *J. N. R. J.*

V prologu ke své knize vykládá p. Scheinpflug, že nechce být pěvcem hmoty, barev, tvarů, vášní a rozkoší, toho celého hmotného jevového pouze světa, nýbrž že touží po veliké ideové meditativní poesii. Velice dychtivě přečetl jsem pak vlastní sbírku, která nese zase velice lákavý podtitul „kapitoly ze života prorokova“. Ale řeknu upřímně, byl jsem zklamán. Pan Scheinpflug není veliký básník myslitel: nedovedl ze staré látky vyloudit ani jednu myšlenku, ani jednu představu, ani jeden cit, který bychom neznali již odjinud a na který by nepřipadl každý průměrný vzdělanec při troše přemítání. Ze šesti delších básní, jež činí obsah knížky, nevy-

niká žádná novou koncepcí, novým pojetím staré látky, novou symbolisací její. Je to staré thema o velikosti ideálu, kterému věnuje prorok všecko i sebe, o nepochození lidském, o surovosti člověka, jenž otročí hmotě a pro vyšší ideje nemá zájmu, který solving unikl smrti a soudu nebe, hledá hned zase rozkoš (*člověk*), o chvílech slabosti, kdy i v proroku procitá člověk a před jeho tužbami na mžik bledne velikost ideové misse jeho . . .

Básním p. Scheinpflugovým vadí v první řadě, že nedovedou myšlenku svou ztělesnit v *pronikavé a jasně situaci a scéně*. Nejsou jasné, a to je při meditativně poesii chyba prvního řádu. Mluví se v nich mnoho sem tam, napravo nalevo, ale *psychologický stav* Kristův není nikde jasný, určitý, poněvadž není vystižen *situací*, v níž stojí. V básních páně Scheinpflugových se mnoho blouzní a deklamuje — ale v meditativní poesii musí být co slovo, to myšlenka, to její jiskra. Jak určitá je situace ku př. ve Vignyho básni Na hoře Olivetské. Tam také Kristus dožaduje se odpovědi od Boha v zoufalství své duše jako u p. Scheinpfluga (*V lůžce chvíli*, 29 a n.), tam také nevzplanou světla na temném *nebi* jako u našeho p. debutanta, ale jaká ironie a jaký děs tragický je v tom — *kmitne* se stromovým pochodem Jidáše, jenž ho přichází zradit.

Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir,
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir;
La terre sans clartés, sans astre et sans aurore,
Et sans clarté de l'âme, ainsi qu'elle est encore,
Frémissait. Dans le bois il entendit des pas,
Et puis il vit rôder la torche de Judas.

Jak je to silné proti konci p. Scheinpflugovu, kde se maluje pouze temné mlčící město a dost. Ale hlavní: kde je něco takového, jako ta *filosofická konkluse* stoického mlčení a pýchy, jakou vede z této scény v zmíněné básni Vigny? „Nechává-li nás nebe jako svět-zmetka, spravedlivý postaví proti nepřítomnosti (boha) opovržením a odpoví jen chladným mlčením věčnému Božstvu mlčení!“ K myšlenkovým ideovým závěrům p. Scheinpflug vůbec nedochází. *Tragika* toho románu prorokova, o němž mluví p. Scheinpflug, je docela konvenční a běžná. Pan Scheinpflug neměl tu nikde tu myšlenkovou odvahu a sílu, jakou ukázal na př. Machar v básni o Kristově smrti, uveřejněné před dvěma roky v „Čase“, kde ke Kristovi pátému na kříži přisedne Satan a vykládá mu úplnou marnost celé jeho dráhy a snahy i smrti, poněvadž lidé úplně převrátí jeho nauku a ve jménu jeho budou páchat totéž zlo, jež on chtěl vymýtit. To je taková grandiosní a směšná vize, že vedle ní bledne celý svazček páně Scheinpflugův jako tradiční a příliš rétorický. Tam co slovo, to rána kládívem!

Nepíšu to, abych upíral p. Scheinpflugovi vážnou uměleckou snahu a talent. Nikoli. Jen proto, abych ukázal obtíž takovýcho látek, mají-li se povznést nad běžný konvencionalism. Pan Scheinpflug musí, myslím, nejprve vybědnout z té rétorické šířky a povídavé obšírnosti svého jinak mužného a výrazného verše, bude-li se chtít znova pokusit o podobnou meditativní poesii. Předpokládám ovšem, že odkryje v duši bohatší prameny ideové, než jaké ukázal v této knížce.

Světová knihovna

Čech Svatopluk: Jestřáb contra Hrdlička — *Tolstoj L. N.*: Statkářovo jitro — *Vrchlický Jar.*: Portréty básníků — *de Amicis Edm.*: Albert — *Sienkiewicz Henryk*: Na slunném pobřeží — *Valera Juan*: Pepita Ximenez — *Mácha H. K.*: Básně — *Mérimée Prosper*: Dvě novely — *Ibsen Henrik*: Nápadníci trůnu — *Rubeš Frant.*: Dvě humoresky — *de Vogué Melchior*: Lid a páni na Rusi — *Vocel Jan Erazim*: Labyrint slávy — *Tyl J. K.*: Strakonický dudák

Světová knihovna chce podle vzoru známé *Universal-Bibliothek* (nakladatel Filip Reclam v Lipsku), jejíž čísla prodávají se po dvaceti pfenicích, nebo ještě levnějších *Meyer's Volksbücher* (číslo po deseti pfenicích) podat chudému člověku za laciný peníz živný chléb duševní. Jako obě zmíněné sbírky má také stejně široký program: podat každou význačnější knihu bez rozdílu genu literárního, zábavnou i poučnou, povídku, drama, lyriku, filosofický traktát i příruční přehled některé vědy, ryze praktický návod i theoretickou samoúčelnou spekulaci. Program ten je tak široký, že nestačí vydaných dvacet čísel, jež jsem nadepsal v čelo tohoto referátu, aby se dalo posoudit, je-li určitým typickým způsobem realizován. Jedno však překvapuje hned: *literatura nauková* není zastoupena posud ani jediným číslem. (Nelze v ní počítat přece sbírku p. Vrchlického, jež je sebrána ze starých knih jeho a podává charakteristiky různých básníků a literátů v sonetech způsobem často docela planě duchaplným a nanejvýš libovolným.) A to je právě u knihovny toho programu a cíle, jaké má mít „Světová knihovna“, věc velice nepřijemná. *Živnost* látky, která se tu podává za laciný peníz širokým vrstvám, má být v první řadě kriteriem knih, jež se otiskují. Za laciný peníz nelze si koupit v hospodářském životě delikatesy, za laciný peníz prodává se živný chléb, a nikdo nic jiného ani nečeká. Představuji si, že *Světová knihovna* měla by podávat takovýto živný chléb duše. Žádné vyhnané cukrové pěny, žádné pochybné mlisky a problematické lahůdky. Je skutečně smutné, že v posud vydaných číslech není vůbec zastoupen genre par excellence moderně poučný, míním *essay*. Tato forma, stvořená přímo pro podobné publikace, která v světlém a jasném traktování pojímá historickou erudici s kouzlem psychologického podobiznářství a jejíž znamenité vzory má literatura anglická, francouzská, německá i ruská, nedochází u nás posud, až na jednotlivé výjimky (p. Jana Váni na př.), žádného slušnějšího povšimnutí.

Beletrie vybraná není právě špatná, ale nenese také většinou nikterak ten charakter živné velikosti, obsažné důležitosti, opravdové světovosti a opravdové klasičnosti, jakou musíme žádat od sbírky tohoto druhu. Princip má zde být právě opačný: z *beletrie co nejméně*, ale zato věci *opravdu dokonalé*, jež musí znát každý člověk, který chce rozumět době své nebo dobám minulým, jenž chce poznat člověka a jeho důvěrné zásady, jeho podmínky života a smrti, vlastní střed a otázku svého bytí. A takových knih není skoro mezi těmi, jež jsem uvedl nahoře. Jsou tam dobré povídky, dobrý román (který byl otištěn z „Lumíra“, kde kdysi vyšel, beze změny, se všemi nesprávnostmi jazyka), knihy důležité pro historii české literatury (Rubeš, Vocel, Tyl): — ale opravdu *světového*, t. j. podstatného a nanejvýš důleži-

tého pro náš duševní život je tam málo. Starší (r. 1863 napsané) drama Ibsenovo *Nápadníci trůnu* je práce pro historika a psychologa rozvoje Ibsenovského velice důležitá sice, poněvadž jsou tu již problémy, jež později rozvíjí a jinak řeší, ale myslím, že mohla počkat na jiné pozdější a typičtější práce básníkův, jichž překlad nám dosud chybí. Nadto překlad p. Vrehlického je často chatrný. Z české literatury dobře byl volen Mácha jako člověk hluboké snahy, typ vášnivě a opravdově české duše, ale, bohužel, jak ukázal nevyvratně p. Dr. Herben v „Čase“, je vydán nanejvyšší nedbale a přímo frivolně . . .

Není tedy dosavadní bilance, opravdový zisk ze „Světové knihovny“ pro českou literaturu, právě znamenitá. Čímž ovšem netvrdíme, že podnik je marný a lichý. Naopak: nutný a může také přinést veliký užitek, bude-li účelněji a opravdověji veden než posud.

Prvním krokem k reformě musí být *literárně historické úvody, životopisy a charakteristiky autorů*, jichž práci to které číslo přináší. „Meyer's Volksbücher“, o půli levnější ještě než „Světová knihovna“, nemají práce, aby před ní nestál životopis a stručná charakteristika autora. A má to jistě základ ve skutečné potřebě člověka. Kde má shánět prostý chudý student na př. data životopisná a bibliografická nebo poučení o autoru, jehož práci přečetl. A v naší literatuře často se jich nikdo ani nedopátrá. Jak má se literárně vzdělávat obecnost, když nevyloží se mu význam a umělecká hodnota práce, její místo a souvislost ve filiaci jevů a příčin, literárních směrů a vlivů, stanovisko, odkud se má na práci dívat, odkud se musí učit ji žít?

To je tak kategorický postulát při podnikání jako je „Světová knihovna“, že se divím, jak mohl být přehlédnut. Až na *Strakonického dudáka* jsou všechny knížky, jež leží přede mnou, bez úvodů a vysvětlení. Ale právě *Strakonický dudák* je dokladem, jak takový úvod vypadati nemá. To, co napsal v čelo tohoto vydání p. J. L. Turnovský, je mnoho dat, cifer a drobných vzpomínek, ale v nejdůležitějším bodu, v charakteristice literární a v estetickém a dějepisném ocenění významu Tylova — docela nic. Tak si ty literárně historické úvody nepředstavuju. Z takových málo získá čtenář.

J. Krušina ze Švamberka: Starým perem

Řada povídek, charakterových hlav i literárních satir a beletristických anekdot svěžích, příjemných často, někdy i poetického jímavého kouzla citového nebo hlubší duševní analýsy (*Mařenin hoch, Láska Petra Mařasa*). Na první pohled lze vidět, že autorovi tanul na duši ten poetický, charakterový, lokálně sytý a přitom vždy v ryze lidské jádro vyluštěný realismus Bret-Hartův, a že tento americký autor stál při křtu leckteré črtý p. Krušinovy, že z něho snažil se chytit i zvláštní tón naivního humoru dobývaného hned ze srdečné poetivě prostoty, hned z kontrastu mezi kulturou referenta nebo čtenáře a primitivismem dějstvující osoby, hned z velikolepých literárních reminiscencí užitých na poměry malé a všední (*Počátek Iliady*). Jak praveno, jsou tu věci živé, svěží, pečlivě a věrně pozorované a zvláště

v dialogických partitách s velikou poetivostí a plně pracované, ale zdá se nám, že tento povrchní, sumární, často anekdoticky strojený a skrajovaný, genrovitě pointovaný realismus je přece jen stadiem v rozvoji literatury dnešní právem překonaným a při vši historické ceně své přece jen podružné hodnoty.

Tento genrový realismus byl nutný na *přechodu* umění z jalového romantismu a falešně pathetické lži ideální afektovanosti. *Genre* má v rozvoji umění vždycky jen ten smysl, že umění unikne jím z falešných schemat a stínů vyžilého a dokonávajícího idealismu. Je provisoriem; není novým stylem nového uměleckého světa, je pouze polominiaturou, poloparodií starého stylu hynoucího. *Genre* vyskytá se všude na přechodu umění idealismu v realism, tam, kde pro nový životný obsah není posud úměrného nového stylu, nové formy, nového umění a kde tedy musí se podávat bez vlastní tvůrčí umělecké formace, v zkratkách a v spíše novinářském než uměleckém zpracování. *Genre* uznává sama sebe za podřízena t. zv. *velkému stylu*, látkám idealistickým a heroickým, obmezuje se dobrovolně na výseky a výstřížky života, jež uvádí do literatury jen více méně jako kuriositu a jen s onou zmíněnou tendencí podřízenosti a více méně zábavného střihu a úpravy.

Dnes však, myslím, je dávno již čas zpracovat *přímým, ryzním a celým uměním* nekonečného života všechny jevy jeho v *celé zapjaté nesměrnosti a šíři*. To je právě východ ze *genru*, jenž je pouze přechodem a provisoriem k velikému grandiosnímu umění realistickému, úměrnému někdejšímu t. zv. velkému umění klasickému a idealistickému, že realita nenazírá se jako kuriosita, neběže se z ní více méně kuriosní a zábavné *výsek a výstřížek*, nýbrž pojímá se v celé zapjaté souvislosti, v nesměrné, řekl bych vesmírové vážnosti a důležitosti. Tím již je získán filosofický nebo ideový předpoklad ryzního velikého umění, celého vážného a slavného *stylu*, tím již jest ustaven realismus jako samostatná říše *umění*.

V tom směru musí jít nutně a přirozeně rozvoj literatury. Ze stadia *genrového* musí se povznést na stadium *umění, poesie, stylu*. Tam jde se osudně a přirozeně, a v tomto směru i pochybeného kroku vážím si více než šťastných, obratných a zdařilých variací starého rozvojového stadia, obratných a slušných výkonů opakujících a epigonských.

Neštěstí naše je, že mezi literáty rozmohlo se pohodlné koketování se „starým perem“. Žádný jen, probůh, nechce na sebe uvalit odium, že něco chce, že něco hledá, že jde jinudy než erární silnicí opatřenou mýtními domky. Pro bohy jen ne stát se podezřelým z *neofilie* nějaké, z nějakého *novomilectví*! To je vlastnost, na kterou se velmi nemilostivě dívá vysoké literární panstvo, to dělá člověka podezřelým a nenáviděným. Jak živ nestane se „akademiefähig“ . . . To již je vtipnější okázale tlačit se pod staré prapory, třeba tam vlastně člověka srdce netáhlo.

Nepíšu to proti p. Krušinovi, jehož název je zajisté myšlen bez těchto postranních point, poetivě, přímo a spontánně, nýbrž jen proto, že byl východiskem této asociace představ. Pan Krušina snad má ve stolku i jiné práce psané novým perem a mohly by být, soudě podle některých partií přítomné sbírky, rozhodně zajímavé a pozoru hodné.

Abbé Prévost: Manon Lescaut — *Alois Jirásek*: Filosofská historie — *Alfred de Musset*: Novely a povídky — *Geikie Archibald*: Geologie — *Ivan Franko*: Boa constrictor — *Jakub Arbes*: Akrobati — *Bret Harle*: Cressy — *Václ. Klim*, *Klicpera*: Zlý jelen — *Bródy Sándor*: Sněžka —

Z knih, jež jsem nadepsal v čelo tohoto referátu, byly některé skutečným dluhem v české literatuře překladové, tak v první řadě *abbé Prévosta d'Exiles*, sto šedesát šest let starý, neschůdněkrát ve Francii i v cizině tištěný román lásky rytíře des Grieux k Manoně Lescautové, kniha, jež mezi své obdivovatele čítá ve Francii nejslavnější jména přes Rousseaua k Sainte-Beuvevovi, Maupassantovi a Dumasoovi mladšímu, kteří píší k moderním vydáním jejím zajímavé předmluvy (Maupassantovu přeložil p. Ant. Váňa a položil před české vydání).

Co je příčinou kouzla, kterým dnes ještě Manon působí? Je jich, myslím, několik. Předně, Prévost žil své dílo jako málokterý druhý spisovatel. Ta dobrodružná náhodnost, ten osudný tón, který leží nad Manonou, je tónem jeho života. Voják, mnich, dobrodruh, cestovatel byl Prévost — a cítíte, co píše, píše elementárně tak, jak žil svůj život. Nekomponoval svá díla — psal, házel je na papír většinou, aby vydělal chleba, házel je nazdařbůh a dobrodružně a bylo mu vcelku lhostejno, uchytí-li se ve světě nebo zahynou. A zahynula až na „Manonu“ a nejsou právě — což je to nejpodivnější — horší literární cenou než Manona! Všecky charakterisuje týž živelný, osudný, přemětný, vášnivě rozlišitelný tok děje a osudná náhodná dobrodružnost a neuniknutelnost tyranským vášním a sklonům člověka — všecky týž obšírný, povídací, někdy rozjímavý, jinde pathetický styl — všecky totéž v jádře romaneskní a náhodné zabarvení, které z nich činí něco, co stojí pojmově proti realismu právě jako proti umění. A to jsou hlavně momenty, jež rozhodují u obecnstva. V „Manoně“ je ztělesněno málo umění a mnoho života, a to života nezodpovědného, dobrodružného, hravého a bolestného zároveň, mnoho citů, málo obraznosti, ještě méně rozumu a žádné ideje, a to byl vždy a je posud, jak již pověděl Goethe v úvodě k Faustovi, nápoj, nad nějž obecnstvu není. K tomu přistupuje ještě častá brutálnost děje, silné otřesy a útoky na nervy, a na vyrovnanou toho zase řečnické úvahy a debaty o možnosti nebo nemožnosti řídití svůj osud a život, chvíle filosofického sebrání myslí . . . a to všecko je tak blízké šosáckému lidskému průměru, že se musí líbit vždy a všude.

„Manon“ spojuje dále v sobě rokokovou frivolnost, požívavou smyslnost a lehkou smělost a nezodpovědnost fabulační, všecko postulaty vlastní osmnáctému století, s romantickým fatalismem, citovým pathosem a vášnivou idealistickou odaností (viz věrnost až za moře a do smrti — finale „Manony“), všecko prvky, v nichž je již preformován romantismus první polovice devatenáctého věku a z nichž se později skutečně rozvine. A ne dost na tom. Jsou v ní nadto ještě živly, které ukazují k budoucímu realismu nebo naturalismu a brutalismu po případě — již ten moment, že rekyně je něco nedaleko kurtisáně a rek něco nedaleko podvodníku a falešnému hráči, a pak hlavně a v první řadě ten tón mravní nesvobody a nezod-

povědnosti . . . není to již více než nápořád naturalismu a nezabezpečuje to sympatie také třetího literárního tábora?

Tedy stále týž základ popularity: málo pevné umělecké vůle a rozhodné intence, málo literární a umělecké typičnosti, zato obojetnost, mnohotvárnost, nejistota a klamavost vlastní životu, jeho jevu, zdání a povrchu, hře a osudu, jež nepřehlídíme s vysoko vztyčeného pevného bodu, nýbrž jímž jsme nešeni a v nějž jsme vpleteni a s nímž jsme k nerozdělení a k nevyváznutí splynuli. Tím vyhrává „Manon Lescaut“: nemá vůbec žádné umělecké volné tendence a pevné struktury — každý může do ní vložit mnoho, kolik se mu líbí a odpovídá jeho názorům a zkušenostem — ona podvoluje se snadno výkladům a dohadům právě jako *jev* přírodní, sám o sobě neutrální a proměnný. — — — — —

Zájem spíše literární kuriosity než literární psychologie má překlad „Lazarilla z Tormes“, jímž stvořen *Diegem Hurtadou de Mendoza* genre španělské povídky *pikareskní*, která nastupuje po romantickém románu rytířském a barokně pompějším a preciosním románu pastýřském a ve svém způsobu je také reakcí reality, naturalismu a umění anekdotového a dokumentového, rozmarům a banalitám života bližšího, proti vysoce, až násilně uměleckým a absolutistickým snahám a snům starších genrů aristokratičtějších a hierarchičtějších. Překlad této práce, třeba není kategoricky nutný a pozitivně prospívající naší literatuře, přijde přece vhod těm, kdož chtějí srovnávat trochu snahy, tendence, směry a typy literární historie s dnešní její situací a minulými útvary a projevy objasnit si aspirace dnešní nebo věřejší. Naivní spontánní zájem ustoupí tu, myslím, u většiny čtenářstva této zvědavosti historické a snaze srovnávací.

Zato překlad *Mussetových „Novel a povídek“* bych rád Světové knihovně odpuštěl, alespoň do té chvíle, dokud nemáme zčeštěny jeho báječné *proverby* a *dramatické básně*, díla tak ryzí básnické hodnoty, plná duhových barev a hluboké mihotavé poesie, kde všecko je vůně, sen, myšlenka a hudba, a která charakterisují jeho genia daleko výrazněji než novely a povídky.

Více smyslu má tu *Bret Hartova Cressy*, třeba není z nejlepších a nejzřetelnějších jeho děl, a hlavně rád vidím pečlivý překlad p. Fr. Hlaváčka z maloruského prvního současného básníka a essayisty, smělého, odvážného a zapáleného *Ivana Franka* — povídky jeho „Boa constrictor“. Není to absolutní veliké dílo umělecké, ale každým způsobem svědomitá práce literární a kulturní, pěkný čin duševní odvahy a statečnosti.

Takové práce mají každým způsobem pro nás daleko větší význam než pseudo-moderní, prázdné výtvořky Mađara *Bródyho Sándora*, jímž nás začíná ucpávat přímo p. překladatel Gustav Narcis Mayerhoffet (u Vilímka vydal od něho dva silné svazky románové). Jaký smysl je v tom házet do obecnstva povrchní a všední práce mađarského skribenta, když daleko hlubší, ryzejší, opravdovější a v celé řadě případů i umělečtější *literatura slovenská* jest u nás většinou čtenářstva neznámou pohádkovou říší, ví jen nevyzpytný rozum nakladatelský a redaktorský.

Z původní české prózy přináší tato řada „Světové knihovny“ kromě Klicperovy frašky, o níž na jiném místě v těchto listech referováno, Jiráskovu *Filosofskou historii*, jistě jednu z nejsvěžejších a lokální barvou nejpřftfulnějších prací p. Jirákových, a *Arbesovo* romaneto *Akrobaty*, které, jak se nám dnes po dvaceti letech

života jeví, je daleko spíše traktátem a úvahou o některých otázkách fysiognomiky než uměleckou a básnickou prací; charaktery jsou schematické, povrchem jen dané a v ničem podstatném a důvěrném, v záhadě vlastně lidské sondované, spíše oběti neustálého psycho- a fysiologického hypothesování, než krásné nebo hluboké individuality a typická zosobnění lidského osudu.

Bohdan Kaminský: Zlomky románů

Pokládám tuto knížku veršů p. Kaminského za tříští a fragmenty, rozuměl jsem tak již názvu, že přeje si autor, aby kritik zaujal toto hlediště; nicméně i pak, když jsem své požadavky uměleckosti a poetičnosti sešrouboval na minimum, byl jsem překvapen prázdnotou, šablonovitostí a jalovou módní povrchností a malicherností přítomné knížky p. Kaminského.

Konvenční manželství, vnější povrchový život, obchodní katastrofy a rodinné historie přímo kurýrovského stříhu . . . to je celá knížka p. Kaminského. A všecko jen docela povrchem siluetou chyceno; básník bojí se zrovna, aby nemusil říci nic hlubšího, a tak stříhá samou prázdnou podobiznu za podobiznou týmiž nůžkami stejně bystře a stejně prázdně klapajícími. Nakonec trochu docela všední a přímo banální často melancholie a sentimentality v nejošumější lyrické formě . . . a kniha jest u konce. Aby se nezdálo, že autora odbývám příliš sumárně, cituji jednu píseň z jeho *Smutné lásky* . . . docela namátkou. Nevybíral jsem horší a ujišťuji čtenáře, že všechny stojí na stejné umělecké úrovni. Tedy třeba číslo VI.:

Má duše tvé je stejně blízka,
byť v dálce byl
jsi na sta mil,
však přeče se mně, hochu, stýská,
ach, stýská se mi po tobě!

A ptáčkem letěla bych k tobě,
tě vidět zas,
tvůj slyšet hlas,
a zlíbatí tvé oči obě,
jak stýská se mi po tobě.

Ó vrať se, ty můj hochu mladý
byť v dálce byl
jsi na sta mil,
mně bez tebe je smutno tady,
ach, stýská se mi po tobě!

Myslím, že takové verše svede dnes každý slušnější gymnasista a že, netisknou-li se ještě na bonbonové papíry, nebude dlouho trvat, kdy je tam naleznem.

Literát, který aspiruje jako p. Kaminský docela vážně na titul básníka a snad ještě předního básníka českého, a od něhož nečeká p. Vrchlický nic méně než českého *Eugena Oněgina*, neměl by se činit takovými plody, jako právě uvedený, směšným.

Josef Holý: Padavky

Pan Holý je v jádře lyrický, živelný talent. Má nadání nejryzeji a nejuže, myslím, lyrické, tekuté, zpěvné, plynulé, hudební. Odtud jeho sklon k lidové písni, k její spontánní, v sobě utonulé, ze sebe tryskající, stříbrné notě. Ve verších jeho zapláče to sem tam ryzím stříbrem a mezi jeho bizarními, nečlenitými, barokními balvany crká a zvoní pramének čisté lesní vody. Tato pravá lyrická nota je dnes nejčastěji ztracena neb alespoň zasypána u mladých básníků našich a nahrazována často abstraktisujícími schematem a jinými poloumělymi surogáty. Tím větší povinnost má k sobě pan Holý, aby přirozený a daný talent svůj, materiál jeho, vypracoval v úměrný umělecký ekvivalent. Nic nepomůže říkat, že ryzí lyrika je spontánní a nesnese umělecké práce. Snese, ano *žádá* jí přímo, jenže je tu dvojnásob nesnadná a křehká. Musí se jen dobře lišit mezi *umělostí* a *uměním*, mezi násilnou machou a manýrou a ryzí, úměrnou, daný přírodní základ vyzdvihující a očišťující prací uměleckou.

Posud je ve verších p. Holého mnoho barokních titěrností, nehorázných a nejasných, chaotických strusek, slovem mnoho špatné umělosti, která dělá dojem hledaného násilí a nepodařeně vynalézavosti. Těchto žvlů, jež kazí velice ilusi spontánnosti a lyrické, elementární ryzosti, musí se p. Holý nejdříve zbavit, a pak vynikne snad i slyšitelněji a celeji ten zpívající jeho pramen.

Vlasta Pittnerová: Obrázky ze žďárských hor

Tři polokresby polopovídky čerpané z kraje spisovatele dobře známého. Pí Pittnerová zná dobře lidi i předměty, o nichž píše, umí dobře odpozorovat jejich vlastnosti; ale schází jí vlastní umělecká potence, aby z nich dovedla vytvořit básnický obraz hlubší perspektivy. Proto práce její jsou zajímavější s hlediska folkloru a zvyklostí než literárního.

Fr. Ruth: Písmáková dcera

Příšerný, násilně a hrubě slátaný, surově efektní melodram p. Ruthův, jež svého času příkře odsoudila všechna slušnější kritika česká (i p. Kuffnerova, nemýlím-li se), vychází tu ve „vybraných hrách“ p. Vilímkových. Proč ne? P. Vilímek vydává mnohé smetí ve svých „moderních“ knihách, proč by je nemohl „vybírat“ mezi hry českých divadel?

Odpověď na zasláno páně Kvapilovo ze čtvrtého čísla Literárních listů

Ve čtvrtém čísle těchto listů provádí pan Jaroslav Kvapil kalendářový důkaz, že Hauptmannovo pohádkové drama „Potopený zvon“ *nemohlo* ani mít vlivu v jeho „Pampelišku“. Netýká se sice mne celá ta historie, ale, poněvadž pan Kvapil chce mít už jednou skončeno „to hledání cizích vlivů a vzorů“, jsem ochoten přispěti i já svou troškou k tomu žádoucímu resultátu a povědět, co o tom vím a si myslím.

Tedy i já nevidím žádné *ideové, kompoziční* filiace mezi Potopeným zvonem a Pampeliškou, ale slyšel jsem v ní *několik veršů*, které zněly echem Hauptmannových vysokých hor ze Zvonu, které chytaly nějak jejich touhu i sen, které nám slihovaly myšlenkový i citový rozhled obdobný Hauptmannovi. Ovšem drama ve *stavbě a struktuře* své nespĺnilo tento slib: není v něm nejen té slibované, ale žádné perspektivy vůbec. A proto jsem napsal, že ty verše jsou nějaké vnější, neorganické, že to „Slunce“ z Pampelišky je pouhý verš, pouhé slovo a dekorace, nanejvýš docela nahý, empirický fakt, že na podzim hasne a hyne . . . kdežto u Hauptmanna je to sám *problém a idea hry* . . . To jeho Slunce je *nový kull, nový názor života a světa*. Rozumíte mi? O žádnou ideu, žádnou kompozici tu nejde, jen o tu lapalii dvou tří dekoračních veršů.

Pan Kvapil dokazuje, že *ani ty* nemohly v něm být vyvolány nebo navoděny Hauptmannem, neboť Pampelišku zadal prý 3. listopadu 1896. Hauptmannův Zvon nemohl čísti před 2. prosincem t. r. A dovolává se knih divadelní kanceláře.

Pravda a všechno v pořádku. Ale pravdou je také něco, co pan Kvapil *zamlčuje* a co jeho vývody podstatně zeslabuje. Pan Kvapil skutečně zadal Pampelišku *po prvé* divadlu 3. listopadu — ale *tato* Pampeliška nespátřila divadelní prkna. Tato první její verše byla *psána prózou*, jak se ví obecně v literárních kruzích pražských, a byla p. Kvapilovi *vrácena*. V *prosinci 1896*, tedy v době, kdy Hauptmannův Zvon měl již několik vydání a byl obecně znám, *přepracovával* p. Kvapil prózovou verši Pampelišky v *druhou, veršovou*, kterou zadal, tuším, *v lednu 1897* a kterou jsme viděli na divadle, četli v knize a o níž jsem já psal také, jako všechna kritika, svou úvahu. V *tuto druhou verši mohl* tedy zcela dobře působiti Hauptmannův Potopený zvon, alespoň v tom smyslu, jak jsem psal ve svém referátě a píšu dnes ve svém zaslání. Q. E. D.

Proč o tom všem píšu? Proto, že na mne padl z toho nepodařeného kalendářového důkazu p. Kvapilova takový tíživý, dusný smutek, kterého se chci těmito řádky zbýt. Je mi totiž strašně smutno z toho, že se proti mně někdo brání důkazem — kalendářovým. Může tak činit někdo, kdo mne čte? Což vystupují jako policejní zřízence? Což není jasno, že mi jde jen o filiaci *idejí a forem uměleckých*? Ten kalendářový důkaz p. Kvapilův je symbolický pro starší generaci. Proti diskusi o idejích, kterou jsme si chtěli vyřizovat s nimi své bolesti, vždycky takový — kalendářový důkaz. Chtl jsi debatu o principech a architektuře ideové a bůhví o jakých nezemskostech, a tu máš — odpoví se ti — kalendářovým důkazem!

12. prosince 1897

Odpověď p. F. X. Šaldy

K předchozímu listu p. Kvapilovu odpovídá náš spolupracovník a recensent „Pampelišky“ toto:

1. Pan Kvapil *příznává mlčky* a tím potvrzuje ve svém posledním listě, jinak s notářskou přímo důvtipností stillisovaném, *v jádře všechno, co jsem turdíl*, totiž: že byly *dvě verše, dvě formy* „Pampelišky“ (první zčásti prozaická, zčásti veršovaná; druhá jen veršovaná), že „Pampeliška“ ve versi první byla sice zadána 3. listopadu 1897, že v ní však *nebyla provozována*, nýbrž ve versi druhé, a že tuto druhou versi pořizoval p. Kvapil *v době*, kdy již „Potopený zvon“ Hauptmannův čísti a znáti *mohl*.

2. Ustupuje tedy p. Kvapil mlčky od svého prvotního *důkazu* (že Hauptmannův „Zvon“ *ani znáti nemohl*) a obmezuje se na *pouhé tvrzení*, že „Potopený zvon“ fakticky neznal v době, kdy přelíval Pampelišku do druhé formy — tvrzení to, jež mu věřiti můžeme, ale nemusíme.

3. „*Vrátilo-li* mu divadlo první prosaickou formu Pampelišky, či *vyžádal-li* si jí p. Kvapil sám, poradili-li mu jiní ku přepracování či přišel-li na tuto myšlenku sám, je v našem sporu hostejno. Rozhodný je jen fakt, že „Pampeliška“ *nebyla provozována* v té formě a versi, v níž byla zadána.

4. Tvrdí-li p. Kvapil, že druhý text veršovaný *neliši se ničím* od prvního prosaického až na rytmus a rýmy — musí se tomu znatel jen usmát. Což lze opravdu *slovo za slovem* přelít z prózy do veršů, nota bene do *rýmovaných* veršů? A neznamená již taková zásadná změna formy *sama o sobě*, i kdyby básník nechtěl tomu *vědomě a úmyslně, změnu náladu, stylu, ozduši*?

5. Pan Kvapil vzdává mi na konci listu za pozornost, již jsem mu věnoval, komplimenty, které mu, jak v této situaci nemohlo ani jinak být, zhořkly trochu v ústech. Lituju jen, že nemohu jich přijmout, *poněvadž mně nepatří* a poněvadž se mi jich dostalo jen omylem.

Já totiž věnuju p. Kvapilovi *stejně pozornosti jako každému jinému autorovi*, o jehož práci mám z mandátu p. redaktora těchto listů psát — *nic miň, nic víc*. Ujišťuji p. Kvapila, že se u mne v tomto směru netěší přes všechnu svou originalitu a genialitu žádnému zvláštnímu privilegii a že se *starám, po případě nestarám* o něho, jako o *každého jiného smrtelníka*, o jehož práci mám referovat: *totiž že ji pozorň přečtu, nebo vyslechnu v divadle. Nic víc, nic miň*.

Zejména ujišťuji p. Kvapila, že nepodplácím jeho služebnictvo, abych si opatřil informace o jeho chystaných arcidílech, a že neživím se zpravodajstvím z jeho básnické dílny do světových žurnálů a divadelních agentur.

6. Dík p. Kvapilův za moji informovanost patří tedy jiným kruhům a na jinou adresu. P. Kvapil vzpomene si snad laskavě, že své práce, dříve než je zadá divadlu, rád dává číst nebo předčítává a dává posuzovat různým *svým známým literátům a referentům časopiseckým i novinářským*, a že těm tedy je přirozeně známo faktum dvojí formy „Pampelišiny“ . . .

Nuže, tak je tedy rozluštěna záhada, odkud jsem zvěděl o tomto mysteriu, a ujišťuji p. Kvapila, že jsem o něm zvěděl čirou náhodou, bez každé snahy a námahy. Nepublikoval bych ho býval vůbec, kdyby mne k tomu *nevyzval* skoro p. Kvapil sám svým přestřeleným, nepodařeným, kalendářovým důkazem.

Doufám, že po tomto vysvětlení ušetří mne p. Kvapil nadále dvojsmyslnými poklonami, jež se chtějí tvářit nesmírně superiorně a ironicky. Nemají k tomu, jak jasně vidí nyní, naprosto žádné příčiny.

Praha, 9. ledna 1898

O umění, poesii, socialismu, charakternosti, inteligenci i radikalismu v uvozovkách i bez nich, chlebařství a histriónství i jiných ještě věcech božských, lidských i ďábelských

Redakci Radikálních listů a p. Václavu Hladíkovi za rámeček — od F. X. Šaldy.

Píšu několik slov obrany a vysvětlení jako odpověď na nepravdivé, falešné a fanatické útoky p. Hladíka v „zaslánu“ Nár. listů z 9. května a Anonyma (ten rytířský pán se totiž zapomněl pod svůj elaborát podepsat) z 38. čísla Radikálních listů.

Píšu je nerad, s nechutí, s hnusem. Řekl jsem si jednu chvíli: Nač odpovídat? Vždyť jsou to jen nepravdy, překrucování, nepochopení, urážky, bombast a pathos pro druhou galerii. Nač se namáhat? Ti lidé potřebují kraválů a útoků pro svůj krám a obchod — jim nelze vůbec nic vysvětlit, poněvadž *a priori* neposlouchají, neuvažují, nemyslí.

Řekl jsem na př. zcela jasně v protestní schůzi v Typografické besedě, že nemluví jako *politický straník a stoupenec* sociální demokracie, že stojím pouze na *stanovisku uměleckém*, že jen s něho — a vykládal jsem, jak a proč — protestuju proti vylučování sociální demokracie z Národního divadla a šlře proti monopolisaci umění pro určité vrstvy a kasty národní.

A kdo si toho všiml?

Nikdo.

Poněvadž dnes neumí se nikdo v jistých kruzích v Čechách dívat na žádný veřejný čin a projev *čistě, nezaopatným, nepodezíravým zrakem*, poněvadž nevěří nikdo v *spontánnost a samoúčelnost* žádného skutku, poněvadž každý jedná s tak složitou matematickou motivací, v takové do posledního zlomku vypočtené asociaci, že nevěří, že může někomu běžet pouze o projev ideje a obhájení vnitřní určitě, konkrétní pravdy. Tak se žije v klikách a koteriích, že se podezírá každý skutek jako strategický manévr, že neplatí žádný skutek nic *sám sebou*, že se neváží jeho myšlenkový *vlastní kurs důvodů a pravdy*, nýbrž jen *postrannost spojenecké konstelace*. Došli jsme tak daleko v klikaření a stranicství, že nikdo se neptá: *co řekl?*, ale každý: *kdo vedle něho stál?* a ještě častěji: *kdo s ním nestál?*

Ten hnusný, morový puch strategického manévrování, to podezíráni z anonymního spikleneckví a klikaření, ta ztracená čistota a naivnost nazírání a cenění výroku pro výrok, pro pravdu a důvod jeho — jen to mne přimělo k tomu, že jsem vzal pero do ruky.

Lítost, že není již dnes v jistých kruzích v Čechách duše, která by dovedla pochopit, že mohou být lidé, kteří se sejdou bez úmluv, bez koalicí, bez plánů a pokoutních myšlenek o zisku, kteří se sejdou na minutu, aby se pak zase rozešli, které svede idea, o jejíž vyřknutí a obhájení běží, a kteří, když je toto *unum necessarium* vyřízeno, klidně se rozejdou, zítřka se o sebe nestarají a po případě pozejtří — káže-li to jiná idea — spolu se bijí jako se bili předevčirem.

Jen lítost, že se nerozumí této *bezzájmovosti a této samoúčelnosti ideje* a že naopak kupci a klikaři pohazují ji nadávkou bezcharakternosti — jen to mne posadilo k psacímu stolu.

Jen to, abych řekl přímo, otevřeně a pak za sebe: Podepsal jsem protestní schůzi a nestaral se o to, kdo ji *podepíše* nebo *nepodepíše vedle mne*, poněvadž jsem neuvažoval s nimi bunt a spolek, nýbrž odpovídal poctivě na položenou otázku: či je Národní divadlo?

Mluvil jsem na schůzi, jak jsem řekl hned na počátku, s hlediska *uměleckého a kulturního pokroku* a ne z politického stranicství a spikleneckví. Mluvil jsem proto, poněvadž vytlačování sociální demokracie z Národního divadla mne rozhořčilo a rozrušilo, mne jako *člověka a individuum*, jako *srdce a duši*. Mluvil jsem za sebe, svůj hněv a svoji lítost — bez ohledu, kdo mluvil přede mnou a kdo bude mluvit po mně — mluvil jsem *sebe* a ne kolektivní program ani smluvený manévr.

Tato řeč bude se snad těžko chápat klikařům a stranicům — ale je již tomu tak: nevzali jsme ani závdavek, ani rozdělení partesy na koncert.

Svůj *ryze lidský* hněv a *ryze lidskou a uměleckou* lítost přišel jsem vydat na schůzi té inteligence v husích nožičkách (kterých sazečský vtíp zplagovaly Radikální listy po loňských vlasteneckých denících). A hlavně lítost a hněv za zubožené umělecké bilance našeho divadla.

Dlouho pozoruju jeho umělecký úpadek a dlouho si hledím vyanalyzovat jeho příčiny. A vidím, že je v první řadě jím vinno *obecenstvo, buržoasie pražská*, dav bez uměleckého charakteru a polarisace, nejhorší materiál, jež si lze představit. Bez každé kultury citové i umělecké, přitom hloupě blaseovaná, superiorně domyšlivá a pitvorně prázdná, jakou dovede být jen moderní parvenu, který ve falešné pseudo-civilisaci ztratil přirozený lidský cit a nenabyl náhradou za něj skutečnou kulturu vkusu a uměleckého vnímání, jichž lze dospět vcelku jen tradicí, dlouhou prací, trenáží celých generací.

A zde jsem hned u druhé příčiny naší divadelní mizerie: u *žurnalistické kritiky*, která je jen trpným echem dojmů a pocitů, zdání a klamů, nepochopení a lenosti obecnstva, která místo aby šla před ním, připravovala je, zasvěcovala v latentní krásy, jež unikají jeho tuposti — lichotí mu a činí z něho neprozřavě instanci rozhodující bez odvolání o umělecké hodnotě. Ano, obecenstvo je systematicky kaženo tou kritikou, která je jen prodloužením jeho nemyšlivosti a jeho kuloárního žvastu, která přezvykuje jeho bonmoty a napodobí jeho afektovanou nedbalost a mělké požívavé lenošství.

Řada nejlepších moderních prací dramatických měla díky těmto dvěma spojencům: kritice i obecnstvu úspěch prostřední neb podprostřední a řada smrtelných hříchů proti poesii a umění vyprodané domy.

S takovým a takto vychovaným obecnstvem — cítím dávno — nedostaneme se dál v umění.

Viděl jsem, jak nejryzejší a nejrůznější moderní práce mají v divadle jen ten povědomý „čestný úspěch“, který je větší urážkou umění než přímý a zuřivý odpor — viděl jsem přitom ty jindy chladné a stále jakoby přezvykující oči obecnstva, viděl jsem, jak se vytřeštily po každé v takovém případě tím k nevylicení tupým a rozhořčeným údivem, který jako by se ptal: kdo je ten drzoun, jenž se odvažuje mne rušit z trávení? — viděl jsem to a jiné a udělal jsem nad dnešním obecnstvem kříž. Řekl jsem si: Ne, s těmi lidmi není nic. *Přírodu ztratili a kultury nedošli.*

A začal jsem snít o jiném obecnstvu, bližším přírodě, jejímu citu, svěžejší vnímavosti, o neotupené dojmovosti, o obecnstvu naivnějším i hlubším zároveň, bližším těm základním podvědomým kořenům bytí a lidství, jež vlastně hledá také vždy umění a k nimž musí tihnout, nemá-li se zvrhnout v řemeslo, průmysl a machu. O nové nezužité a nespotebované posud, plodné prsti společenské jsem začal snít a doufat a čekat od ní obrodu.

A pochopil jsem tak ze své zkušenosti sny a snahy těch umělců a básníků právě nejaristokratičtějších a nevytlučenějších, milenců krásy křehké a rosné, jako žádná druhá, anglických praerafaelistů jako *Williama Morrisa, Wallera Cranea* a j., kteří obraceli se k lidu právě proto, že byli aristokraty v umění, nepřáteli šablony a konvence, tvůrci *nového*, což žádalo i novou, svěží, neotupělou vnímavost a dojmovost obecnstva, kteří byli *socialisty v politice* právě proto, že byli *individualisty ve svých snech, ideách, umění.*

Pochopil jsem hluboký vztah mezi umělcem-rekem a davem-následovatelem, mezi umělcem-vynálezcem a davem-množitelem a přijimatelem, mezi čistým snem a ryzí realizací. Porozuměl jsem jejich veliké slavné naději v umění budoucnosti, jímž stane se konečně slovo tělem, velikou a sladkou realitou. A pochopil jsem, že se za tou realizací museli obracet právě k čisté nedotknuté půdě lidu, k základům a kořenům lidství, z něhož čerpali již jako tvůrci toho křehkého, snivého, sladkého a primitivního umění . . . těch snů, mytů, pohádek, legend a symbolů, jež jsou právě míza a krev lidového podvědomí. Pochopil jsem celou sociální snahu Morrisovu, jehož větu: „Nemohu pochopit, že umění má zůstat privilejí několika málo lidí právě jako výchova a svoboda nesmějí býti privilejí několika“ — učinil jsem úhelným kamenem svého proslovení v protestní schůzi.

Měl jsem radost, že k Národnímu divadlu přihlásily se 30. dubna široké vrstvy, že se stal první krok k ideálnějšímu obecnstvu a tím i k ideálnějšímu repertoáru, než bylo dosud.

A ryze lidský a ryze umělecký hněv a lítost vedly mne protestovat proti urážkám, jichž se jim tam dostalo, a proti žurnalistice, která nevědouc co činí, chce je vyštval z divadla, do něhož sotva vkročily.

To byla idea, která mne vedla do protestní schůze. Ona volala; měl jsem *neslyšel* jí proto, že jí — *slyšel* p. Krejčí nebo p. Pelcl nebo p. Procházka?

Taková je ta charakterní logika a ethika Radikálních listů!

Když ke mně přišli zástupci sociální demokracie a položili mi otázku: Jak soudíte o vylučování lidu z Národního divadla? Komu náleží podle vás Národní

divadlo? — měl jsem podle Radikálních listů nejspíš říci: Odpusťte, pánové, hned Vám odpovím, ale dříve mi povězte, co o tom soudí p. Krejčí nebo p. Pelcl, poněvadž jsem měl s nimi kdysi o cosi polemiky a poněvadž — abych zůstal důsledný a pevný charakter, musím o všem nyní *myslit pravý* opak jejich soudu.

To je charakter podle vzoru „Radikálních listů“! Vyznat *svou vnitřní pravdu*, přiznat se k ideji — nesmíš, když se k ní — náhodou přiznává člověk, s nímž jsi kdysi o jinou myšlenku se bil a proti němuž jsi v *jiné* otázce stál!

Bravo.

To je zbrusu nová theorie charakteru a lituju jen, že výtečný autor článku v „Radikálních“ se pod ní nepodepsal. Řekl perlu a zasloužil by za ni vavřín. Radikálové mohou si z ní každým způsobem udělat základ té tak dlouho postrádané a marně posud sbíjené radikální filosofie a radikálního názoru na svět a život.

Na myšlence, na vnitřní pravdě, přesvědčení nezáleží docela nic; hlavní věcí je při tom, aby se člověk — nesešel se svým odpůrcem!

Vnitřní pravdu, kterou máš, musíš *zapít*, a sice proto — abys nemohl být nějakým ničemou nebo hlupcem podezírán, že se buntuješ se svým někdejší odpůrcem. Bravo, to je *velice radikální* ethika: *nepohoršujte hlupáků a podezříváče!* . . . Heroický radikalismus, jen co je pravda!

Já soudím ale jinak a charakternost je mi jinde. V *pravém opaku.*

A myslím, že všechna rozumná a čestná srdce dají mi za pravdu, že by bezcharakterní bývalo ode mne naopak, kdybych byl *zapřel* svou vnitřní pravdu, *nepřihlásil* se ke své ideji a ke svému citu proto, že jsem se kdysi v *jiné* otázce znepřátelil s p. Krejčím nebo jiným pánem. Tehdejší spory *neměly* s dnešní naší otázkou *nic společného*, byly to spory o způsob kritiky a její *metodu*. Dnešní otázka, na které se náhodou scházíme, *nedotýká se nijak otázky někdejší*, v níž jsme *se rozešli*, dosud *nesešli* a patrně *nesejdeme*.

Neboť v *hrdlo* thou Radikální listy, píš-li: „Ale nyní se sešli a podali si ruce.“ (Str. 258, 3. sloupec, 4. ř.)

Ne, my se nesešli, my si ruce nepodali, my se nepozdravili ani, my se nestýkáme. Z nás jde každý po schůzi dále svou cestou, nevšímaje si druhého a nevšímán jim — právě jako tomu bylo před ní. Nás schůze nijak nespojila, nesblížila, nespojčila.

My se nešli na schůzi buntovat a blížiti. My jsme šli proto jen, že *idea volala své vyznavače* a že neposlechnout toho volání ze zbabělosti a strachu před křivými výklady a podezíráním bylo by hříchem a slabostí.

My se „nesešli“ — poctivý p. Anonyme — *nás svedla na půl hodiny idea, vnitřní pravda*, kterou bylo nutno vyznat. A my ji vyznali — a rozešli se svými cestami, stejně, nezměněně, jako jsme před půl hodinou z různých svých cest a směrů se „sešli“ — na půl hodiny!

To je ovšem radikalismus ideové bezzájmovosti a samoučelnosti — který „radikální charakter“ jak živ nepochopí.¹

Ještě slovo p. Hladíkoví.

Ve svém „zaslánu“ v Národních listech šermuje se mnou *otevřeně a přímo* jen

1 - Čtenář vidí, že jsem si dovolil oplátkou i já malou machinaci s proslulými husími nožkami. Jenom že jí nekopíruju po staro- a mladočeských sazečích.

chvilku, ale zato s tím větší kuráží přehazuje mně na konci starou osvědčenou methodou přes hlavu široký pytel *všeobecného despektu* podle ctihodně starých šablon mluvě o lidech, „kteří neznají práce, ale jen otravné kritiky, kteří nemají zásad, ale jen parádní paradoxy, kteří nejsou muži poctivé práce, ale buď nízkými chlebaři nebo směšnými histriony“.

Bravo, milý kamaráde, to je na eminenc podle vši nejlepší *české* tradice.

Ale vím, že p. Hladík dříve míval *i jinou* a sem tam se jí dovolával, a vypadne-li z role, dovolává ještě dnes, jako ku př. nešťastného Baudelaira.

A tak dovoluji si mu připomenout, že byl na světě také jakýsi *Gustav Flaubert*, který sice nekoketoval jako p. Hladík s „myšlenkou křesťanského altruismu“, ale jinak byl silný duch a krásné srdce a že ten člověk, který byl *ryzím básníkem a tvůrcem* jako žádný druhý prozatér, dokonce nesměšlel tak nízce o té ubohé kritice jako superiorní tvůrce-umělec p. Hladík.

Napsal ten sladký obr doslova: „Zmiňujete se ve svém posledním listě o kritice a pravíte mi, že zmizí co nejdříve. Myslím naopak, že jsme na jejím úsvitě. Postavili se dnes na protinoži kritice minulé, ale nic víc. V době Laharpeově byl kritik gramatikářem, v době Sainte-Beuva a Tainea je historikem. Kdy bude umělcem, nic než umělcem, ale doopravdy umělcem? . . .“ atd. Pan Hladík může číst dále na str. 81. jeho Lettres.

Čímž chei jen říci, že když p. Hladík pokládá za „poctivou práci“ knihu svého počmáraného papíru, jemuž říká novela nebo drama, mohl by snad — vzhledem k uvedené již „myšlence křesťanského altruismu“, již chce propagovat — pokládat za ni i popsany papír svého bližního-kritika, jemuž se říká literární essay nebo studie.

A ještě slovíčko o těch „zasadách“ a o těch „paradoxech“. Známe p. Hladíka již dost dlouho — sešli jsme se na chvíli i před lety, když jsme vstupovali do literatury a kdy nebyl ještě tak chápavým učněm Nár. listů — a proto dovoluji si skromnou jinak poznámku. A to tu, že mu ten krunýř vlasteneckého a idealistického rozhořčení a horlení, jež si připjal v Národních listech na prsa a v nějž se bije, až to duní široko daleko po vlastech, rozhodně špatně sedí a rozhodně nesluší.

A to mimo jiné i proto, že je obecně známo, jak p. Hladík ještě před několika týdny nosíval na prsou pouze lehkou moderní náprsenku s neméně lehkou, nedbale vázanou francouzskou kravatou.

Nejsou tomu snad ani dva měsíce, kdy jsem četl od p. Hladíka v *Rozhledech* obdivem kypící a vířící článek o *Jules Vallèsovi* — který nebyl snad pouze socialista — nýbrž trochu víc: opravdový a důsledný *anarchista*, člověk, jemuž všecky pojmy vlasti, víry, mravnosti i umění byly švindlem a ničemností, který do jedné stoky opovržení házel Homéra jako Gambettu, který není nic jiného než veliký lyrik žluči a nenávisti ke všemu, na čem stojí dnešní společnost!

Před dvěma měsíci psal p. Hladík z jednoho a téhož kalamáře a jedním a týmž perem do *Rozhledů* hymnu na *anarchistu* a dnes týmže perem podpisuje *národně-křesťanský* program dělnický!

Pan Hladík rozhodne si nyní laskavě sám alternativu, kterou stavěl ve svém „zaslánu“: kdy byl „směšným histrionem“ a kdy „nízkým chlebařem“.

Božena Viková-Kunětická: Neznámá pevnina

Nová dramatická práce pí Vikové stůně vadami a nedostatky ryze ženskými, a ne stůně, ale je jimi od základu a samého středu rozleptána a rozborcena. Je to práce v mnohém směru typicky ženská, ovšem ženská ve zlém smyslu slova, neboť je také dobrý smysl slova ženství v literatuře a umění a největší a nejkrásnější geniové-muži projevili ve svých dílech to ženství v dobrém smyslu. Takový Shelley, takový Turgeněv, takový Baudelaire a Flaubert i takový Goethe a Nietzsche více, než se myslí a než vůbec napadne i jen tušit obyčejnému čtoucímu a polykajícímu davu, byli v jádře a centru bytosti ženské, měli v sobě konstitutivní jeho prvky a živly a jim děkují jistě za půli své síly a celé své kouzlo.

Ale je také v umění a literatuře ženství v špatném smyslu. Nemyslím, že jím jen trpí píšící ženy, — ne, také většina píšících mužů — a naopak jsou z něho vyjaty někdy i píšící ženy — skutečné umělkyně a skutečné básnířky, jemnější i silnější, čestnější a zapálenější, ryzeji zkrystalisované než přemnohý umělec-muž. Není třeba ukazovat na příklady ani ve světové ani v domácí literatuře. Každý myslící člověk si je nalezne. Ale tyto ženy básnířky a umělkyně jsou výjimkou — právě jako je výjimkou i mezi muži básník a umělec. Pravidelný průměr a průměrná hromada stůně ženstvím, špatným ženstvím, ať spisovatelky, ať spisovatelé. Jenže u pí Vikové v tomto případě ženství v špatném smyslu bije přímo do očí a dá se docela názorně demonstrovat.

Flaubert kdesi (a již před ním je plno soudů toho směru) vidí charakter špatného ženství literárního v nedostatku smyslu pro *stil* — tedy pro sám vlastní problém umělecký. A stylu rozumějme v nejširším smyslu: je to *stavba* věty jako *stavba* tragédie. Stavba — to slovo má přízvuk. Architektura, perspektiva, komposice — to jest právě *stil*, to je právě a výlučně otázka umělecká, otázka formace hrubé masy látkové, citové, dějové v umělecký celek a smysl, v tvar a typ, jasný a zhuštěný zákon zavírající v sobě celou roztěkanou a rozlitou mělkost a shonlivost jevového a vnějšího života.

Literární ženství poznáte podle toho, že tuto vlastní a pojmovou otázku, existenční otázku uměleckého stylu (nebo komposice nebo formace) vůbec nechápe. *Stil je kázeň, tuhá sebekázeň, a toto ženství jí nezná.* Podmínkou stylu je zapřít se. Podmínkou stylu je prohloubit a zhustit se. Podmínkou stylu je sestředit se a zkrystalisovat. A toto ženství je křiklavé, rozběhlé, rozlité, roztěkané a hlučící. V tom nepokojném shonu, v té rozvířené pění — jak je tu možno nalézt osu a střed?

Takové ženy (třeba mužského rodu) nemohou mít *stil* ve větě, jako nemohou mít komposici, formu a typ v díle. *Stil* ve světě znamená zapřít se. Zapřít svou povídavost, svou tlachavou snadnost a fabulační lehkost. A komposice celku je totéž: *zapřít se*. Zapřít tlachavou mělkost, hovornou lež, povídavou podrobnost blízké všednosti a malosti — vidět perspektivami, chápat a oceňovat podstatnou a ideovou hodnotu reálných prvků, třídit je, podřadovat i nadřadovat, stavět z nich zhodnocený celek symfonických tónů srdce a duše.

Zapřít povídavost — ale která literární žena (i mužského rodu) to dovede? A povídavost, to je v jádře neumění a nestil, nekázeň a mělkost, povrch a faleš, polotvar a netvar, něco co nevyryje linii, co odnese vítr a pohltí vzduch.

A celá hra pí Vikové je skoro jen povídavost. Dávno jsem neviděl takovou neuměleckou, ne, *proti*uměleckou věc, jako je práce pí Vikové. Takovou *práci*, která by byla tak málo *dilem*.

Věc tak bezstarostně zavěšenou do vzduchu, tak ležérně a nedbale fabulovanou, tak bez reality, jen z pouhého hladkého řečnění vysoukávanou a splétanou.

Pelichající dandy, „umdlená duše“ sestřihaná na nejtřízlivější a nejbanálnější šablonu, „vrak“ na vodách života (jak znějí již ty metafory pí Vikové) odhodlá se hledat „neznámou pevninu“ manželství, kde by mohl zakotvit a klidně stárnout. Nějaký přítel zaveče ho do starosvětské venkovské rodiny, kde žije dívka jím (nikdo neví proč) okouzlená, dívka, o níž pí autorka říká, že je neobyčejně hluboká a hodnotná duše, a která, třeba to nedokázala po celou hru ničím, má šlechetný úkol spasit onu prohnitou trosku, které se říká Peterka. Čím si ten ubožák tu spásu zasloužil a potřebuje-li jí vůbec, jaká má být a svede-li ji Otylka Kociánová, o tom se nedovíte ze hry ani slova. Zato ale časné věci jsou velmi přesně, do cifry notifikovány. Dovídáme se hned na začátku, že milý Peterka je prokuristou u pražské banky a má tři tisíce zl. r. č. ročního platu. Za těchto auspicií chápe se ideální dívka zvláště horlivě obrozovací mise na ubohém Peterkovi a divák rozumí také dobře celému druhému a třetímu aktu tohoto „psychologického“ dramatu, který není nic jiného než jedno jediné veliké — přemlouvání zoufalého mládence, jenž chtěl již prchnout, ale nakonec podlehne přece výmluvné dívce, které pomáhá nakonec, jak má být v pravé „náladové“ hře, i vhodně objednaná podletní noc.

Přemlouvání a domlouvání se, velice málo delikátní a ničím jiným nevysvětlené než jasně formulovaným služným Peterkovým — to je toto „psychologické“ drama pí Vikové. Povídavost, trapná a nudná povídavost je druhý a třetí akt tohoto dramatu, které začalo jako genrová kresba v prvním aktě a končí jako dialektická nebo thesová hra nicotného problému, jenž se dá nanejvýš formulovat tak, že má-li mladý člověk tři tisíce ročně služného, třeba byl „vrak“ a třeba se tomu zuby nehty bránil, nalezne vždycky nějakou přehlubokou a přešlechetnou Otylku, která ho uloží na měkké prachové podušky svého ideálního srdce.

Jak je práce pí Vikové bez stylu a bez vlastní ideové architektury, ukázalo se nejlépe, když mohla být profilována jako drama a míněna jako komedie nebo snad satirický genre. Umělecká netypičnost nemůže být jasnější. A ten charakter rozplizlosti a obojakosti, slovní fikce a rozprádané naivní a slovní fabule, to povídavé neumění, které nedovede ani stvořit ani vztyčit typ (poněvadž ten musí stát na skliněných záhadách duše a rozvíjet se z nitra jako daná realita), ten nedostatek linie a obrysu u všech hlav činí tuto hru trapně nejistou a chaotickou — a odtud nebezpečí, že bude pokládána snad dokonce za „moderní“ lidmi, kterým modernost a tvůrčí nemohoucnost se kryjí. Nebezpečí je tím bližší, že jsou tam ještě jiné ingredience, z nichž se pekou podle běžného názoru moderní literární kusy: „ženská otázka“ (dívka filosofuje jak advokát), t. zv. psychologický proces (viz druhé a třetí jednání) a dokonce i t. zv. náladovost (padá tam listí, kopají koně, fouká vítr). Mám strach, že p. ředitel Šubert bude v příští brožuře trumfovat „Neznámou pevninou“ proti nám jako akvisici moderní literatury a moderním dramatem hned několikerého způsobu a genu.

A jen kvůli tomu pojmu *moderního umění* tolikrát již zneužitého a zprofanovaného, který je mi přesto drahý a pod nímž si myslím něco určitého, krásného a hodnotného, všiml jsem si zde „Neznámé pevniny“ trochu obšírněji.

Gabriel Finne: *Sýček* — Molière: *Lakomec*

Finneho halucinační drama je moderní, t. j. naturalistické tuším jen v tom, že na rozvoj duševního patologického pochodu, jenž je trestem za vinu a mukou svědomí za hřích, dává působit znatelněji vlivu t. zv. milieu, prostředí, obklopujících sil atmosferických, přírodních, krajinných a bytných. Že vina zanechává v duši nevyhladitelnou, ničím nezničitelnou prorvu a trhlinu, která může se na chvíli ukryt, ale šíří se neviditelně pod

povrchem a jednoho dne propuká jako rozklad celé konstituce, že každý čin je nevyhladitelný v kausálním nexu důsledků, že nelze ho vyrvat již, jak jednou se realizoval, ze sepětí sil a účínů, že je nezničitelný a že působí již samou svojí existencí a dříve nebo později i jevově — to znali docela dobře staří a na tom založili celou stavbu dramatu. A dovedli vysledovat tu osudnou logiku do tak hrozných a temných skrýší, odkryli ji v tak tmavých a úzkých, zdánlivě indiferentních děrách, vyslídili a objevili ji tak silně, nutně a jasně, že jsme nad tím divadlem užasli ještě dnes. V čem se dnešek od nich liší, je nanejvýš jiná *motivace* procesu a pak snad podrobnější, mikroskopičtější metoda, jakou sledují nyní tuto jedovatou infiltraci. Staří věděli také dobře, že je vliv vnějšího světa, fyzických a společenských podmínek ve svět vnitřní, ale předpokládali ho spíše mlčky, než aby ho methodicky dokazovali. A dokonce již nenapadlo jim psát kus schválně za tím účelem, aby obšírně a pitevně byl vliv takový dokazován a ukazován; takové preparátové zámysly nemívají a ty snad jsou teprve naše specifikon.

Finneův „Sýček“ je charakterisován právě touto methodickou tendenčností, tou demonstrační podrobností. Ukázat, jak ten kus země, ponurý a melancholický, ten určitý skalnatý a tísnivý fjord, v němž žije inženýr Höier, ten dusný skličující podzimní vzduch, který dýchá, ta celá atmosféra hrůzy a zničení působí na duši seslabenou vinou a rozhlodanou již depresí z viny, a jak uspíší sklonný pád její do rozkladu ducha, to je záměr autorův.

Inženýr Höier dopustil se totiž před časem špatnosti, jak sám praví: svedl on, člověk ženatý, milující svou ženu i milovaný jí, ženu přítele Mosjöena a rozvrátil tím, jak se domnívá, jeho štěstí. Paní Mosjöenová klesá totiž po tomto prvním pádu stále hloub a hloub . . . a Höiera začne mučit myšlenka, že on je vinen všim tím neštěstím, že odpovídá za matku, jež utekla dětem a zbídačila muže. Myšlenka se zachytí a roste . . . marné vymlouvání jí doktorem Grimsgardem. Tehdy již prosákla úplně du-

chem Höierovým, rozryla ho a podemlela již celý. Sentimentálně zcitlivěl, na hlemýždě šlápnout je mu bolestí a hlodem svědomí. Aby zabil depresi, pomáhá si alkoholem, ale málo platno: strach roste, všude vidí mstitele své bídy, Mosjöena, proti němuž se prohřešil. Slýchá jej klepat na okno v noci, hledá ho ukrytého v křoví, děsí se každého hlasu a šelestu . . . všude vidí svůj osud, tuší ve všem ukrytou důslednost logiky a spravedlnosti. Zbitou, zpráskanou pověrečností usmiřuje ho, ale on tím krutěji a bezcitněji šlape na svou oběť. Až nadejde krise. V bouřlivé noci dostaví se halucinace: — to tak milieu je nástrojem psychologické spravedlnosti, chce říci asi p. Finne. Zrazený Mosjöen zjevuje se Höierovi a štve ho k sebevraždě. Když blesk zhasne a fantom zmizí, vidíte Höiera zhrouceného ležeti na zemi a blábolit bezmocně, když za chvíli vejde žena do pokoje a pozvedne ho, o blázinci. Žena ho těší, o lásce a štěstí rodinném mu bzučí, laskání slibuje a houpáním kolébky chce mu vrátit spaní . . . atd. Pomůže tato naivní, sentimentálně prostoduchá kura rozbitým nervům a podrytému zdraví Höierovu? Nedovíte se o tom nic, neboť opona padá nad touto naivní útěchou nevědomé ženy, jíž vyznat se neměl Höier odvahy. Je tu smír? Je trest odbyt? A jak smír, když nebylo vyznání, když nebylo kompensace činem, úsilnou činností let a let? Což může čtvrt hodiny děsu očistit? A čím lze se vůbec očistit? Tyto všechny *nejpodstatnější a pojmové olázky dramatu*, každého dramatu jsou v myslicím diváku vzbuzeny, když spadne opona. Ale autor je obešel, autor jich neviděl, nechtěl vidět, jemu šlo jen o ty nervové sensace halucinačního procesu, jemu šlo jen o mikroskopickou a kuriosní výstavu rozrytého a zmučeného ducha, jeho zaujímal jen proces, ale o *výsledky jeho, perspektivu, ethické a básnické ospravedlnění a rozřešení* nenapadlo se mu ani starat. A to je podstatná vada a hřích této práce. *Nemá žádné ideové a básnické stavby*, je to jen více méně obratná a více méně kuriosní preparace jediného empirického a hrubého, jak ho jen lze vylovit z běžného života. Cítíte, jak autorovi nezáleží nic hluboce, úzkostně a opravdově na vině

a trestu, životě nebo vykoupení, očistě a spáse ubohé lidské duše — jak všecko je tu jen kvůli těm theatrálním efektům (velice hrubým a materiálně naivním) děsu a halucinace — a cítíte jen odpor k lidské malichernosti, ješitnosti a povrchnosti.

Jinak opravdově a poctivě vypadá vedle toho veselohra Molièrova. A nejen poctivěji — i děsivěji na mne působila; děs její, který prokmitne lehkou burleskností celé práce, je právě psychologicky pravdivější a umělecky zdůvodněnější. Ten strach z lidské potvornosti a zkaženosti a ta lítost s ní jsou tu daleko čistší a duchovější, nejsou podmíněny materialismem a pedantičností umělých a násilných hypothes a schemat. Práce Molièrova je nekonečně širší a mnohotvarejší, a taková moderní aktovka působí vedle ní dojmem skoro scholasticky suchým a — třeba se to zdá na první pohled pravdě nepodobným — i střízlivým při vši vnější a dějové fantasknosti. Z Molièra viděli bychom rádi více na repertoiru Národního divadla než jen Lakomce. Předem by stálo za studium největší jeho dílo *Misanthrop*, kde sondace typu je nejhlubší a kde komika s tragikou váží se a stupňují, zvracejí a podpírají v jediný nezapomenutelný účín lítostné ironie. Molière nemá tu velikou *básnickou* svobodu a grácii Shakespearea, je užší a sevřenější, vázanější a konvenčnější, ale *umělecká* poctivost a přisnost jeho je veliká a pro ně nepřestane nikdy být živým chlebem.

Jan Ladecký: Bez lásky — Gabriel Finne: Sýček — Molière: Lakomec — Božena Viková-Kunětická: Neznámá pevnina — Gerhart Hauptmann: Forman Henčl

V těchto pěti pracích, jež jsem právě nadepsal na tuto úvahu, je shrnuta celá žeň zimní sezóny Národního divadla. Celá žeň: rozuměj *literární*. Pouštím tu se zřetele, jako vždycky, pouhé kasovní kusy a pouhou divadelní akrobatiku a kuchyň pro obe-

censtvo, jež jindy hledává ukojení svých potřeb a citů v cirku-sech a šantánech.

Je to žeň vcelku chudá a hlavně nepříznivá pro bilanci naší původní dramatické tvorby. Obě české práce z hořejších pěti jsou díla v jádře neumělecká, prostřední skrz na skrz, uzoučkého obzoru a mělké povrchnosti psychologické. Obě jsou sešívány z ústřížků a v obou není stopy po niterném tvůrčím varu a napětí citu. Oběma jde v první řadě o chycení obecenstva, jehož pudům a sklonům snaží se obratně vyhovět, a v obou nenaleznete ani ment toho ryze uměleckého a ryze náboženského také oddání se veliké Idei, pokorný a zároveň hrdý vstup do jejího přísného Řádu, do jejích služeb a na její duchové stezky a směry, ať zavedou člověka kamkoli — třeba do mlh a ledů legendární Ultima Thule. Obě jsou práce střízlivé, prostřední a průměrné skrz na skrz. Obě charakterisuje i dost chytrosti, obratnosti a nápadů (alespoň v některém směru), ale chybí jim naprosto posvěcení ideou, křest poesie a zapáleného ohně jen trochu hlubšího, smělejšího a prudšího zírání v život a vesmír.

Drama p. Ladeckého je práce skoro docela bez stavby a jakéhokoli psychického problému. Ten soi-disant psychologický proces, o němž lze tu mluvit, je dán jako konstanta, jednoduchá situace a posice, kterou se po celou hru nehne, až na konci, kdy je „řešena“ tím nejprimitivnějším a nejpohodlnějším způsobem: samovraždou. „Řešena“ — ne: ale škrtnuta, odstraněna, přefata prostě.

Světák a cynik, maloměstský lékař na jihu Čech, vzal si bez lásky, náhodou a z nouze, že se mu zhatila naděje na jiný výnosný sňatek, chudou pasivní a slabou ženu, která ho přes všecku notorickou nevěru miluje stále tvrdošijněji, a když ji zvláště brutálně pokoří (podle jejího zdání), hyne sebevraždou. Psychologického protestu není ani u světáckého manžela-doktora, ani u ženy-mučednice: on kat — ona oběť. Pouze toto abstraktní schema vyměřuje všechen dramatický pohyb obou figur. Hlubšímu pozorovateli je zejména nepochopitelné, jak sobecky

a male vede si v neštěstí tato žena, o níž p. Ladecký budí zdání, že je vzácného kovu a opravdové hodnoty. Je zejména nepochopitelné, že společný osud nesvede obě ženy (manželku doktorovu a novou jeho oběť, její příbuznou), nebo že alespoň nedovede vymyslet se do bolesti a hanby své svedené sestřenice a cítit s ní alespoň potud, aby snesla, jede-li jí doktor vyprovodit na dráhu. Ale ne: právě tato malichernost je jí motivem a bezprostřední příčinou sebevraždy! Tak bez vši noblesy cítění, tak obmezenecky malá a sobecká do titěrnosti nemůže pak vzbudit ten tragický účín, na nějž pan autor spekuloval. Ne, osud její je jen trapný a trudný — ale tragiku, jen nejslabší odlesk její, je těžko postihnout v celé té historii, která je traktována s jistou abstraktností, suchostí a brutální střízlivostí, jež upomíná na novinářskou zprávu o sensačním nějakém případě. Není v tom psychologického dění, které by nás sblížilo s těmi lidmi a jich osudem, je to jen vystřižené schema, papírová silueta, trapná situace. Celá stavba dramatu je vypočtena jen na ten brutální, docela látkový účín, na ten jalový a dutý *mélos*, kterým stále a stále v nových a stejně nudných variantech dotírá se k manželu-záletníku odkopnutá žena. Není psychologické *členitosti* v dramatu p. Ladeckého a není proto ani *komposice* jednotně sklenuté, rytmem rozvíjející se ideje nesené stavby. A odtud nutnost vycpávat akty obšírně rozvinutými episodami a neobyčejně široce (až monotónně a únavně) kreslenými genrovými figurami. To jsou forci dramatu a jimi vyhrálo, alespoň na chvíli, před širším obecenstvem. Neříkám, že není v nich vidět dobré pozorovatelské oko a sluch a bezpečnou ruku v kresbě — ale to ještě nestačí k vyššímu uměleckému účínu. To by stačilo snad na humoresku nebo genre prózou, ale nestačí rozhodně na drama, kde vnější a povrchný detail, budiž sebepestřejší, nenahradí nikdy perspektivu celku a stavbu té vysoké věže tragiky a síly, s níž má být vidět do lidského osudu jako do krajiny — až k vysokým hraničním horám.

Hra pí Vikové-Kunětické chtěla, abychom jí nekřivdili, podat „psychologický proces“ — jenže, na neštěstí, proces ten

je docela planý, papírový a proveden malichernými, papírovými a již docela nedramatickými prostředky. Na místě procesu, jenž musí být docela konkrétně demonstrován z *charakterů*, z jejich plnosti, tísně a hlubiny, podávají se nám jen slovní rétorická cvičení, plané řečnění a přemlouvání, pouhopouhý slovní surrogát vlastního dramaticko-psychologického procesu. Hra pí Vikové dělá dojem dialektického dramatu, jenže jí k němu schází nějaký seriosní problém, o němž by se v její práci zápasilo argumenty logiky a výmluvností jazyků. Nelze za něj pokládat přečetten malicherný závěr, který vám zbude z celé práce: že totiž, má-li ženich tři tisíce zlatých služného, neunikne dívce, kdyby se tomu sebevíce bránil a seberesignovaněji a pesimističtěji hleděl na svůj život zmrhaný v nudě hry a požitku. Paní Viková prohlásila ex post, že hra její je vlastně míněna jako *veselohra*, ale pak již dokonce nechápete sujet Neznámé pevniny a jeho formaci a profilování paní autorkou. Pak nechápete naprosto, nač ta spousta ideálně bledých a vodnatě oduševnělých deklamací sl. Otylky Kociánovy, kde stále blýští se to takovými ubohými parádními modernistickými floskulami jako „vnitřní pochopení“, „duše“ a „vykoupení“ atd., které ukazují nevývratně k tomu, že jde o nějaký seriosní akt ozdravení ubohého „vraku“-Peterky, že se děje něco, co má perspektivu docela vážnou a opravdovou a není nikterak stilisováno humoristicky nebo veseloherně. Jedna část obecenstva smála se snad těmto zdlouhavým hovorům a vytrvalému přemlouvání, jímž útočí ubohá Otylka na svoji tučnou kořist, až se jí poddá — ale smích ten nebyl spontánní dojem veseloherní, nýbrž *ironický*: posmívalo se drzosti a vtíravosti děvčete, jež je nám představeno jako dcera dobře vychované rodiny a najednou pro nic za nic věsí se přímo na krk člověku, jenž jí zřejmě dává najevo, že o ni nestojí. Ale to je resultát, jež paní autorka nemohla chtít vyvolat, i když pojímala svou látku jako veselohru: smích ten šel totiž na úkor díla a spisovatele a neplynul z figur, jejich charakterů a vnitřních procesů. —

Z cizích novinek přešlo prkna Národního divadla Finneovo

halucinační drama *Sýček*, které stopuje vliv milieu na chorobné nitro vinníka a činí je nástrojem neúprosné spravedlnosti. Inženýr Höier, jenž svedl ženu svého přítele, cítí se vinným rozkladem, který potom vnikl do rodiny druhovy a rozhlodal ji úplně; marně dusí hlas svědomí alkoholem, marně utápí vinu v sentimentalitě. To již jsou jen důsledky jeho vnitřního zeslabení a stávají se brzy také dalšími rozkladnými nástroji, kterými se dokoná úplně zřícení se jeho morální bytosti. Přicházejí halucinace a úplný bankrot jeho duševní síly a zdraví. V bouřlivé noci zjevuje se Höierovi oklamáný Mosjöen a nutí ho obrátit zbraň proti vlastnímu čelu. Když blesk zhasne a fantom zmizí, leží Höier na zemi a blábolí za chvíli, když ho zvedne se země žena, bezmocně jako dítě a nesouvisle jako pomatenec. Nezešílel-li, je tomu alespoň blížek, ale autor nezavírá pevnou perspektivou: jemu vůbec nešlo ani tak o otázku viny, trestu a spravedlnosti, jako o ten vliv, jaký má ponuré milieu na člověka vinou zeslabeného a rozhlodaného a na ta štvavá muka, jež mu kuje svědomí tím, že všecko okolí barví tmavou barvou jeho vnitřních pekelných muk a děsí a štve ubožáka fantomy, jež jsou jen jeho psychické stavy promítnuté ve vnějšek a objektivisované v hmatatelnou realitu. Kus má svoji strašnou ideu, ale logika její není nová, ani řešení a profilace její nejsou vlastním problémem hry, nýbrž spíše podrobná malba rozvráceného ducha a rozkládajícího se intelektu. Je to spíše virtuosní kousek živé obraznosti, než dílo hlubokého psychologa a ethického soudce a znatele lidství.

Molièrův „*Lakomec*“ postaven vedle Finneova *Sýčka* je nejen jasnější, ale i hlubší právě tou zdánlivou všedností sujetu, tou bezprostředně naivní stilisací a tím průhledným traktováním látky. Typičnost je tím jen stupňována a jde sem tam s krajní důsledností tak daleko, až se stává hrozivou a působí právě tím nadbytkem logiky a jasna dojem až fantomatický a příšerný: potvornost a zkaženost lidská je tu osvětlena jedním, dvěma paprsky tak určitými, že vás až zděsí, a dojem ten je tím tísnivější, že předmětem hry jsou docela *průměrné a normální* exem-

pláře lidství. Pravda: trvá to jen chvíli — pak zase vepluje se do vod komiky a veselosti — ale stačí to zachvát člověkem, a snad hlouběji do kořene, než programová fantomatika *Sýčka*.

Nové drama Hauptmannovo *Forman Henčl*, jež výstižně a s celou náladovou vůní dikce českým podkrkonošským dialektem přeložil znamenitý znatel tohoto lidu p. *Antal Stašek* (vždy vtipný pedagog a polír p. Zákrejs neopominul přiběhnout se svým fanatickým lineálem a zaskvět se svou puristickou bezbarvostí a plochostí — kárá v překladu lidově a lokálně barvitěho „formana“ a chce docela knižního a umělým osvětářským pedantismem načichlého „povozníka“), náleží druhému z pólů v tvorbě Hauptmannově pravidelně se střídajících jako příliv a odliv: pólu realistické drobnomalby, lokálního barvitěho charakteru a přísne, úzké, drtivé tragiky střizlivosti a surovosti života. Pokud sujetu a zpracování jeho se týče, odkazuju na 7. a 8. číslo těchto listů, kde jsou v rubrice „Z cizích literatur“ zevrubně vypsány. Psychologicky není však problém vnitřního poměru obou hlavních osob, formana Henčla a druhé jeho ženy, hlavně ne problém viny Henčlovky, který zruší přísahu danou první ženě, dost jasně formován a vůbec již ne řešen: slepý fanatismus a jeho náhodnost vládne i v tomto díle Hauptmannově a více snad než v předchozích, ačkoliv i tu v kompozici jeví se nejčastěji ethický indiferentismus a udává základní akord, na němž je stavěna celá stavba a zabarvuje charakteristicky a zvláště teskně celé básnické ovzduší prací. Ve *Formanu Henčlovi* přechází tento indiferentismus již skoro ve *fanatismus*, který místy působí až chaoticky a nejistě v profilaci hry. Mnoho přispělo k tomu ovšem i falešné pojetí herecké interpretace na našem jevišti; ale ten dusivý pocit nejistoty měl přece básník ve svém rozpočtu a na těžké náladě bídy, tmy a slepoty lidské stavěl svoji hru, která není sice z vrcholů jeho tvorby, ale přesto úctyhodný kus poctivé práce a charakterové malby s akcentem tak nelitostně bolestným, hořce rvavým a dusně zalklým, že je v něm tisíckrát víc estetické a ethické očisty, než dovede pocho-

pit pseudoidealistická „Osvěta“. Její abnormální „normalien“ Zákrejs rozumí ethice stejně jako krejčí: mají-li lidé vyprášený kabát, zašité díry a oholené vousy, je kus „mravný“. Jenže musí k tomu ještě mluvit podle posledního vydání Brusu nebo bezvadně prázdným a jalovým stylem p. Zákrejsových referentských výrobků.

Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac

Ta ohmataná a očenichaná popularita dramatu Rostandova, jak ta znechutí člověku psát o něm, třeba při lektuře byl z ní měl silný čistý akord krásného dojmu. Říkám si stále: jaká bídná, mrzutá a hloupá věc ten široký úspěch! Víím, že nic neznamená, že nemá významu pro literární soud a hodnotu, ani negativního právě tak jako ne pozitivního, že je to čistě bezvýznamný *akci-dens*, že se může stát také nevyzpytnou náhodou, že se i hodnotná a krásná práce může tisknout v stopadesáti tisících exemplářů a může hrát v nějakém tisíci představení na všech divadlech evropských, že krásná práce může a musí vydržet i tuto bizarní negativní zkoušku: — nic platno, mrzí mne a to kalí mi z ní radost. Říkám si stále: nic to neznamená, krásná socha zůstane krásnou, třeba byla pošpiněna statisíci špinavých očí, a jen revolucionářští šošáci bojí se pověřivé té koincidence popularity a zásluhy, jen jim platí negativný důkaz nepopularity, jen oni manévrují formulkou: líbí se davům, *ergo* je bezcenná. Ale vadí mi, upřímně mluveno, přece a marně se zříkám té jisté tísně: tak široká popularita musí mít přece alespoň kus své příčiny, třeba malou jen její nápodě, v podstatě a základu práce, v jejích vnitřních vlastnostech. Musí být v ní přece nějaká trhlina, kde se může zachytit to parazitní býlí, které obroste pak celý útvar a zakalí jeho prvotní obrysy a linie. Může se chytit třeba za věc vedlejší a náhodnou, může vyrůst z nedorozumění a nepochopení, převrátit pravý skutečný stav — ale přesto před-

pokládá to všecko trochu, alespoň trochu souhlasu v díle samém a u autora samého. A u *Cyrana* mohlo by toho souhlasu opravdu být trochu méně: on chce někde přímo chytit široké obecenstvo za každou cenu a dává i chudákům, kteří nebudou mít mnoho z toho, co chytí uchem, náhradou alespoň pastvu pro zrak. Postupuje širokými barevnými freskami, první, druhý a čtvrtý akt jsou hotový skoro kaleidoskop, divadelní průvody a panoramata.

Ale je zase pravda, že je v tom také kus specificky divadelní a kompoziční síly a že nemůže být a není uměleckým hříchem tam, kde nepřekáží vnitřní psychologické kresbě a ryze vnitřní charakterové faktuře práce. A ty nejsou tímto pestrým divadlem oka opravdu nijak rušeny a zastíňovány, ani není jim nic ubráno, aby bylo přidáno a nahrazeno vnějším scénickému efektnictví a pointované rybě a gradaci situací. Celkem vychází Rostand ze zkoušky přece čist. — Je to tím, že hra jeho má vedle znamenné, virtuosní přímo divadelnické techniky pevné hodnotné jádro básnické, jádro skutečné poesie, a to poesie opravdu dramatické: je to *poesie charakterová*, a ta je v naší době vzácné koření.

Celé drama je jí proniknuto, její zvláštní kouzlo dýše i z vedlejších scén, ale hlavním jejím nositelem je sám bizarní rek básně, směs nejpříkřejších kontrastů, figura paradoxní každým coulem, dobrodruh i učenec, rváč i chvastoun a přitom duševně čistý a ideální službě srdce docela klášternicky a středověce nesevětsky a nezemsky oddaný rytíř i pamfletista, zapomenutý spisovatel, který se vzpíral všem normálům a regulím doby, tvořil díla chaotická a rozmarná, jimž, jak vyznává v celém životě svém, scházela právě ten soulad, aby přeplula lhostejnost doby. „Il me manquait un peu d'harmonie . . .“ Jim scházela úplně skoro, byly jen fragmentárně řaděné nápady a embrya, jichž vykořistili jiní šťastnější, jako Molière, Swift a Voltaire, a v jichž dílech došly teprve místa a významu, osvětlení i plného vytěžení. Na *Cyranovi de Bergerac* leží tato kletba náběhů a chaotičnosti, temna prorvaného na chvíli blesky, a to brzy hasnoucím, nedostatku celkové kompozice a zharmonisování detailů v dílo.

Je to barokní improvisátor, není to architekt uměleckého díla a nedovede stavět celky po ideových plánech. Něco výbušného a reakčního je v celé jeho činnosti literární: je chorobným protivnožcem své rafinované, střízlivou titěrností racionalismu a umělecké scholastiky hřešící doby, je nespoutaným, ale často i planným a absurdním tulákem v literatuře, která již byla cele salonní a akademická a činila z poesie kultus a někdy již i zvrhlou a konvenční etiketu (*preciosita*). Měl jednotlivé, často smělé, jindy groteskní nápady, ale neměl idejí a plánů . . . a proto těžili jiní z jeho průkopnické práce a přisvojili si jeho smělé výpady a náběhy, zařadili je do svých snah a pojetí a zužili ve svých stavbách.

Tuto historickou figuru vylovil Rostand s velikým štěstím z šachet zapomenutí, z toho tragického hřbitova, jemuž se říká historie. Přenesl ji do své heroické komedie s neobyčejnou historickou pravdivostí a s ještě větší psychickou intuící: asimiloval si ten charakter tak plně a cele, pronikl ho s takovou láskou, něhou i opravdovostí, vztýčil v tak krásný a čistý typ, rytý tak úžasně jemně a pevně a v liniích a gestech tak nezapomenutelných, v scénách tak vyhraněných a výmluvných, že je málo příkladů tak psychicky plnokrevné umělecké restaurace. To je skutečné prožehnutí vlastním dechem, provanutí vlastní duší, a není náhodné, že se vyskytuje na konci našeho věku, který ponese provždy na svém čele pečeť *historismu*. Není nahodilá také ta restaurace romantismu, nejen jeho velikých gest, sonorních tirád a nadlidské vůle a síly, ale i tragické osudové ironie a veliké slavné duševní naivnosti a čistoty — romantismus to byl, jenž první učil pochopení historie, dobového koloritu a studiu i hmotné kultury. A jen tím mohl vzniknout *Cyrano*, jen tak mohla se podařit ta evokace mrtvého charakteru: bylo zapotřebí nejpečlivějšího studia doby, společenské i duchovní kultury až po jazyk a poetiku, bylo třeba vyvolat celé ovzduší a celý opar doby a jen v tomto autentickém mediu mohla pak dýchat a žít tak krevně figura básníka-dobrodruha.

Na Rostandově Cyranovi leží pečeť veliké *duševní cudnosti*, v tom je komedie jeho opravdu heroická i romantická v psychickém smyslu slova. Je to typ krajního idealisty, pokorného vojáka v jeho šiku a oddaného sluhy před trůnem. Ten hlučný, pohyblivý, podnikavý, výbušný a dobrodružný člověk, jehož vůle je prudká a expansivní, je srdcem veliký sprostáček před Bohem a svým ideálem, ať je jím již umělecká neústupnost a krajní důslednost a neodvislost charakteru, ať žena, kterou němě zbožňuje po patnáct let a již se ze své lásky náhodou prozrazuje až chvíli před svou smrtí. Ten veliký důvtip, síla a dobrodružná vůle je podvedena a přemožena světem, slabostí, zlobou a tupostí úplně: — jaká tragická ironie je v tom, že tento rytíř a šermíř, kterého nikdo nepřekonal tvář v tvář otevřeným hledím, padne zákeřnou ranou, nástrahou a úkladem, polenem, jež po něm hodí nicotný nějaký sluha!

„Padnout v boje vzteku,
hrot meče v srdci nést a podlehnouti reku!“
Ó já to kdysi děl. — Však osud jen se šklebí...
jsem zabít v záloze, ze zadu raněn v lebi
neznámým lokajem a k tomu polenem.
Tak všecko na světě i smrt svou zkazil jsem!¹

To jsou veliké grandiosní linie typu, který tu vztyčil Rostand. V nich je tolik psychické ryzosti a hloubky, že sahají a blíží se i k těm několika málo pratypům, jež máme v našich literaturách. Cyrano Rostandův připomíná sice v hlavní struktuře Cervantesova Dona Quijota, ale má zase plno ryze originální barvy a vůně; společný je jim jen poslední, řekl bych metafysický, jejich základ: poraženého ideálu a oklamané poctivosti. Cyrano je zejména daleko reálnější a aktuálnější, není to maniak, je to

¹ - K srovnání překladu pana Vrchlického cituju také francouzský originál:

„D'un coup d'épée,
Frappé par un héros, tomber la pointe au coeur!“...
— Oui, je disais cela!... Le destin est railleur!...
Et voilà que je suis tué, dans une embûche,
Par derrière, par un laquais, d'un coup de bûche!
C'est très bien. J'aurai tout manqué, même ma mort.

široká obzíravá duše. Neútočí na větrné mlýny, ale na konkrétnou ničemnost, podlost a pustotu lidí — rys, jenž nám ho činí bližším.

Rostandovo drama je stavěno celé na jednom krásném základním akordě, jenž prochvívá všecko: je to zvláštní *lehkost* a *smělost života*, *chvalná horečnatá touha jeho*, *dobrodružná celost*, vzdání se osudu bez rezervy, bez opatrnické zálohy, všecko vhozeno do sázky, na jednu kartu. Takový silný smělý vítr veliké zapálené duše vane z toho na vás, a nejen z figury Cyranovy, i mnohé episodní neseny jsou týmž dechem. Taková *zvláštní lehkost*, taneční lehkost je v celé práci, která mne upomíná tolik na Nietzscheho. A z toho plynoucí pocit *vědomí hry*, k němuž dochází Nietzsche jako k poslednímu stadiu lidské evoluce. Cyrano cítí se tolik hercem ve vesmírovém dramatu a vzdává se tak neosobně své roli, kráse a typičnosti její — třeba nevěděl, komu je to dobré a kdo z toho má co mít. Jak je nám to blízké, jak to cítíme dnes my „dobří Evropané“ do posledního nervu!

Čtěte to kouzelné místo v pátém aktě a uvidíte, jak ta silná filosofie ohně a hry proniká i koncept smrti Rostandovy.

Cyrano

Co listí náhle sváto.

Roxana

(zvedne hlavu a dívá se daleko do aleje).

Jak jemnou barvu má, benátské plavé zlato!

Jak padá, pohleďte!

Cyrano

Tichými ručejemi

do krátké cesty té od haluze až k zemi,

co vdechnout dovede poslední krásy svojí!

Že zhnije pod stromem, nechť mu to hrázu strojí,

přec o to pečuje, by s grácií a zticha

spíš sletělo jak pták a vůni při tom dýchá!¹

1 - Originál:

Cyrano:

Comme elles tombent bien!

Dans ce trajet si court de la branche à la terre!

Comme elles savent mettre une beauté dernière,

Et malgré leur terreur de pourrir sur le sol,

Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol!

Srovnejte s tím kapitolu Vom freien Tode z Nietzschova Also sprach Zarathustra, třeba odstavec:

Wichtig nehmen Alle das Sterben: aber noch ist der Tod kein Fest. Noch erlernen die Menschen nicht, wie man die schönsten Feste weiht. Nebo:

Dass euer Sterben keine Lasterung sei auf Mensch und Erde, meine Freunde: das erbitte ich mir von dem Honig eurer Seele.

In euerm Sterben soll noch euer Geist und eure Tugend glühn, gleich einem Abendroth um die Erde: oder aber das Sterben ist euch schlecht gerathen.

Není v tom jeden a týž základní názor? Ta lehkost, která překonává i nejtěžší věci, to vědomí hry a řízeného experimentu, ten plamenný *arlismus* (myslím, že není termínu, jenž by se víc blížil věci) hnaný do posledních důsledků!

Mnoho, nesmírně mnoho *umělecké kultury*, to je Rostandův *Cyrano de Bergerac*.

Ta lehkost, nepřítelkyně těžkomyslnosti a rozbředlých kalných mlh, není jen v ústředním ideovém názoru hry, ta je i sama forma její, každý verš a každý akt. Lehkost, ale přitom i nesmírná pevnost a pružnost. Drama je výsledkem parné a dlouhé práce umělecké: jsou v něm verše dvacet, třicetkrát přelévány, hlazené, broušené. Právě verše ocelové: lehké jako listí, pevné jako stýlet. Verše, kde nemůžete hnout slovem, broušené v kolik hran a point.

A stejně skoro propracována je každá z té kopy osob, které vystupují v komedii Rostandově. Vezměte si ku př. v prvním aktu docela bezvýznamnou figuru posledního episodního stupně, dámu z buffetu. Jinému by byla vystřiženou siluetou, nic víc — Rostandovi je příležitostí a záminkou k charakteristice — psychologickým okénkem a pohledem. Jak z dobrého srdce nabídne hladovému šermíři své zásoby, jak ten kolísá mezi galantností a pýchou, kolik vezme a jak poděkuje („políbí jako princezně ruku, již mu ona podává“) — kolik vět, tolik čar na psychickém portrétu.

Rostandova komedie není snad v první řadě veliký čin básnický (ačkoliv poesie je tu, jak jsem ukázal, mnoho a poesie vel-

kého stylu), je snad k tomu trochu příliš obrácena do minulosti a zabráná do ní, snad není také při vši své psychické intuici a charakterové sondaci Amerikou nových typů duševních (připusťme to, ačkoliv mám námitky, jak z hořejšího patrně) — ale jedno je jisto a mimo všecku diskusi: *je to veliké dílo umělecké kultury* a mohou se od něho nesmírně učit právě ti, kdo se tím slovem jindy stále ohánějí.

Překlad „Cyrana“ opatřil p. Vrchlický. Jaký obtížný byl to úkol, je patrně již z hořejšího rozboru; většina veršů je přímo ukuta a nelze z nich vyloučit ani slova. Panu Vrchlickému, ačkoliv překládal někde příliš volně, zdařily se některé partie znamenitě; ale v jeho překladě proklouzly také verše, které nedostane žádný herec na světě slušně z hrdla. Tak ku př.

v nic on, všecko jenž byl, znik'!

str. 302

což má být průhledný francouzský verš:

Qui fut tout, et qui ne fut rien.

Myslím, že by měl p. Vrchlický svůj překlad zrevidovat a o některé partie pokusit se znovu.

Provedení „Cyrana“ v Národním divadle, tak dlouho připravované, neodpovídalo reklamě, s jakou bylo pouštěno do světa, a značně zklamalo. Tíha Bergeraca ležela předem na plecích p. Seifertových, jenž hrál reka básně, a p. Šmahových, jenž řídil obtížnou režii. Ta nevyhovovala často přesným, podrobným a bohatým předpisům autorovým, kulhala jen zdaleka a přibližně za jeho malebnou a pohnutou scenerií, a zejména veliké panoramatické akty dopadly vybledle a chudě — ale příčiny toho leží jistě také ve vnějších podmínkách, mimo vůli a vinu režisérovu. Ale na souhru a komparserii mělo být vynaloženo rozhodně daleko více trenáže, než se stalo; je to všecko tak primitivní a embryologické, že nelze posud rozhodnout, vyklubali se z toho chaosu jednou umělecký odraz a tvar. Jinak ukázal nám také *Cyrano*, jak nízko stojí v našem herectvu umění říkati verše.

Starý pathetický deklamační způsob upadl v jakousi štěkavou manýru, a o nové psychologické metody nikdo se nestará. Dobrá polovička veršů padá pod stůl; nikdo neumí verš *učlenit* psychicky, spojit jeho anatomii rytmickou s představivou a emoční; každému je to jen něco, co se musí co nejrychleji vyčrlit z úst, nemá-li se zadusit. Místo rytmických a psychických učleněných staveb, jakými jsou verše Rostandovy, dostane se pak posluchači něco jako zežvýkané chumle slov a rozsekané sviějící se údy představ a obrazů. Výkon p. Seifertův vynikl znamenitě nad běžnou reprodukcí naší; avšak v herecké koncepci jeho přišel k platnosti spíše element erotický a galantní na úkor živlů groteskních a rabelaisovských, jimiž je podmalován tento paradoxní bohatýr.

*Heřman Sudermann: Skryté štěstí — Sl. Grégrová
v Pailleronově Myšce*

Tři léta po německé premiéře uvádí k nám divadelní správa drama Sudermannovo, ale mohla si odpustit docela dobře i tuto promlčenou již pozornost: *Skryté štěstí* jí opravdu nezaslouží.

Je to hrozně banální a jalové divadelnické zboží, místy i neobratně vyrobené, což jistě překvapuje u Sudermanna, jehož nepokládám právě za básníka a umělce, ale každým způsobem za velmi rutinovaného, bystrého a obratného spisovatele a dramatického technika. Zdá se mi, že v *Skrytém štěstí* chtěl se pokusit autor o intimní psychologické drama šerého koloritu, ale jemně odstíněných a zvlněných psychických polosvitů, jak je tak teskně dovedl z mlh vypříst-vy básnit *Hauptmann*. Ale právě zde ukázal se cele a plně nedostatek vlastní básnické a psychologické potence u Sudermanna; zmohl se jen na suché, povrchové a jalové psychické schema, místy dost naivní a kostrbaté, podal jen banální odvar, směs z brutality a sentimentality.

„Štěstí v koutku“ žije podle obecného mínění i svého názoru

z gruntu duše šlechtný, filosoficky temperovaný rektor malé německé školy, Wiedemann: oženil se jako vdovec s mladou šlechtickou dámou, Eliškou, kterou poznal jako vychovatel na zámku Röcknitzův a již v tehdejší její citové krizi pozvedl, posilnil a k sobě upjal a jež odtud je mu znamenitou ženou a sirotkům výtečnou matkou. Ale pod korektním povrchem Eliščiným pálí stará rána z jejího pobytu na baronském zámku: milovala mladého barona Röcknitze, právě jako on měl na mušce ji, a nescházelo již tehdy snad mnoho, aby mu podlehla. Před krizí přišel rektor, Eliška se vzmužila a žije odtud s ním v ústraní život chladný sice, ale čestný; ale stará rána se nezacelila, hoří dál pod tím korsetem povinnosti a konvence, jak se ukáže, když baron Röcknitz se svoji ženou-popelkou navštíví rektora a podnikne na ni generální útok všemi zbraněmi: něhou, sentimentalitou, smyslností i brutalitou. Vyznává se ze své stálé lásky k němu a je již ztracena. Z milostného lyrika vyklube se obratem ruky Röcknitz v brutálního násilníka, který si dovede po případě svoji kořist odvést i mocí. Eliška nevidí jiného východu ze situace než sebevraždu; v ustanovenou noční hodinu opustí svého muže a jeho dům, ale půjde si pro smrt. Na štěstí pamatoval patrně na tuto eventualitu již stavitel školy: nemůže totiž pí Eliška jinudy ven z domu, než přes pokoj Wiedemannův a ten zastoupí jí také, avisován o jejích úmyslech platonicky nejapným p. učitelem Danglem, v osudnou chvíli cestu a rozmluví jí svým šlechternicky filosofickým a rozšafně temperovaným způsobem její excentrický podnik. Eliška zůstane, neboť poznala mravní jádro svého muže, zlé kouzlo baronovo je zlomeno, *štěstí v koutku* zachráněno a upevněno.

Hra p. Sudermannova trpí strašnou psychologickou mělkostí, falší a ledabylostí. Nejen že není tu hlouběji sondovaného charakteru, ale i to hrubě sklížené lešení houpe se, kolíbá a zvrhuje, sotva se ho dotknete. Vezměte si Elišku. Jaká směs nemožností a protiv, nepochopitelná kontradikce, jak bez vnitřního jádra a duševního principu, jak jen z vnějška konstruovaná a ještě

jalově! V prvním aktě maluje se nám jako hlubší, ryzejší duše, silná, jemná, hluboká a opravdová. Jak může na ni působit ten svůdce žen z profese, koňář a holkař Röcknitz, který se nijak nepřetvařuje, který svůj cynismus vykládá na krám otevřeně. Řeknete: je to *hlas krve*, silnější než všechna ethická hnutí, osudná, veliká vášeň. Ale když *osudná nepřemožitelná* vášeň, jak to, že ji ulije v pěti minutách rozšafně šlechtitný traktát p. rektora? A ulila-li se i na chvíli, což nepročitne zítra zase, když hořela již tak dlouho? Zde je vidět, jak povrchně si vede Sudermann a jak nešel na kost poměru mezi Wiedemannem a Eliškou. Psychologicky zní otázka: co může být této vášnivé ženě ten střízlivě rozšafný a šlechtitný abstraktní muž? Chápu, že Sudermann chtěl osvobodit Elišku od fatalismu vášně, ale právě tu je vidět malichernost a lacinou povrchnost jeho řešení. To je těžký a zlý proces a ten se nerozřeší pětiminutovým povídáním Wiedemannovým ani jeho ujištěním, že její vášeň brzy zeslábně. Jak jinak opravdověji a hlouběji přemýšlel o věci Ibsen v *Paní od moře* a jak obširný a spletitý je tu ten ozdravovací proces; *Paní od moře* je z nejslabších prací Ibsenových, ale jak nekonečně vysoko stojí ještě nad touto hrou Sudermannovou! Zde se dají tak trochu měřit a srovnávat básník a pouhý divadelník!

Wiedemann sám má málo skutečné krve v žilách a je právě jen schema a motor rozuzlení. Röcknitz je také skreslen, když v druhém aktě z cynika a smyslníka vyklube se najednou na chvíli docela lyrický a sentimentální deklamátor. A což ten konec? Co počne si dobrácký p. učitel s tímto dobyvatelem, který nám přísahá, že jeho vůle nezná překážek a že nepouští, do čeho se zakousl? Zavolá si snad na něho žandarma?

Zle banální je také dikce a dialogový tenor hry. Není tu žádné stavby, žádného divadla duší, žádného výhledu s hor poesie a ideje, a odtud hned ta banálnost, hned brutálnost hry. Druhý akt, který je vlastně jen atakem Röcknitze na Elišku, má místa falší a dunivým pseudopathosem až trapná; bylo to cítit zvlášť na našem jevišti, kde byl založen s menší distinkcí.

Hlavní role rektora, barona a Elišky byly obsazeny p. Řadou, p. Vojanem a pí Benoniovou s větším menším zdarem; z druhé řady vynikli p. Pštross jako genrově dokonalý inspektor, sl. Grégrová jako intuitivně jemná slepá dívka a pí Danzerová jako distingovaná baronka. Režie velmi dobrá; jen krajinný prospekt v pozadí (I. akt) hodil se tuším spíš pro Porýní než pro písečné nízké severní Německo, v němž se hraje drama.

V témže týdnu hrála po prvé sl. Grégrová titulní úlohu v Pailleronově *Myšce* s velmi pěkným uměleckým zdarem i stejným úspěchem vnějším, což je případnou odpovědí těm obskurním a intrikánským žvlům, které osobují si i právo zasahat do divadelních, uměleckých záležitostí a nemají nic vhodnějšího na práci než štvát v konkurenci dvě mladé umělkyně v naději, že se nalezne záminka, jak odstranit starší z nich. Proti této maloměstské manýře je třeba ozvat se co nejrozhodněji. Nejsem byzantincem sl. Grégrové, a v tomto listě právě sympaticky byla uvítána sl. Hilbertová, již přeju upřímně, aby mohla ukázat a uplatnit brzy na Národním divadle svůj talent. Ale to není důvodem k tomu, aby starší umělkyně, která již několikrát podala důkaz svého velkého hereckého intelektu i výrazové schopnosti, byla bagatelisována nebo šikanována. Obor, prostředky, výraz a stil obou umělkyně se právě do slova a písmene nekryjí a tak mohou zcela dobře působit vedle sebe. Nemáme právě hodnotného hereckého materiálu tolik, aby se s ním smělo hospodařit po turecku, a budou-li i některé role obsazeny dvakrát, může to být jen na prospěch, a to všem: hercům, literátům i obecnstvu.

Mikuláš Ryvín: Pohostinsku

Pod tímto umělým a chocholatým pseudonymem není nenasnadno hádat na sečtělého salonního diletanta literárního, který bere umění z jeho nejpríjemnější a nejmalichernější stránky,

a lze-li jít v dohadu dále, vycítíte v pozadí diletanta: nasvědčuje tomu alespoň ta sentimentálně erotická pěna, ten slabý, misty do duchaplnické sentenčnosti laděný dialog, celý ten hračkářský kombinační a afektovaně malicherný rám práce.

Celá práce je podivuhodně jalová při vši uhlazenosti formové a technické. V dramate je několik psychologických manévrů a několik tahů na kombinační šachovnici: nemůžete říci ani, že jsou nemožné, ale jedno jsou jistě: nevýrazné, neprofilují nijak práci v určitý charakter, bez podložené nutnosti psychického zákona, jenž je vysledován ze samého temna a samého základu charakteru. Je to dost hladce zkombinováno, to je všecko, co lze říci o hře p. Ryvínově. Jak povrchem rozmarná, ale v hloubi nitra opravdová herečka velikého jména setká se za své pohostinské hry v malém městě se svým bývalým milencem, jenž ji zamítl kvůli kariéře a oženil se zatím s naivním děvčátkem, jak svévolně ho vžene v sentimentální zkoušku, která se brzy promění v sentimentální duel, z něhož vyjde znova zraněna, kdežto milý doktor milovaný herečkami zaimponoval teprve jak náleží svojí naivní ženě: to je takový kus lepenkové lži-psychologie a povídavého novelistického odvaru, jak ho svede jen oko, které je zvyklé dívat se na život barevnými skly z okna a zná ho jen procezený konvenčními schematy v mdlou limonádu, jako je ona, jež se nám prezentuje v „Pohostinsku“. Nikde není v této hře vlastního silného pozorování, které proniká lidi a svět jako střela a šíp, nikde vlastního postřehu a vlastního názoru; nikde rozvlnění konvenčního povrchu; všecko odvar z druhé ruky, všecko slepeno a sešito z hladkých knížek s krásnými ořízkami, všecko retuš. Všecky figury znáte odjinud, a nejen figury, i tu nepodařenou stavbu krvavé ironie a hravé krutosti, i to ovzduší a ten tenor, který *tanul* autorovi na mysli podle známých italských veristických vzorů, ale jež nedovedl vystihnout a jehož podal jen krotkou parodii. Autorovým vlastnictvím je jen ta mdloná povídavost, hladkost a pustota dialogu. Můj Bože, jaký jiný je život, jak jiné je umění, než jak si ho představuje takový

výrobek naší společenské tradice a kultury, jemuž se říká salonní pán nebo dáma! Od Národního divadla žádáme si rozhodně, aby nám dávalo živnější stravu než tyto prázdné sorbety a limonády, v nichž není ostatně ani ta trocha pěny autorova. Podobné práce jako „Pohostinsku“ jsou docela soukromým plaisirem společenským a mohou se hrát na soukromých divadlech, ale na *veřejné* divadlo, které je dosud jedinou naší uměleckou a kulturní institucí dramatickou, takové diletantské a amatérské pokusy rozhodně nenáleží.

Režie p. Šubertova pořídila skvostný modernistický nábytek do salonu p. Ryvínova. Škoda, že taková vzácná exaltace uměleckého vkusu přichází u nás skoro vždy ku prospěchu — pro teřovaných nicot; celá řada her daleko cennějších byla vypravěna na Národním divadle přímo macešsky. Hráno bylo také velmi pěkně; platí to zvláště o pí Kvapilové a sl. Grégrově.

Po „Pohostinsku“ působila na mne p. Vrchlického *Cattulova pomsta*, kterou jsem již řadu let neviděl, jako osvěžení. Je tu sice také jen psychologie anekdotová a kombinovaná, ale hra dýše přece jen náladovou pohodou a je dramaticky plnější a sytější, reliefněji vykrojená než rozbředlý kus p. Ryvínův. Sehrána byla (jako vždy, tuším) temperamentně; prostoduchou a líbeznou Akmé podědila po pí Kvapilové sl. Grégrová a říkala ji graciesně.

Pohostinské hry paní Marie Gavriilovny Saviny a herecké družiny z carského dvorního divadla petrohradského

Píše se mi nesnadno o ruských hostech Národního divadla, nesnadno proto, že ze tří her, v nichž se ukázali mezi námi, dostal jsem se právě na jednu — v ostatních případech propadl můj referentský listek nízkému mamonu, kterému se, neběží-li právě o stovky a tisícovky, nýbrž jen o zlatky a šestáky, oddává správa našeho kulturního institutu s velikou vervou. Viděl jsem pí Savinu a její druhy jen v Dumasově „Dámě s kameliemi“,

sice nejlepším prý jejím výkonu, ale na utvoření si a podepření soudu je toho rozhodně málo. Ostatně, myslím, bylo by málo i ostatních dvou dramát. Spažinského „Paní majorky“ a známé „Taťany Repiny“. Nikde nepůsobí totiž tolik živly subjektivní dispozice a dobrovolného ilusivního sebeklamu jako při dojmu hereckém a nikde není jasná kritika v denním světle, en plein air, nesnadnější a kolísavější! Kritik vnáší do hereckého výkonu a vidí v něm realizované představy a city svého obrazícího intelektu, o nichž se herci ani nesnilo; mimické gesto je něco tak prchavého a nezachytitelného, že snese nejruznější psychickou hypotézu jako výklad a může být chápáno jako znak nejruznějšího pojmání obsahového. Knihu, máte-li pochybu o její ceně, můžete kdykoli otevřít, přečíst znova, srovnat s jinou, zkontrolovat a podepřít svůj dojem, svůj soud. Herecký výkon přejde v hodině, již jste si ne zvolili sami, před vaším zrakem a co z něho zbude, je jen nejasný stín, kalný otisk v celách vašeho mozku. Chcete ho srovnat s jiným výkonem? Výkon pí Saviny třeba s výkonem Sary Bernhardtovy nebo Zaccioniho? Ale zde honíte již jen vzpomínkově stíny, které vznikly — nota bene — za okolností docela jiných, v jiném stadiu rozvoje vaší vnímavosti, citovosti, za jiné dispozice fyzické i psychické.

Chtěl-li byste se dopracovat dojmu jen trochu přesnějšího, musili byste poslouchat pokud možno *hned za sebou* a v týchž rolích různé umělce — a i pak stali byste se ještě obětí nejruznějších ilusí, od sluchových a zrakových až po omyly v rozumném psychického pojetí a interpretace.

Píšu to všecko proto, abych upozornil, že různé ty kritiky, kde se na kvintlík a grán odvažuje cena toho kterého herce, neberu vážně a že chci, aby se cum grano salis četly i moje poznámky.

Výkon pí Saviny v roli Marguerity měl svůj zvláštní diskretní opar a svoji těžkou neobvyklou intonaci. Její demimondka byla založena mollově a temně: skoro jakoby stín Soni Dostojevského padal tu na typicky francouzskou figuru. Tvář pí Saviny mimochodem řečeno dost tvrdá a rozsvěčující se dosti těžce a po-

malu, byla tu ustaraná, umučená a rozrytá únavou i mukou — hraničilo by to někde na virtuosní verismus, nebýt té všude patrné vnitřní práce a vnitřního varu, jenž prožehl tak často celou figuru a prosvítal ji do základu. Bez něho byla by vypadla nejedna partie mdle a smytě, poněvadž vnější výrazové prostředky pí Saviny, hlas i pózy, nejsou právě nejsilnější; hlas je zastřený a zvláštní nonchalance v chůzi nepřidává jí právě gracie. Ale vnitřní tvořivé práce bylo v jejím výkonu tolik, že může být nesmírně užitečnou lekcí našemu herectvu i obecnstvu. Zvláště jeden tón vysoké a docela neobyčejné tragické síly mne chytil: v pátém aktě scéna, kdy k umírající přijde Armand a kdy se ho ujišťuje hmotně, hmatem. Jak se na něho vrhá, jak se přesvědčuje rukama, že je to on, jak v radosti blábolí, vzlyká a směje se zároveň a k tomu ta tvář, vyjadřující již nezodpovědnost v životě a příchod tmy, tvář živočišně žádostivá a dětsky nevinná přitom — to je silný drtivý akcent tragický.

Ale výše snad ještě než znamenitá jinak pí Savina stála herecká její družina jako *celek*. Co je *souhra*, *tempo hry*, *takt* aktů a scén — tyto našemu herectví docela neznámé a mysteriosní pojmy — zde je mohlo vidět realizovány, zde byly skutečně živým dechem hry. Mezi ruskými herci jako všude vedle silně vyhraněných individualit (tak p. Apollonskij, Gorev, Ševčenko, Dolinov a j.) jsou i slabší a stínovější — ale ta přesnost, hotovost a pevné účelné umístění i těchto! A to pochopení celku a to ochotné podřízení se jeho významu a stylu, to nevtírání se do popředí, ta pokorná a zároveň horlivá služba na strážích zdánlivě sebenepatrnější — kolik mohou se tu učit naši lidé!

Jiří Karásek: Hořící duše

Z dramatického debutu p. Karáskova odnesl jsem si dojem trapné marnosti a pustoty, dojem tak hluchý a dutý, jako snad posud žádné divadelní hry.

Ty jeho *Hořící duše* — jaká nediskretní mystifikace je to! Jaká pestrá, křiklavá, rolničkami zvonící tabule nad výkladem tak jalovým, tradičním, konvenčním a banálním, až padá na člověka úzkost. Čekal jsem, že p. Karásek podá, ne-li práci dramatickou, alespoň literárně cennou, a ne-li životaschopnou na divadle, alespoň rozběh za poesií nebo psychologickou kuriozitou. Ale nic z toho nejsou *Hořící duše*: nejenže nemají ani trochu dramatické dynamiky, ani prostě nervového fluida, které by mohlo stéci po niti napjatého zájmu do diváka, ale jsou i docela s literárního hlediska jalová a prázdná říkačka, a je sporno, nudilo-li by vás více *čísti* tyto až hrůza ošumělé a vyšeptalé řečnické tirády nebo *poslouchat* je v divadle z úst hercových. Myslím, že výhodnější pro autora je ještě poslední způsob martyria, poněvadž se sedadla nemůžete utéct a musíte doposlouchat do konce, kdežto knížku bych odhodil po několika stranách a nedočel za nic na světě.

Zcela šablonovitá láska-vášeň smyslné ženy ke svému švakru, neopětovaná a odmítaná, stravuje „hořící duši“ p. Karáskovu a vžene ji nakonec do sebevraždy. Jiřina je provdána za urputného nemocného zhýralce (jediná figura ve hře, která má alespoň v prvním aktě kousek charakteristiky a reliefu, třeba docela vnějšího a sumárního), ale zamiluje se se zuřivou tvrdošijností do jeho rozšafného, chladného a moralisticky sentenčního bratra

(„dodoutnalé duše“), kterého povolají s matkou Strmeckou do rodiny přes nenávisť Rudolfovu, aby se ujal hospodářství jižjiž padajícího do zkázy. Celý druhý a třetí akt podniká ubohá pomatená Jiřina na milého morálního mrože a erotického tlusto-kožce jeden útok po druhém, škemrá, svíjí se a omdlévá před ním, chytá ho za kabát i za přátelství (když s láskou to nejde), ale milý mrož nedá a nedá se rozehřát ani vybodat, stále odříkává své sentence, jak je oheň a vášeň na světě nesmyslná věc, jak on již je z té vši marnosti venku a jiná a jiná říkání stejně slušná a bezvadná jako jeho sváteční vykartáčovaný kabát a stejně ulízaná jako jeho napomádovaná frisura. V třetím jednání opouští tento neodolatelný výlupek vši ctnosti a životní filosofie statek „Skalku“, poněvadž se na něm přihodilo ku konci druhého aktu něco velice neslušného a venkonce darebného: na „hořící duši“ Jiřinu vypálila totiž dvě rány z revolveru jiná duše, o níž mysli jste již, že si jen dovede zapalovat cigarety a že sama dávno dohořela — žárlivý manžel Rudolf. Z kapsy, kde nosívá jindy cigarety, vytáhne tato zdánlivá mrtvola na jednu revolver, třesknou dvě rány, které nikoho netrefí, načež prohlašuje trochu emfaticky a hlučně, že také „hoří“, aby nás upozornila, že „hořící duše“ je patrně plural, což bylo jinými diváky zase popíráno. Tímto zbytečným spektaklem na konci druhého aktu je právem (souhlasil jsem s ním docela) shocking slušný p. Josef a opouští indignovaně Skalku, kterou byl předtím ještě zachránil před finanční ruinou, snad pomocí výtečného přítele Konstantina, který je, jak se nám ujišťuje, znamenitý ekonom, ale na jevišti je docela neekonomický a zbytečný, ať zdusí svým banálním, nevčasným a nicotným vstoupením první vřelejší dialog Josefa a Jiřiny, sotva se začala chytat v divákovi jiskřička zájmu, nebo ať komicky maluje příšernou krajinu v třetím aktě. Tedy vždy slušný a úměrný Josef opustí Skalku, a Jiřina za ním skokem z okna tento bídný svět.

To jsou tedy p. Karáskovy „Hořící duše“. Nesmírná naivnost a prázdnota zeje z celé práce. Autor nejenže nedovede

vztyčit figuru a dát jí rytou linii obrysu, on neumí vůbec ani složit logický a dobře sepjatý děj dramatický, fabuli, látku — ten nejprimitivnější postulát a předpoklad každého díla, které chce vůbec působit jako umělecký celek. V jeho dramatickém ději jsou figury bez smyslu a místa v plánu hry (Konstantin, který nemá ani zájem episodní figurky nebo genrové kresby), činy a scény, které nemají následků a účinnů pro osoby, mezi nimiž se odehrají (výstřely na konci druhého aktu nejen že netrefí, ale nezmění ani nic mezi Rudolfem, který je ve třetím aktě již zdrav, a Hedvikou, ani v duševním skladu žádného). O nějakých psychologických procesech (jež prý jsou forci „*Hořících duší*“ a jimiž chtěl nějaký dobrodinec v „*Právu lidu*“ strýčkovsky pomáhat p. autorovi z kalamity) nelze tu vůbec mluvit: ty figury jsou jen postoje, posice, prkenné a neměnné, v nichž setrvají po celou hru, jak je jednou zaujaly. O nějaké sondaci charakteru ani potuchy: šablona a schema jsou tito lidé, neutrální statisté a slamění panáci, jimiž se vycpávají situace a děj.

„*Hořící duše*“ je práce zcela papírová a jen rétorikou naditá. A jakou rétorikou! Jakou děsnou, vodnatou a dýchavičnou prózou mluví ti lidé! Pan Karásek vyraboval několik knih své lyriky (kdo je znají, vědí, kolik obrazů z nich buď doslova nebo v lehké změně defilovalo jevištěm), aby zmagnetisoval své loutky a napojil je náladovým fluidem. Ale zde je právě úskalí dikce a dialogu „*Hořících duší*“. Jednak ty obrazy jsou dnes již do nití otřelé a strašně podzimkově vyčichlé, jednak nebudí se nálada mezi diváctvem tím, že herec o *své náladě* na jevišti deklamuje, ji popisuje a vymalovává. To je nejhorší prostředek ke skutečné náladě v hledišti, tím dostavuje se jen — nuda. Nálada musí vyjít z dramatické situace, musí *vzniknout v diváku* ze srážky a postupu na jevišti, musí si ji vytvořit sám, ale nedá si ji násilně vevzdychat a nahučet do uší hercem. Nálada hry vyšlehuje slovem z dialogu, z ostrosti, útočnosti a dějové jeho plnosti a pružnosti, z přesnosti, s jakou zachycuje a tím rozvíjí děj — ale ne z monologů, ani z monologických, rozjímavých

a rozbředlých partií dialogů. „Dialog je vlastní čin dramatiků pro svoji neobyčejnou *světlost* a *určitost*“ — to nenapsal žádný řemeslník divadelní, ale *Nietzsche* a vystihl tu sám základ a samo jádro dramatické nálady a poesie. Pan Karásek může si tu snadno změřit, jak nekonečně daleko má k dramatickému umění, k pouhému pochopení jeho. Jeho dialog není tu pro světlost a určitost, nýbrž jen větší zatemňování, bubření a sazovatění figur. Nevykládá figury, naopak: zamazává je, rozmočuje a smývá docela ve svém vodnatém blátě. Zcela oprávněný požadavek uměleckého realismu v dramatu, který akcentuje se i u nás již řadu let, aby autor dialogem, již způsobem a fakturou jeho, *charakterisoval*, pokud možno, figuru, neexistuje pro p. Karáska vůbec. Jeho osoby mluví všechny stejně a každá zvlášť touž vleklou, do nekonečna rozprádanou, kalnou a únavnou, podrobnou a prázdnou, nelidskou a jen papírovou řečí, v jaké si odbývají své psychologické monology problematičtí rekové v problematičtých novelách a románech různých našich modernistů.

Jaký zvláštní zjev! Z podstatných a správných postulátů realismu nerespektoval p. Karásek ve své práci ani jediný, ale zato překvapil přímo u básníka, jenž vyznává t. zv. ryzí psychismus, malicherný a střízlivý realismus detailů, faktů a figurek pro plán a stavbu díla docela bezvýznamných. Ty služky, kočí, ten Konstantin a j. a ty bezvýznamné podrobnosti a deskripcie vnějška a ta jich nevhodnost, nevhodnost a prázdná vtíravost!

„*Hořící duše*“, nelze toho zapírat, znamenají velikou porážku p. autorovu a více: kompromitují i moderní snahy, u nás beztoho již tolikrát, a právě svými adepty, zdiskreditované. Bylo toho třeba? A neměl-li již autor, jenž je kritikem, tolik sebepoznání, proč neopřel se někdo ve výboru Intimního volného jeviště této premiéře? Nedostatky „*Hořících duší*“ jsou tak základné a primitivní, že bijí do očí již při četbě. Byl by ušetřil spolku blamáž, která padá i na něho, že patronuje takovým hrám.

P. S. Dříve než byl vytištěn tento referát o hře p. Karáskově, jak jsem ji viděl v osudný večer 1. února ve Švandově divadle, dostalo se mi do rukou knižní vydání *Hořící duše* (či plurál: Hořících duší?). Pídl jsem se po něm zvláště horečně po prohlášení p. Karáskově v „Rozhledech“, kde sliboval odvetu všem nepřívznivým kritikám v knížce, která leží přede mnou a má vyvrátit i můj hořejší soud. Nuže, pročel jsem ji a myslím, že ta odvěta dopadla pro p. Karásku až hrůza uboze a že ti nechápaví kritikové mají nejlepší příležitost se smát, jako přátelé p. Karáskovi plakat. Kritikové, psal p. Karásek v „Rozhledech“, *nepochopili* prý problém „Hořících duší“ — zato pochopil však znamenitě p. Karásek kritiky — a *předělal celé drama* (pokud se to jen trochu dalo) *podle jich výtek a rad tak důkladně, že de facto máme před sebou nový úlvar a novou formaci někdejšího sujetu*. Pan Karásek odstranil z knihy zejména ty největší banality a jalovosti, jež jsme viděli na jevišti a na něž ho kritika zvláště tučně upozornila. — Tak je předělán zejména konec druhého aktu, škrtnuta úplně poslední scéna, kde dojde ke konfliktu mezi Rudolfem a Jiřinou a kde Rudolf dvakrát nadarmo, jen pro efekt, vystřelí si do zdi. Tak je také změněn konec třetího aktu: Jiřina neskáče v knize z okna, nýbrž spokojí se temperovanějším a salonnějším finale, jak ho předpisuje p. autor: „zakryje tvář rukama, propukne v hysterické štkání a klesne do křesla.“ Pan Karásek vede si v knize vůbec daleko nehluchěji než 1. února na jevišti, snad proto, aby dokázal, že jeho práce je „literární a ne divadelní“ (Rozhledy). V knize přišli jsme také docela o humornou společnost přítele Konstantina — zmizel úplně ze seznamu osob — stejně jako několik jiných menších t. zv. genrových figurek. A dále ještě: i pořad scén je změněn, rozhodná jedna scéna druhého aktu přenesena do třetího (v obrysu alespoň), v témže aktě inkomodován ještě jednou staříčků strýček Julius, aby papouškoval Maeterlincka (na jevišti mu dal p. autor v třetím aktě již zasloužený pokoj), a z třetího aktu zejména zbyl sotva kámen na kamení. A na tom ne dost: i *díke*

prošla výhni autokritiky p. Karáskovy a shořela v ní nejedna vosková lilie a papírová tuberosa, kterou byla dekorována premiéra: nějaké ne stručnější, ale *kralší* je to řečňování teď v knize, takže se mi jednu chvíli skoro zdálo, že tu p. Karásek zapomněl na hořejší „literárnost“ a přikloňoval se občas zase k „dramatičnosti“.

Tedy na místě textu, jenž měl restaurovat jen těch několik vět censurou škrtnutých (a tak bezmezně důležitých, jak psal p. Karásek, že se bez nich, jako když vytáhnete svorník, rozbořila celá klenba dramatu), podal p. Karásek *práci novou, radikálně přepracovanou* a — *což je nezábavnější — přepracovanou ve smyslu výtek kritiky, snažící se jim vyhovět nebo je odstranit*. To je tedy ta slibovaná odvěta kritice! Tak ji porazil a zdementoval p. Karásek! Takovým čertovsky chytrým nápadem a takovou geniálně strategickou lstí!

Na dva body upozorňoval ve svém prohlášení p. Karásek, na dva body jmenovitě, v nichž neporozuměla kritika „ideové“ stavbě *Hořících duší*. Nepochopila prý předně, že Jiřina je *hysterická* a ne normální a že se tedy nemá brát doslova. Nuže, přiznávám se, že jsem náležel také k těm, kdož nerozpoznali, že Jiřina trpí touto proteovskou nervovou nemocí, ale jsem proto docela kliden. Předně: nejen já, ale ani nejlepší odborník by to nepoznal, a po druhé: je mi to docela jedno a je to také docela jedno pro „ideovou stavbu dramatu“, je-li hysterická nebo ne. Na tom záleží tak málo, jako je-li souchotinářka nebo ne. Ty otázky patří nanejvýš na kliniku nebo konečně do nějakého monografického fyziologického románu, který by si vzal tento speciální sujet a popisně ho traktoval — ale pro „ideovou“ stavbu dramatu jsou tak bez smyslu a významu jako otázka, kolikáté číslo skel nosí ctný lékař na počátku prvního aktu. I teď, kdy p. Karásek napsal si charakteristiky osob sám před své drama a kde černé na bílém stojí, že je Jiřina „hysterická“ a „bodnuté pohlaví“ a kdy se jí několikrát během hry prikazuje „hystericky štkát“ a tropit podobný jiný odborný spektakl, je ten fakt

umělecky docela bezvýznamný a lhostejný. Takovými pestrými cáry nedá se záplatovat psychologická prázdnota a nicota práce. S uměleckého hlediska je jedině důležité, že Jiřina je bezmezně vtíravá a děsně výmluvná dáma, která se věší na krk Josefovi, ale bez výsledku — bez každého výsledku psychologického: ani v něm, ani v ní se tím nic nerozhodne, nevytvoří, nevypracuje. S uměleckého stanoviska má smysl, že je tu mnoho zbytečných slov pro nic za nic, mnoho hlučení a žádný resultát, žádný motus; má to smysl proto, že pak vznikne v čtenáři a diváku docela prostý odpor a zloba.

A stejně lhostejné s uměleckého hlediska je i druhé odhalení, které činí p. Karásek ve svém popisu osob: že totiž Josef hraje apatického a že „experimentuje jen a v Jiřině konstruuje vášeň, kterou nechce ukojit“, jak nám sám vlastními ústy na str. 88. praví, aby nebylo dost malé pochyby a aby se to dalo dokázat i před soudem, že je mstitel minulosti. To všechno uniklo na divadle, ale i nyní, kdy to máme přibito hřeby v knize, nemá to významu, *poněvadž to jsou jen slova, ale ne stavba hry*. Jakpak „experimentuje“, prosím, a „konstruuje vášeň“ v Jiřině ten studený rozšafný muž, který hovoří stejně duchaplně, jako by se naučil svým větám v nějaké učebnici němčiny pro začátečníky? Čím, kde a kdy se pokouší ji rozehrát? Všecko je lež: p. Karásek mohl to dát ex post *do úst* Josefovi, ale *v dramatu* to není. V dramatu vrhá se docela zřejmě a jasně Jiřina na Josefa, *solva ho uvidí, bez všeho jeho přičinění*, docela slepě a osudně. Chtět vkládat do „Hořících duší“ ex post ideu, uloupenou ostatně Strindbergovi a jiným, je prostě impostorství. Jaký smysl měl by pak název hry: *Hořící duše*? Jak ho dovede pak srovnat p. Karásek s touto ideou msty a chladného experimentu? Proč ji nedal pak již do názvu, alespoň výhled na ni? Ne, celá ta konstrukce Josefa je neorganický hasťoš, slaměný panák, postavený proti útokům a výtkám kritiky.

Ne, dát osobám průvodní list, kde se popíší psychologicky jako služby v čeledních knížkách fysicky, a otisknout jej před

hru — ne, to nestačí ještě k psychologickému dramatu. Ani nás nepřesvědčí, že v dramatu ty charaktery skutečně *žijí a se rozvíjejí*.

V dramatu nové verze, jež p. Karásek vydal tiskem, vyhnul se sice několika scénickým banálnostem (pod vlivem té „nechápavé“ kritiky), ale jinak ideově, básnicky i psychologicky je to stejná nula jako byl kus sehraný ve Švandově divadle. Práce p. Karáskova byla tak organicky, od základů a celou podstatou i všemi detaily chybná, nemožná a planá, že jí prostě nebylo jiné pomoci než — dát jí padnout a přejít přes ni jako přes dětskou chorobu. To bylo jedině možné a čestné stanovisko, které měl zaujmout p. Karásek v celé historii. „Napsal jsem špatný a nemožný kus — co na tom?“, měl si říci p. Karásek a jít klidně druhý den za novou prací. Ale sestřihávat ji, nakvap předělávat a přelívat podivnými machinacemi na knihu — ne, v tom nevidím ani hrdoost ani poctivost uměleckou.

26. února 1899

Zvláštním, ale charakteristickým úkazem je, že o premiéře Karáskových „*Hořících duší*“ zachovávají veškeré časopisy, pěstující intransigentní kritiku, jako „Čas“, „Česká stráž“, „Samostatnost“, ano i revue „Rozhledy“ — úplné, diskretní mlčení.

Pi B. Viková-Kunětická

vydala svoji veselohru *Neznámou pevninu* tiskem a položila před ni, jak jsem byl upozorněn, následující hlubokou a duchauplnou předmluvu:

„Pokládám za svou povinnost vůči veřejnosti dáti ke své knize několik úvodních slov. Hra moje jest pokusem nové veselohry. Totiž veselohry v tom smyslu, že jest *jasná* a že zanechává *jasný dojem*. Kdyby byla posuzována podle starých veseloher-

ních pravidel, neobstála by ovšem před tribunálem veřejnosti, avšak je-li možno vzít k tomu zřetel, že jasná myšlenka mé hry, jasná nálada, kterou budí, mají právo postaviti se proti obvyklým tradicím veseloherním, pak, doufám, že bude porozuměno mé snaze napsati veselohru s novým zbarvením a s novým pojetím aspoň potud, pokud na to mé síly stačily.

Hlasy kritiky o mé hře se různily, snad právě proto, že nemožno před premiérou napsati úvod, v němž by autor mohl podati svoje vyznání. Posudky v listech, o něž jsem se buď sama zajímala, anebo které mně byly poslány, vyzněly následovně:

Příznivě psaly: Radikální listy, Politik, Hlas národa, Národní politika, Osvěta lidu, Světozor, Zlatá Praha, Ženský svět.

Benevolentně: Čas, Samostatnost, Česká revue.

Nepříznivě: Národní listy, Rozhledy.

S nepokrytým úmyslem snížití moji hru psal v Šípech František Nimra na Haštalském plácku přes pavlač a F. X. Šalda v Lumíru.“ —

Tato předmluva je tak výmluvná, osvětluje malichernost autorčinu tak dokonale, jak nedovede žádná sebezpřesnější a poctivější analýza její práce, a mluví k soudnému duchu, který četl můj rozbor „Neznámé pevniny“ v těchto listech, tak určitě o duševní kvalitě pí Vikové, že jsem ji původně chtěl otisknout bez slova poznámky a glosy. Ale že již se párám celou touto historií a že vyskytují se stále hlasy, které pí Vikovou pokládají za seriosní umělkyni nebo snad i myslitelku (pí Viková pěstuje pečlivě tento klam svými křiklavými látkami a tendenčním praporečkováním v úvodech ke svým pracím, v těch úvodech, o nichž ze zkušenosti vykládá, jak odzbrojují a hypnotisují prázdnou kritiku), přidávám k epištole pí Kunětické dvě tři docela stručné a skromné poznámky.

1. Upozorňuju pí autorku, že v listech, které psaly příznivě o její hře a jimž dala tučnou jedničku ve své klasifikaci, zapoměla na „Listy ze Zdvořilé Lhoty“ a vlastenecké „Chvalme se a držme se“. Kdyby bývala připočetla tyto dva významné

orgány, mohla napočíst příznivých kritik dokonce 10, slovem *deset*, a mohla pak ještě nemilosrdněji a důkladněji *přehlasovat* dva skeptiky a dva hrubce, krčící se skromně se čtyrkou z mravů na konci její předmluvy, a mohla dokázat ještě nevývratněji, jak znamenitá je její práce.

2. Pí Viková podkládá mé kritice tendenci velice nešlechetonou, totiž *snížil* její hru. Zde je nedorozumění mezi náma: *snížil* lze přece jen to, co je *vysoké*, a věřte mi, kdyby mi šlo o to snižovat něco, že bych si k tomu dovedl již vybrat — opravdovou duševní výši. Tak špatný vkus mi nesmíte insinuat. Pro mne hra pí Vikové neměla sama o sobě žádného zvláštního významu; proč jsem si jí všiml, vyložil jsem na konci svého referátu: pro naši obmezenou kritiku, která lhala v tomto případě víc ještě, než bývá u ní pravidlem.

3. Pí Viková hodila mne nakonec do jednoho pytle se „Šípy“, s těmi „Šípy“, které o ní přinesly na místě kritické studie sprostý obrázek. Litoval jsem tenkrát pí Vikovou a mnoho nescházelo, byl bych se jí býval zastal proti „Šípům“ veřejně — byla v tom docela vnější náhoda, že se tak nestalo. Myslíl jsem, že proti hrubosti, která předhazuje jemné literární otázky nevědomému obecenstvu, která zabíjí neomaleností a hloupostí vážnost a opravdovost literatury, mají se spojit i lidé literárně si dalecí a třeba protichůdní. Ale dnes vidím, že pí Viková si svůj obrázek v „Šípech“ poctivě zasloužila: dnes dělá stejně jemné a graciousní „vtipy“ jako tento list — jenže „Šípy“ jsou originálnější než pí Viková, která si svůj esprit trochu pohodlně z nich vypůjčuje. Na dlouho se nikdo nezapře — a pí Viková přihlásila se, kam je předurčena tou podivnou přilnavostí a slučivostí ducha, jež mne ještě nikdy nezklamala.

4. Ale abych se vybavil konečně ze všeho personálního, gratuluji pí autorce ke geniálnímu objevu „nové veselohry“, jak sama říká. Mnoho lidí láme si tím už dlouho hlavu, jaká má být nová veselohra, a ono je to zatím tak prosté. Má být „*jasná*“, píše pí Viková, „zanechávat jasný dojem“, má „budit jasnou

náladu,“ jako právě její „Neznámá pevnina“. Žasni, světe — zde je ta umělecká Amerika, kterou zapomněli objevit takoví chudáci jako Shakespeare nebo Molière, kteří patrně podle pí autorky měli „nejasné“ myšlenky a budili „nejasnou“ náladu. Chudáci! A pak přijde takový kritický krtek a zahrabán do tmy „obvyklých veseloherních tradic“ opováží se — nevidět to slunce *Jasna*, ten Východ nového umění, tu opravdovskou a doslovnou „Neznámou pevninu“, novou pevninu, novinu, terres vierges Veselohry! Chudák! — jako byl prve darebák.

Praha, 16. února 1899

Konrád Ferdinand Meyer

V Meyerovi odešel Švýcarsku největší jeho moderní básník, největší po Gottfriedu Kellerovi, který přešel o osm let Meyera ve smrti. Literární práce a význam Meyerův jsou u nás skoro neznámy, neznámy přes poctivé sympatie, jež cítil a projevil zemřelý k našemu kulturnímu a národnímu zápasu, neznámy přes překlady některých básní jeho Jaroslavem Vrchlickým. A přece některé Meyerovy práce, hlavně historické novely, náležejí světové literatuře a jsou ve svém genu vzácné kusy pravé klenotnické práce. První, co charakterizuje Meyera, je jeho *vyšoká umělecká kultura*, veliká a vzácná, léta a léta pracně dobývaná a získávaná umělecká sebekázeň. Mayer žil dlouho ve francouzské části Švýcar, Ženevě a Lausanně, a veliká francouzská kultura literární i umělecká pronikla ho trvale a dala mu určitou a pevnou marku, která visí na každé jeho větě. Přísná kompozice, přesná a krásná, jasná ryjba vět, oddaný objektivismus, pečlivé a laskavé studie kulturně historického vzduchu a nálady jeho prací do posledního detailu, ta celá jasná harmonie a přehledná plastická krása jeho prosaických prací svědčí docela určitě a rozhodně o vlivu jasné, francouzsko-latinské tradice Meyerova ducha. Tato umělecká kázeň kombinovala se u Meyera i s kázní studia ryze odborného a vědeckého. Po celá léta žil básník, jenž teprve pozdě v mužském věku sáhl na pero, v ústraní, bez úřadu, v plné neodvislosti hmotně oddán podrobným a bohatým studiím historickým, jež pěstoval dlouho jako široký diletant kvůli nim samým, než zužil jich ke své básnické tvorbě. Od r. 1873 počíná

Meyer uveřejňovat řadu svých skvostných novel a povídek historických, plných vůně doby a poctivě a jemně procitěných figur s celým tím ryzím a tak vzácným kouzlem historické *poesie* rozsvíceným jako probledlé aureoly kolem těch mrtvých a dalekých hlav. V úzkém rámci stěsnal tu často Meyer mnoho umění a mnoho vědění a neméně životného a plného, silného citění, které dovedlo oživit mrtvé děje a charaktery, že nezůstaly pouhými suchými dřevěnými věšáky historických kostymů, čehož příkladů máme hojně hlavně v naší historické beletrii. Mnohé kusy tohoto genu jsou v historické drobnomalbě a jednotném splynulém vzduchu psychologickém i dobovém pravými drobnými arcidíly, v nichž poesie a vědecká a umělecká kultura pronikly se tak jemně a úplně jako málokdy jindy. Jmenuju z nich proslulé práce z různých dob historických: *Amulet*, *Jürg Jenatsch*, *Der Heilige* (Tomáš Becket), *Der Schuß von der Kanzel*, *Gustav Adolfs Page*, *Plautus im Nonnenkloster*, *Die Leiden eines Knaben*, *Hochzeit des Mönchs* (vložená do úst jako vypravování Dantovi a plná silné charakterové poesie i kouzelně koloritem zabarvená), *Die Richterin*, *Die Versuchung des Pescara a Angela Borgia*.

Keller byl životnější a mnohotvárnější, proud poesie jeho tekl ze široka a vedle ryzích průhledných vod velikého sladkého citění nesl s sebou i mnoho zakalených podivinství, bizarních invencí a humoristických marot. Meyer je daleko užší, alespoň v prózách svých, má více umělecké kázně, více kultury a méně živelné síly, ale přes tento rozdíl nalezne se hlavně ve způsobu psychologické malby a charakterové figurace u obou mistrů mnoho blízkého a příbuzného, které je zároveň činí doopravdy *švýcarskými*. Dá se to dost těžko definovat, ale při četbě vyniká to docela zřejmě: je to kouzlo lokální barvy, kouzlo kraje, jeho lidu, jeho zvláštní drsné a přece poctivé a jímavé charakterové poesie.

A totéž kouzlo proniká i verši Meyerovými. Je jich několik knih. *Balladen*, *Romanzen und Bilder*, epicky založené *Huttens letzte Tage*, idyla *Engelberg*. Verše Meyerovy nejsou dušemalebná

a náladová lyrika, slovní, malířská a hudební samoúčelnost není jich forcí, ale zato mají krásnou, hybnou a opravdu energickou ryjbu děje a figur, stručný a tvrdý často, ale k obsahu a charakteru jich tak těsně se vinoucí a přimykající, poctivý výraz síly a bezprostřednosti. Je to poesie někdy střízlivá snad, hledíme-li na ni z dnešních snah a cílů ryze náladové lyriky, ale také často mužná, drsná a poctivá a právě těmito více morálními snad než uměleckými elementy přesvědčivá a podmanivá. Některé z balad a romancí Meyerových zůstanou klasickými kusy svého způsobu. To nejsou žádné příklady k vzorkům školských učebnic a slovesností — to je skutečná prudká a silná obrazivost podmíněná krví a celou duševní strukturou básníka, která se dovedla tak obdivuhodně ztotožnit s dávným hromadným a tradičním citěním lidovým nebo legendárním, to je skutečný spontánní akt tvůrčí z plnosti a varu srdce. Za všimnutí stojí dále „Huttens letzte Tage“. Poesie v jádře vlastenecká — ale jak diskretně a originelně, umělecky a cudně pojatá, jak prostá bombastu a afektace, jaká psychologie v historickém obrazu a jaká duševní afinita s tímto rekem německé renaissance! Ve verši stojí Meyer úplně na výši Kellerově a v některých číslech, zdá se mi, je i nad ní. Oba jsou však jistě vedle své nepopíratelné básnické absolutní hodnoty i plní představitelé toho milého a nám, myslím, v nejednom směru sympatického kulturního typu švýcarského, který děkuje mnoho ve svém vzniku i vlivům italským a románským vůbec a jejich jasným slunným žvlům a jenž dal vedle Meyera a Kellera světu i Boecklina — duše v nejvnitřnějším základě příbuznější si, než se na první pohled zdá.

De Stendhal: Červený a černý
Gustav Flaubert: Výchova sentimentální
Otto Ludwig: Mezi nebem a zemí
Gerhart Hauptmann: Tkalci
Henry Mackay: Lidé manželství

Překladová literatura nás přímo zaplavuje a dáví. Nejsem proti překladům, rozumí se mi samo sebou, že jsou nutností pro každý zdravý národ a pro každou zdravou literaturu. Žádný národ a žádná literatura nemůže žít jen ze sebe a sebou, nemůže žít v bezvzduší úplného a naprostého separatismu. Všecko, co žije, žije v jistém prostředí, tím, že si asimiluje z něho některé látky a zpracuje je po svém a pro sebe. Je to týž dvojitý proces a princip, na němž je založeno dýchání a celý organický život vůbec. Překlady mají význam a velký význam pro literaturu, ale jen pod tou podmínkou, že podávají živly a látky, jež si může připodobiti a dále zpracovati, tedy že jsou živné. A aby byly živné, k tomu je předem třeba, aby byly cenné, hodnotné, opravdu životné, aby se překládala jen díla skutečně básnická a umělecká, která zavírají v sobě určitou hodnotu krásy, síly a života a která proto již mohou působit plodně v život literatury, množit ho, stupňovat a prolínat svým ohněm. Je k tomu třeba nepopíratelně mnoho kritického talentu a znalostí, vědět, *co* překládat a *kdy* překládat. U nás většinou překládá se nyní mnoho nehodnotného a mnoho nevčasného, věci menšího významu, kdy nejsou přeloženy věci daleko větší, nebo věci pouze kuriosní a módní, které nemohou mít zájem než pro určitou literární kapličku nebo církvičku, věci docela speciální a efemerní, kdy veliké zásobárny kultury a života jsou nám posud zavřeny.

Polřebou a znamenitým darem je překlad prvních dvou velikých románových prací, jež jsem napsal v čelo svého referátu. Oba dva romány, Flaubertův i Stendhalův, jsou základní pilíře, na něž je opřena celá budova literatury francouzské, díla syntetická, která objímají v sobě celou jednu část lidského citění a nazírání, celý typ kultury duševní a literární proud. Z Flauberta máme již přeloženo až na hořký satirický román „Bouvard a Pécuchet“ a komedii „Candidat“ všecko, zajímavý a bohatý profil Stendhalův prochází teprv českým slovem. Nelze si myslit hned tak dokonalých protichůdců, jako byli celým svým duševním ustrojením Stendhal a Flaubert, a přece oba jsou pokládáni za předchůdce naturalismu a za zakladatele moderního románu analytického a psychologického! Zde je nejlépe vidět, jaká hrubost a nepřesnost je v těch příhradách poetiky a literárních termínů, které smetají na jednu kupu duchy tak disparátní a osudy tak různorodé.

Stendhal je v hlavní struktuře svého ducha člověk osmnáctého století, člověk „ancien régime“, třeba zbožňoval Napoleona. Duch střizlivý, rozumový, racionalista a psychologický anekdotář osmnáctého věku, duch, jemuž jasnost hlavy šla přede vším a nade vše. Osmnácté století je jen epigon „Renaissance“, a Stendhal je jím také. Je jím tou láskou k Itálii, kde „lidská rostlina kvete nejsilněji“, je jím tou vášnivou láskou k činu a k dobrodružné odvaze, tím zbožněním energie, tou etikou „jenseits von Gut und Böse“, tou nenávisť křesťanství, odřikání a sentimentality, tou láskou ke všemu běžnému, křehkému, jasnému i trochu hravému, je jím předem intelektuálnou jemností a rozkošnictvím kriticismu, jenž docela nic nevadí vášnivosti a energii vůle — všecko rysy, které tolik okouzly Nietzscheho, jenž utíkal z mlžného severního wagnerovského romantismu k suché zemi světla a síly, harmonie a jemnosti a jenž ji pozdravil v tomto jejím synu, Stendhalovi. Stendhal je podstatně člověk Jihu. Má všecky jeho charakteristické znaky: tak předem tu jasnou logickou přesnost výrazu a postřehu, tu rozumovou

a světlou linii intelektu, tu celou střízlivost i vášnivost zároveň, tak originálně, takže se neruší, nýbrž stupňují. Psychologie jeho je psychologie jemné analýsy, plného sebevědomí a úmyslu, které nezeslabují, nýbrž stupňují čin a energii. Způsob jeho ryjby je drobný, každá čára jasně a jemně vyleptána, všecko střízlivě šedé a rozumově určité. Jeho lidé jsou docela vědomí sebe i ve vášni, jejich intelekt není nikdy zakalen dýmem stoupajícím z huti srdce, jejich vůle nikdy nepodlomena omdlévající a široko se rozlévající citovostí. Jsou to vcelku exempláře vyššího typu, dobrodruhovité s krásnými bílými čely myslitelů a nervovými rukama umělců, chladní i žhaví zároveň, ostře myslící a lehce cítící, kteří upomínají v mnohém na své praotce ze šestnáctého věku v Itálii, současně i kruté i jemné, pružné a nerozlomitelné, hned bohatýry a hned ničemy. Takové jsou typy Stendhalovy, takový je i jeho rek v románu „Červený a černý“, Sorel. Stendhalovi scházela jen větší, právě umělecká a básnická síla, by dovedl tento typ zpřítomnit a sugerovat nám nevývratně a cele, uložit ho nejen našemu intelektu, ale i našemu srdci a nervům. Ale sugestivná obrazotvornost je nejslabší stránkou Stendhalovou. Psal své romány suše, střízlivě, „jako občanský zákoník“, jak sám řekl o druhém svém románě „Chartreuse de Parme“. Mají krásně a bystře ryté linie, ale schází jim podmanivý kolorit, ta specificky básnická vůně, která podmaňuje srdce, i když se vzpouzí rozum, a nevyvane ani po letech. Proto Stendhalovy romány zaujímají dnes daleko víc náš intelekt než vlastní naši duši a srdce. Čtete mnoho jemných a bohatých pozorování, hluboké a silné pohledy se otvírají do duší, které jsou pitvány ve svých složkách a rozebírány ve svém hybném stroji, ale to všecko týká se spíše vašeho ducha a vtípu, než vašeho citového a právě lidského centra. Na autorovi leží kletba všech výlučných analytiků a logiků, všech, kdož chtěli příliš jasně vidět pod příliš jasnými mikroskopy v příliš jasném světle: vzbuzují vášně intelektu, ale ne srdce. Můžete je s velikou vášní studovat a pitvat, ale tíže již — milovat.

Flaubert je pravý protinožec Stendhalův, a nenávidí, již mu věnoval, byla dobře odůvodněna: byly to duše různého plemene. Stendhal je duch jižní, Flaubert podstatně severní. Stendhal epigon renaissance, klasik a logik — Flaubert romantik celou bytostí, básník bolestné a umučené duše (přes všecko, co si namlouval o objektivním intelektu v umění), malíř a hudebník slova, srdce roztoužené a zrazené, které si zvolna po léta stavělo krásný mramorový náhrobek pýchy a chladu. Přes všecko chtěnou a úmyslnou objektivnost a racionálnost, jež byla jen maskou jeho veliké cudnosti umělecké, je Flaubert básník touhy a oklamání, nihilistického klamu jevů, marné a zoufalé hry Majina závoje, který je jen pára a dým. Udýchaný a marný, bezvýsledný hon za tančícími svůdnými a lákavými chimérami, zrádný klam a otrávený vír, to je podložený sujet všech prací Flaubertových, ať je to román malující společnost v polovici našeho věku, sociální převrat a marné rozpětí revolučního roku v Paříži, ať fantomy a vise děsící poustevníka v Thebaídě, skvělé a vonné závoje přehozené přes jednu a tutéž šklebící se lebku pochyb, zmaru a zoufání. V „Sentimentální výchově“ je to rozčarování duše v podstatě romantické, silné touhou a citem, slabé vůlí a energií, příliš brzy vyčerpávající rozkoš a krásu z každého jevu a přes všechna nová a nová opojení stále víc a více střízliví ve svém jádře a hrající si nakonec vždy jen vzpomínkami a dojmy místo reálnými skutečnostmi života. A vedle Moreau přítel-positivista stejně nakonec zrušovaný a prázdný vykládá, že běh jeho za realitou byl stejně marný jako hon Bedřichův za fantomem. Oba póly lidství jsou objaty v tomto románě Flaubertově a oběma vložena do duše táž hořkost a zoufalost nicoty.

A tento nihilista, jenž nevěřil nakonec v nic, ani v realitu a její existenci, věřil v — krásnou větu. Ve větu stavěnou jako celek, tesanou jako krásná socha, ve větu, jež žije sama pro sebe svůj absolutní život harmonie, síly a krásy a přežije v této své věčné nezměnitelnosti lidi i města. Tomuto básníku iluze a klamu

bylo třeba absolutní krásy, krásy docela konkrétné, určité a neměnné, do níž by mohl zavřít jako do nerozborné hrobky svou lítost i žal oklamaného snivce, který našel svět příliš bídný a nicotný vedle svých krásných snů. A odtud jeho houževnatá, neúmorná a nikdy neukojená potřeba a snaha vět „rytmovaných jako verš a přesných jako řeč vědy“, jak sám praví, odtud jeho vášnivá láska stylu, přesného a přece živého, nesoucího v sobě život věku a věků. A odtud jeho věty, které jako krásně pracované fióly zavírají v sobě vůni celých luk a lesů, chovají esenci a duši nejrozkošnějších a nejkřehčích věcí, jež donášejí nezeslabenou a nerozprchlou dětem a vnukům — díky tomu pevně a krásně pracovanému obalu, jenž nepřipouští škodný vliv náhody a neprůdyšně objímá krásu formou zákona.

Básnická hlava zvláštního teskného kouzla je *Otto Ludwig*. Těžký melancholický stín zlé sudby leží na té jemně řezané a měkce dechnuté figuře, křehké, poctivé a úzké především. V *Ottovi Ludwigovi* je ztělesněn bolestný osud epigona, kletba toho, kdo přišel pozdě za útvarem jedním a příliš časně před útvarem novým. *Otto Ludwig* narodil se a vyrostl ve stínu rozpadávajícího se velikého starého romantického umění, zdědil z něho smutný odkaz majestátního pláště již již tlícího, nesmírné sny a aspirace bortící se vlády, a vedle toho dostal do vinku osudný dar nové doby: kritickou jasnovidnost, analytickou bystrost, prozíravou jasnost a pečlivou pozornost strážlivé pravdy. Charakter jeho je podmíněn právě tímto protikladem, zlovzvek jeho zní celou jeho bytostí a rozevívá se nakonec jako nepřeklemtelná trhlinka a rozlamuje celou konstituci *Ludwigovu*.

Ludwigovo chtění směřovalo k nejvyšším uměleckým cílům: veliký symbolický a ideový básník dramatu *Friedrich Hebbel* jest jeho učitelem. *Shakespeare* mistrem a vzorem. O velikém umění závrtných typů a grandiosně sklenutých charakterů sní básník, ale cítí zároveň, že jsou již vyházeny tyto šachty do přírody a života, že vynesena z nich již vzácná ruda předchůdci a nám, epigonům, že zbývá jen paběrkovat po nich, že přišla

doba malé, ale pečlivé práce detailové, kde jen veliká *kultura* může nahradit, oč nás připravila příroda.

A odtud *Ludwigův realismus*. Dostal se k němu jako většina jeho průkopníků z nouze: byl oklamáný a zrazený romantik. Odtud malá, láskyplně pozorovaná skutečnost, odtud drobnomalba vnější i psychologická, odtud měkký opar nálady a lokálního tónu zavěšený nad pracemi *Ludwigovými*. Malý, sevřený je rámec jeho prací, ale všecko, co do tohoto rámce vložil, je sama láska a něha oka a oddanost a stesk srdce. To cítí se zvláště v jeho prózách, z nichž stojí nejvyšší román *Mezi nebem a zemí*, jemuž vyrovná se málokterá práce jemně nanášenými, čistě a ryze dechnutými liniemi typů, tou bílou svátečností ruky křehké a bázlivé, jež úzkostně drží v ruce rydlo, které v zadrhlinách svých odráží bezděky tepot ustrašeného, vzdemutého, mezi nadějí a bázní zavěšeného srdce.

Hůře bylo s dramaty, k nimž upírala se touha *Ludwigova* a o jichž theorii napsal nám ve svých *Shakespearestudien* řadu poznámek, postřehů a intuici nejjemnějších a nejprolnavějších, jež kdy byly cítěny. Zde rozbíjel se veliký talent *Ludwigův* hlavně o tuto jeho kritickou úzkostlivost a sebemučení ducha příliš theoreticky a analyticky založeného. Jeho úzkostlivá svědomitost a reflektivně sebemučení podrývá a odplavuje každý záměr, láme každý napjatý oblouk vůle, dává klesnout zvednutému meči odvahy a činu. Studium *Shakespeara* postavil si *Ludwig* tak vysokou theorii dramatu, že realizovat ji stalo se nemožno básnické síle jeho. Cimbuří jeho snů byla vztyčena příliš vysoko, tak vysoko, že nedonesl tam luk jeho síly. *Ludwig* staví plány, které opouští, činí rozvrhy, z nichž zkomponuje několik scén, ale k celku se nedostane. Samé náběhy zrazené v počátcích, samý fragment a samý plán, který zůstal plánem na věky. Oheň tvořivosti vzplanul na chvíli, ale záhy zalila ho zase šed popela, udusila sychravá mlha hamletovské atmosféry duševní. Není hned tak bolestnějšího a trapnějšího divadla nad tento rozklad mohutné duše hynoucí z vnitra zlým jedem, jenž se vssál její

bolestné a úzkostné srdce. Vidíte, že Ludwig umírá nemocí ryze moderní: nedůvěrou v sebe, příliš vyvinutou reflexí kritickou, příliš vysoko vztyčenými hrady snů, jež nemůže zlézt slabá jeho noha. Celou kletbu přechodného epigonství cítíte z této smrti tak do krajnosti poctivé a umělecké. Cítíte tu tragiku duše, jež přišla příliš pozdě, kdy určitý stil byl vylopuen, a která si tento úpadek uvědomila do posledního nervu a tak horečně se vzpjala za jeho překlenutím. Cítíte tu bídu analytické sebemučivé nedůvěry, reflektivního špehounství stíhajícího krok za krokem každý pohyb tvořivé síly a podlamujícího ji právě touto horečkou zvědavosti a vidíte zjev typický a příznačný právě modernímu umění, chorobu specificky novou, jež nebyla známa umělcům starým, kteří stáli k předmětu svému v poměru daleko naivnějším a spontánnějším a kteří netrpěli tímto rozporem mezi vůlí a silou, záměrem a nedůvěrou, kritickou paralyzou ochromující jich rozběh. Ludwig je tu druhem mladšího Goncourta, jenž umřel také podstatně zoufáním uměleckým, zrazen v jádře své touhy a stráven ve víře ve svou sílu. —

Z německého dramatika Hauptmanna přinesla „Vzdělávací bibliotéka“ ponurou dramatickou fresku sociálního zoufalství a boje, která nemá sice té prolínavé jímavé psychologie stesku a marnosti, jak ji známe z *Osamělých duší*, ale zato expansi vnějška, elementárnost základních pudů a vášní, jich výbušný třaskavý oheň, nakupenou masívnou silu. Není tu jemných odstínů a přelétavých náladových stínů dušemalebných, není tu intuice v stavy duše a rodící se stesk a touhu srdce nových krystalisujících se ústrojí přejemného typu zítřka — je tu ale silná ryjba hlav celistvých a určitých, mistrovské ovládnání masy nakupené a sehnané pod jedním obecným, základním a opravdu sociálním motorem, velická široká malba vzbouřeného lidského hladu, bídy a pokoření — rozpoutané vlnobití základních a nejprimitivnějších elementů společenského bytu. Není tu komposice uměle vypracované a na individuum sestředěné, je to pokus o drama hromady, široce rozlitý příboj lidské síly a hrůzy. Bylo by to drama

chaotické, nebýt té krásné, ostře řezané přesnosti hlav a toho základního, strašlivě pravdivého pozadí síly a hrůzy, z něhož rostou a na němž žijí. —

Zcela jinde než naturalisticky těžký a poctivý Hauptmann stojí *Henry Mackay*, autor u nás známých „Anarchistů“. Mackay je podstatně autor dialektický a thesový, ethický a sociální utopista, jemuž beletrie je jen prostředkem k znázornění a demonstrování jeho thesů, názorů a kritik společenských. Vydavatel a životopisec velkého theoretika egotismu, Maxe Stirnera, hlásá po jeho vzoru individualismus, ale jaký podstatný rozdíl je mezi individualismem Stirnerovým a Mackayovým! U Stirnera tvrdý, realistický, střízlivě mužný a mužský názor, u Mackaye blouznivý idealismus, naivní mladický optimismus a jinošské blouznění a důvěra, všecko city a názory, *proli* nimž právě se staví autor „Jedince a jeho majetku“. Rek Mackayův, který myslí, že proti mělkosti a prázdnotě života asekuruje volná láska s vzájemným slibem, že se manželé rozejdou, jakmile budou cítit ochladnutí svých citů, je tak naivně dětinský, že by ho Stirner nepřijal nikdy za vyznavače svého mužského, jak výslovně sám říká, ideálu. Individualismus Mackayův je tu prostě naivní rousseauovské blouznění, které vidí člověka od základu dobrého a k tomu průhledného jako stroj pod sklem. Odtud ta víra, že všecko se řeší dohodnutím ve volnosti, odtud ten dětinský přímo optimismus, který v naivnosti nevidí temné propasti a děsivý, klidnému vědomí ukrytý, nevypočitatelný, pod hladinou duše skrytý vír, který může se náhle otevřít a smete a pohltí všechny ty tříštky rozumu a dobré vůle plující na hladině.

Mackay je však při vši té povrchnosti dobrý demonstrátor a bystrý kritik starých lživých institucí, tedy v tomto případě starého konvenčního manželství. Tato negativní část knihy je rozhodně šťastnější než naivní pozitivní její řešení a není bez vtipu a bodavé ironie, která se zatíná opravdu do živého.

Pokud rozumím p. Przybyszewskimu, je mystik naturalistický, mystik brutální síly, speciálně sexuální, kterou traktuje jako fyziologický nebo fyzický mechanik — což nic v jeho konceptu nebrání mystice. Ta síla tu je, ta síla podmaňuje všechno tím nesmírným, nevypuditelným, neuniknutelným mysteriem předzjednaného fatalismu — tím mysteriem, které nelze svést na žádný logický racionální vzorec — a sveděš-li i, je to tím hroznější, poněvadž taková abstraktní redukce je konec konců jen mysterium opsané, ale ne vyložené, rozptýlené, zničené. Mystika p. Przybyszewského jest od jádra fatalistická: ten Falk *musí*, slyšíš, *musí* dělej co dělej, zničit a zahubit tu bílou, křehkou, dětskou Marittu — *musí*, dělej co dělej, a je v tom táž — stejně nevysvětlená nebo jasná, jak se ti líbí, ty pane homo sapiens N. N. — logika jako v tom, že blesk sjede, *musí* sjet (když jsou tu ty a ty podmínky) do mladičké vrby a roztrástit ji v trosky, nebo dravec roztrhat holubičku.

Pochybuješ o tom trochu, příteličku, a zdá se ti, že tato deterministická fyzika neplatí jen tak zhola a doslova pro člověka, pro člověka rozumného, homo sapiens. Má rozum, míníš, má vůli atd., všechno, co mu může být a jest závorou proti tomu deterministickému či lépe predestinovanému spádu a konci.

— Ale mylíš se, volá pan Przybyszewski. Mylíš se. Rozum mu nic neprospívá, naopak: rozum je čertův dar, rozum je takové pasivně zrcadlo, které ti stejně věrně podá tvář tu i onu, černou i bílou, a každá se líbí sobě. A these podložena pod ro-

mán p. Przybyszewského je právě ukázat, jak malá věc je takový rozum, jak všechna kritická a analytická bystrost p. Falkova je tu jen proto, aby mu ještě nutněji, neodvratněji a přesvědčivěji ukázala, že ty všechny podvědomé, fyzicky dané, pudové a temně citěné chuti a sklony náležejí tomu ubohému subjektu podstatně a pojmově, že tu ustavují jako tíha ustavuje hmotu, že není možností vyjít z toho očarovaného kruhu já. Všecka snaha p. Przybyszewského v románě Cestou jest ukázat malomoc rozumu, který netvoří, ale jen opisuje a tím přivádí k většímu uvědomění mdlobu a fyzickou tíhu subjektu. Ze všeho *raisonnování* a *hypothesování* Falkova, proč se mu chce Maritty a co ho k ní žene, vychází jen stále a vrací se stále: je *to* dáno, je *to* položeno, je *to* předurčeno, je *to* a je *to to*, že právě *já*. Je to tak má konstitutivná vlastnost jako kamene padat, hromu bít, dravce rvát.

Všechnen rozum, všechna deduktivná bystrost, všechna jemnost, s jakou sleduje Falk svůj vnitřní proces, je docela impotentní a pasivná a dochází jen k resultátu: co je, je, a nejen k tomu, ale i dále: co se zdá, je. Takový rozum jest element korupce, poněvadž mezi ilusí a realitou nemá distinkce a poněvadž i sám fantasuje realitu, kde jí třeba není. Množí zmatek, je rozhodně více obrazností než rozumem, a také všechna skoro autoanalýza Falkova je jen fiktivním racionalismem. Pracuje obrazností, a to obrazností zkaženou a zvrácenou: finguje elementy psychologické a pak zapomíná hned, že to jsou hypotézy a pouhé výkladové pomůcky, že to nejsou pravdy matematické a exaktné, empirické — vede si tak s nimi, jako by to byly hmotné, fyzické, determinované předměty a traktuje je docela empiricky — pasivnou methodou naturalistické fyziky. Pak ovšem dochází k výsledku očarovaného kruhu, z něhož není uniknutí.

Rozumová činnost je tu jen zbytečně rozčilující mlýnek: semele, co se do něho vhodí, a výsledek rovná se navlas předpokladům. Takovýto „rozum“ a takovýto „analýza“ je jen sama sebe klamající a podnět zbytečně znepokojující, rozrušující

a podvádějící obraznost, a to obraznost zkažená, která si hraje s methodou objektivné exaktnosti (a v tom právě je její korumpovanost a nebezpečí).

Resultát a ideová pointa takovéto koncepce musí být nutně *ironie*, ovšem ironie drtivá, tragická a pustošící, ironie právě mystická a docela negativná. Vyznal-li nedávno p. Przybyszewski, jak jsem četl, že celý cyklus „Homo sapiens“ je míněn ironicky, není to, tuším, odvolávání atheistického titanismu, který tvoří vulkanickou a žhavou spodní půdu těchto prací, nýbrž metafysická kritika této skupiny románů. Práce tyto jsou opravdu mysticky negativné, tragika jejich je bezmocnost rozumu a intelektu a více: zhoubnost jejich, které stupňují jen, množí podstatně skryté zlo, činí z něho konstituci bytosti. Odkrývajíce je, množí je a činí vševládným. V analýsi, intelektu, zpytování sebe je korupce — zní ideový resultát *Hominis sapientis* nenapsaný sice, který lze však vyjmout z fabule a dedukovat jako jedinou nejkladnější ještě výslednici.

Kladnost tohoto resultátu jest ovšem svrchovaně relativná. Pan Przybyszewski proběhl posud jen negativnou kritikou moderního člověka a dospěl posud jen k ironii velice negativné a mysticky paradoxní. Jak bude řešit kladně tyto bolesti moderního člověka, jak zkoncipuje jeho sílu, zdraví a budoucnost, o tom není možno posud mnoho říci. Každým způsobem vede od této negativné ironie, od tohoto výsměchu rozumu stará, dávno dobře ušlapaná cesta k mysticismu nevědomosti a pokory, Pascalovu „*abêtissez vous*“! Pan Przybyszewski stojí na rozvodí moří a na křižovatce cest, kdy posavadní směr nutně dříve nebo později se musí zlomit a doplnit novým v myšlenkový plán. A je také bližší, než se zdá, radikální reakci konservatismu, spoutání pozitivnou tradicí a vnějším zákonem. Jeho mystická ironie je alespoň znamenitou průpravou k němu a předchozím stupněm v této evoluci — jak jsme viděli již tolikrát v dějinách lidského názoru na život a smysl jeho. Půjde-li jí či očistí rozum od nervové hysterie a vztyčí z něho nové božstvo či uzavře se v pouhé

a ryzí umění jevů a forem, jest ovšem otázka, na niž může odpovédět jen hotový čin.

Vlastní umělecká hodnota románu *Cestou* zdá se mi menší, než některých starších prací, předem *Vigilií*. V *Unterwegs* je mnoho racionálních rozborů a mechanické psychologické analýsy, stil je šedivý a monotonní, koncepce je místy daleko víc logická, než básnicky sugestivná, a jsou tu i partie docela novinářsky šedé a informační. Jen na několika místech povznáší se autor k plamenným, sírným ohněm zalitým visím, těhotným a dusným bouřným mlunem nervových krisí. Zde působí pak mohutně, zvláštním, grandiosně osudným a slavně velikým dojmem, který se ryje do paměti rudým železem hrůzy, rozžhaveným v krvavé výhni všech smyslů a celém jich pekelném varu.

Gustav Flaubert: Pokušení sv. Antonína

Básnický odraz Flaubertův, nejabstraktnější a nejryzejší synthesa jeho díla a ducha, veliká alegorická, symbolická a trochu i scholastická jeho báseň prózou, *Pokušení sv. Antonína*, leží před námi ve svědomitém a pečlivém překladě p. Jaromíra Boeckého.

Veliká, unavená a otrávená duše, která náhodou a na své neštěstí zabloudila z doby conquistadorské do dnešní kupecké a která nemohla horečku svého velikého srdce rozvát do mořských větrů a zaklít do velikých, těžko dobytých hradů a zdí, vyzpívala, vyplakala, vysnila, vyhýřila a vysmála se sama sobě v této ohromné, mramorové, babylonsky chaotické, ale také největším sluncem obraznosti, jaké zahořelo v tomto mlžném a studeném věku, jako do zlata a krve ožehnuté stavbě.

V *Pokušení sv. Antonína* je Flaubert jak možno nejvíce vzdálen všeho průměrně lidského. Unikl tu i všemu organickému skoro, mluví jen kámen, kov, prvek, mythus, vesmír, věčnost, sen a halucinace. Tyto vise, které mučí, povznášejí, ochromují a klamou poustevníka v Thebaïdě a jež zavírají v sobě skoro celé lidské smysly, vzněty, intelekt i obraznost, historii i spekulaci, přeženou se před jeho horečným zrakem v jedné noci, od večera do jitra, a není psychologického písma, není biografické nebo fabulové, dějové niti, která by je spojovala a rozvíjela v jich nexu, ať již takovém neb onakém. Flaubert unikl tu co nejrozhodněji všemu psychologickému, charakterovému a realistickejšímu pólu v umění, vzletěl vášnivě jako poraněný pták vši vi-

sionářskou silou, již byl schopen, do chladného řídkého vzduchu, odkud se všecko přehlídá v celých zhuštěných plochách, ale kde se také tak obtížně dýchá prostému lidskému organismu. V *Pokušení sv. Antonína* splatil Flaubert největší daň a oběť tomu božstvu absolutní Vise a absolutní Krásy, jehož obětnice, zažehnuta bledým bezdýmným plamenem na nejvyšších horách, hořela vždy v jeho srdci a třeba na chvíli utonulá v dýmech reality a hněvu, ironie a pozorování, vyplula z nich vždy nakonec slavná a vítězná jako slunečná galera kovaná z klidu a věčnosti.

Flaubert byl absolutní nihilista, orientální nihilista, kterému všecko statické a reálné je dým a klam a jenž zná jen jev chvíle, prelud vteřiny, krásu, kterou věčný proud rozvoje a změny na chvíli vynese, aby ji za vteřinu pohltit. Není pravdy, není rozumu, není smyslu v životě a světě, než ta vteřina Krásy-Iluse, a není důstojnosti a opravdovosti v lidském životě a společnosti, než být sluhou a knězem té ireálné vteřiny, než být básníkem, umělcem, stylistou, který tu prchavou míjivou chiméru zachytí a pro věčnost fixuje v zákonném rytmu slov, v tajemném spříznění jich výběru, v krásné, absolutní, ze sebe a pro sebe žijící, sebou jen podmíněné Věti. Ta křehká, prchavá a proměnná věc, jež je mezi všemi věcmi slovo, pouhý dech a roztřepený, rozprášený, zanikající zvuk, stává se nerozbornou a věčnou, jakmile nic neplatí sama sebou, nýbrž svým *vztahem* k slovům ostatním, členům věty, jakmile uzavře v sobě stejně podmíněnou relaci, jaká je relace toho kterého prchavého mraku jevů, jenž se právě přehnal před zrakem básníka a přetančiv rozplynul v jiném víru, který vyplul z nicoty právě jako on a vrátí se do ní za vteřinu právě jako on. Věta, která tu relativnost a ten vztah klamivých ilusí a jevů vystihne zákonným analogem, obdobou a symbolem svého sepětí a své vnitřní podmíněnosti, uzavřela v sebe celou krásu a prchavost té oné chvíle vnějšího světa, pohřbila ji v sobě jako hrobka mrtvolu a přitom zachovala věčnosti, prosvítla a předpodstatnila, vyrvala a vysvobo-

dila ze strašného osudu všeho života: změny, zmaru a smrti. Pokud taková věta, jež zavírá v sobě relaci života v analogickém zákonném a jedinečném seskupení slov-symbolů a slov-znaků, trvá a žije na papíře, pokud nejsou rozmetány a spáleny listy, jež ji nesou, potud trvá, věčně a neproměnně, krása chvíle a citu, postřehu, pohledu, obrazu, potud žije to, co dávno zhlthla nenasytná propast nicoty a zmaru, jíž se říká rozvoj života a světa, potud hoří, co dávno v životě zšedlo, potud okouzluje, co dávno jest hrstkou bláta, popele a špiny, potud svítí, co dávno je tma a dým, nicota a zmar.

Je to ryze romantická theorie o smyslu umění a významu básníka, jak ji známe třeba z veršů Théofila Gautiera, když zpívá o krásně pracované a rytmované větě, která přetrvává celý svět: říše, národy, města, paláce i césary. Celá theorie umění, charakter i metoda Flaubertova je v tom, a metoda ta je opravdu jednotná, přímo jedinečná a ne, jak se psalo a píše posud, roztržená a sporná, mezi realismus a idealismus rozdělená.

Nikoliv, Flaubert byl úžasně logický a vedl důsledky ze svého metafysického konceptu až do krajnosti nejkonkretnější a nejspeciálnější. Jeho t. zv. realistické romány jsou pracovány touže methodou jako mythologické, deskriptivně a symbolické (Salambo, Pokušení sv. Antonína), a metoda ta je nade vše jasná a v ní je také klíč, proč mezi oběma skupinami není podstatného a pojmového uměleckého rozdílu. Metoda ta je: ryzi a důsledný *formismus* a krajní a důsledný indiferentismus k *lálce*. Flaubert nevidí v *lálce*, sujetu, ději, sféře života, z níž tvoří své umělecké dílo, nic podstatného a rozhodného: jest mu právě jen hmotnou podmínkou umění, ale nic víc. Musí být, ale lhostejno je pak již vlastně, *jaká je*: není žádného podstatného a opravdového rozdílu mezi t. zv. vznešenou a poetickou látkou a mezi t. zv. triviální, banální, odpornou, prosaickou, střízlivou, všední atd., jak rozdíl ty znala a kladla starší poetika a jak se posud udržují ve vulgárním názoru. Ne, všecky děje, všecky jevy, všecky látky jsou stejné: je to všecko klam, iluse, nicota a zmar — a jen ne-

filosofický rozum může do náhodných těch jevů a zdání vkládat rozdíly pojmové a absolutní. Ne, každá látka je nicota a klam, lhostejná a podstatně náhodná: věčnou ji učinit, umělecky ji předpodstatnit, povznést do sféry věčnosti a absolutnosti, to je právě problém a úkol umělce, básníka, stylisty. To je přímý důsledek jeho obecného nihilismu a ilusionismu, a je tu patrné, jak tato filosofie, která bývá stigmatizována jako duševní jed a rozklad, jako cesta k pustotě, stagnaci a lethargii, podlomení vůle a vši činnosti, může být také docela dobře pramenem veliké práce a veliké duševní kázně, jak je vidět u Flauberta, kázně, sebezapření a opravdovosti, k níž došel sotva který stoupenec filosofického „idealismu“ mezi jeho vrstevníky.

Při všem dogmatickém nihilismu je Flaubert tak veliký a pozitivní básník věčnosti, zákonnosti a typičnosti jako málokterý druhý z jeho theoretických antipodů. Jeho koncept vedl ho právě k pohrdání časností, měnností a povrchností, jeho pojetí stylu žádalo, aby z chaosu jevů a ilusí vyňalo se to podstatné a pojmové, co dovede existovat samo pro sebe a sebou bez zřetele „na to, co se říká“, co má krásu absolutnou a matematickou: co je krystalisací typu a ve svém druhu dokonalé jako zákon obsahující v sobě nekonečnou měnnost variety.

Odtud zjev, který na první pohled tolik překvapuje a který tak těžko bývá chápán a tak obtížně vykládán kritiky: intimní prolnutí *krásy a vědy, poesie a erudice*, sugestivnosti a intelektu u Flauberta. Flaubertovi krásu nemá nic kontradikčního s vědou a poznáním — skutečně moderní názor, který proti pseudomodernímu obskurantismu a pološeré pseudomystice překvapuje svou šířkou a celostí a působí jako rozsvícený hod duše po dlouhém svárživém rozdělování a půlení mrzáky a zmetky. Nejčistší a nejryzejší část *klasicismu* přenesl tak Flaubert do moderního umění a zachránil ji pro ně. Styl je to, „co je rytmované jako verš a přesné jako řeč věd“. Styl je zákon, poněvadž je věčnost. Styl je synthesa, a to znamená potlačení malosti, opakovanosti, mělkosti — *sebekázeň a sebezapření*. V tom je *ethika Flaubertova*,

k níž došel beze všech rétorických floskulí a slovních machinací a alotrií a která z tohoto nihilisty činí veliký charakter, jakých je málo.

Veliká, němá a mlčelivá, ale drtivá lekce jsou jeho práce a jeho život. *Krásá* jest u Flauberta skutečné *božstvo*, skutečná metafysická záhada světa, pravda a věčnost. A proto je *přísná*, proto je *krulá* a proto jako božstvo žádá žárlivě a výlučně tvrdých mužných duší, oddaných cele do jeho služeb, odvrácených od vši časné malichernosti, a mstí všecku nedbalost a frivolnost. Jako božstvo žádá obětí zlomených srdcí, žádá přísných řádů a uzavřených cel, čistoty života, postů a celibátu, kázně a vzdání se pro všecky. *Krásá* Flaubertova je skutečný *bůh*, bůh v celé síle a v celé hrůze toho pojmu a slova. Srovnána s ní je „krásá“ největší většiny jeho i našich vrstevníků — o málo víc než zpěvačka ze chantanu. V té diferenci je celá velikost a čistota Flauberta.

Náš nejstarší umělec

Pamatuju se dobře, jak etiketovali stereotypně naši staří profesori a literární biografové a historikové Fr. Lad. Čelakovského. *Náš klasik*. Tu charakteristiku četli jste v příruční knížce školní i v těch několika hubených člancích ve starých revuích a literárních listech, jež napsali jiní profesori, aspiranti koruny literárního dějepisectví.

Náš klasik. Úměrný, lahodný, libozvučný, krasocitný, bohu i sobě stejnoměrně a náležitě oddaný, se vším vyrovnaný, kouzlem antické formy a křtem křesťanského citění posvěcený básník-mudrc. Šťastný člověk, který dovedl to vzácné umění, jak být práv sobě i světu, subjektu i objektu a všecko zharmonisovat v řád a lad.

Z této definice, kterou jsem slyšel a četl v různých variacích a která šplouchala mi kolem vědomí jako monotonní dřímotná hudba žvatlavého potůčku estetické prostoduchosti, padala na mne vždycky hrůza. Celá ta definice byla tak lhostejnický harmonická a harmonicky lhostejná, tak neutrálně prostřednická a průměrně mdlá, tak šedivě kornatá a výmluvně nicotná, že mi zošklivila jednu chvíli důkladně i básníka, který nesl všecky ty žvatlavé pitvorné papoušky glosátorů, kritiků a biografů na své pleci. Teprve později jsem pochopil, že nemůže vlastně za tu parazitní havěť, která z něho tyje, a začínal jsem se vmýšlet v jeho bytost.

Jedno je jisto: Čelakovský nebyl, není i nebude nikdy miláčkem mládeže, žen a mladých mužů. Všechn obdiv z těchto kruhů je a *musí* být dělaný, naučený, uměle vypěstovaný škol-

skou trenáží. Čelakovský nemůže odpovídat celou psychickou svou strukturou, celou uměleckou kvalitou těmto pólům citění a chápání: on není ničím *méně* než básníkem, elementárním, spontánním lyrikem, jehož dílo je přirozenou a skoro neuvědomělou expansí jeho pružného, vzníceného, kypícího, hravého a nervového bohatství představ a citů. Nemá nic z toho, co měli v tak vysokém stupni Heine nebo Musset, jichž jedna část (ta právě populární) je sama nonchalance, plnost a rozlití sebe, nezodpovědnost a podmanivost elementárnosti skoro přírodní. *Ne, Čelakovský je Intelekt a skoro výlučně Intelekt.* I kde zpívá píseň, tu sladkou a lehkou věc bez pretense a tendence, nevědomou a utonulou v sobě, nezpívá ji za sebe a pro sebe, nýbrž jako číslo své anthologie, ukázkou genu, doklad estetický nebo folkloristický: nestojí k ní v poměru spontánní naivity, nýbrž právě reflektivně objektivnosti.

Přečtete si jen úvod k jeho Ohlasu českých písní. Tam to stojí tak jasně, že všecka mýlka je vyloučena. Co reflexí a spekulací je tu, jak chytit tu nesnadnou naivitu, jak obratně a lehce *kombinoval*, tak obratně a lehce, aby to dopadlo co nejpravděpodobněji, aby se to přiblížilo co nejvíce skutečnosti, přírodě! Básník cítí tu docela jasně ten rozpor mezi svojí reflexí a bezvědomou naivitou lidové tvorby, ví docela jasně, že podniká něco umělého a vlastně vědeckého, sběratelského, dokumentárního. Nezpívá za sebe, má vyloučit všecko subjektivné a má se jen snažit vniknout co nejvíce do svých předloh, asimilovat si je, přerodit a rekonstruovat je z jiných látek.

Tak nedíval se jistě na poesii žádný elementární lyrik. Myslím, že názor Čelakovského tu je eminentně historický a na nejvyšší charakteristický pro starší dobu našeho rozvoje. Je vlastní té celé periodě. Nic se nepodnikalo spontánně, samoučelně, všude proráží *snaha, tendence, utilitarism*: vyplnit ty a ty mezery, naplnit ty a ty rubriky neobsazené posud v národních příhradách, zorganizovat obor posud nepovšimnutý. Tak se stávali u nás lidé básníky; bylo třeba v literatuře ukázek a příkladů těch

nebo oněch literárních druhů. Stanovisko podstatně *sběratelské*. A to doznívá ještě z předmluvy Čelakovského k českému Ohlasu. „Toť mu buď stále na paměti, že nepěje on sám . . . *ale že v rozličné proměňuje se lice*, z kteréžto tváří rozmanitosti teprv onen souzvuk vyniká, bez něhož ohlas přestává býti ohlasem.“

Taková je genesis obou Ohlasů. Tak nemohl tvořit básník, tak pracovat dovedl jen *umělec*. A tím byl Čelakovský jako nikdo před ním. Ohlasy jsou dílem psychologické intuice, jemného prolnutí všech znaků, charakterů, formy a stylu, veliké přesné kritické analýsy lidové poesie ruské a české a pak neméně jemné a šťastné analogické kombinace. Práce Čelakovského nebyla tu v podstatě jiná než práce Flauberta, jenž z archeologických trosek v museích kombinoval si svoje vysněné-konstruované Karthago. Umělecká práce pod přísným dozorem vědy. Obraznost uvedená v metodu velikou dresurou. Obraznost s přesností a spolehlivostí poznání a rozboru.

Práce Čelakovského je v tom chycení stylu, autentické marky, charakteristického postupu a spádu citu a nálady, celého toho psychického vzduchu, který je prostě autentický, jak jen může být autentickou umělecká obdoba. To dovedl, to mohl zmoci jen veliký *umělec*, oddaný, pružný, hedvábnými nitkovými tykadly vyzbrojený, zázračně sensitivní duch, který cítil kouzlo stylu a jeho charakter do posledního nervového zvlnění. Podat v takovém reliéfu ruský charakter, tak širokými liniemi a hlubokými obzory, tak balvanovitě mohutně a takovým pokojným tokem — to předpokládá velikou obraznost a právě *stilovou* obraznost a je na konci dvacátých let, v době šroubované udýchanosti a titěrné pitoresknosti, veliký čin umělecké kultury. Čtete si jen paralelu mezi duchem české a ruské poesie, mezi českým stilem a ruským v předmluvě k českému Ohlasu. „Jiné vzory měl básník před očima tuto, a docela jiné tam; s jiným zde, a s jiným tamto zápasil živlem, tak sice, že zpěv ruský a český téměř za dvě stěžejní strany neb protivy národní poesie slovanské vůbec považovati se může, což hlavně v tom svůj základ má, že onen jest nejvíce

epické, náš ale lyrické povahy, onen jest více rozjímavý, buď cit pomoci obrazů a dějů, a v širší i vyšší zasáhaje prostranství, tento zas jest prchavější, hravější, cit prostě pronášející, předmětů, a to nejbližších, jen lehce se dotýkající, a tudy v mezích mnohem užších se pohybuje. Čítání písní ruských (tak mně aspoň vždy se vidí) podobá se procházce hlubokými hvozdy, mezi hustým, vysokým stromovím, vedle potvorně rozmetaných skal, hučících řek a jezer; bavení se zas písněmi českými procházce širým polem a lukami, kde oko toliko s nízkým křovím neb utěšenými hájky se setkává, a sluch chřestem potůčkův aneb skřívánčím švitořením bývá zaměstnáván.“ Tak rozumět stilu, tak ho *cílit* — to předpokládá duši uměleckou a více: *kulturu uměleckou*, jaké nemáme u nás před Čelakovským. Ty obrazy vypadají dnes snad trochu vybledle a staromódně — ale to je osud každého obrazu a nesmí nás mýlit. Musí se najít právě ten zorný úhel, z něhož je potřeba je nazírat. V něm dostanou pak pravou dobovou vůni, oblijí se zvláštním kouzlem stesku a melancholie, a nazírány takto *stilově* vyznařují zase všecko sugesci, která z nich zdánlivě sprchla. Ve své době byly náladovou a stilovou vůni napojeny, a hlavní pro nás: nesou v sobě tolik umělecké distinkce a přesnosti, jsou tak ostře a čistě ryty jako do kamene! Mluví tak jasnou řečí o umělectví svého tvůrce, o tom *umělectví*, jež je podmíněno předem a nejprve jasnou analysou, ostrou kritickou distinkcí.

Nevím, kolik dal Čelakovský do svých ohlasů ze svého *obsahově*, ale myslím, že to je hlavně umění jasného oka, jasně postřehujícího, přesně zachycujícího oka, jež dovedlo vidět tak charakteristicky lidi, hlavy a tváře. Ty typické, v pevných a nepomenutelných pózách chycené figury v českém Ohlasu jsou, tuším, i invencí jeho a v nich je tolik čistého pozorování a krásné jasné ryby, že je dobře odůvodněn titul *prvního realisty*, který byl Čelakovskému přiložen.

Umělec: stále vnucuje se mi tento refrén, ať myslím o kterékoli stránce činnosti Čelakovského.

Jak on znal dobře, třeba ne všestranně a úplně *ženu*! A jak věrně, střízlivě, poctivě ji kreslil! Zase vlastnost, která svědčí jeho umělectví. Básníci znávají obyčejně jen její schema nebo ideál, abstraktní alegorii nebo jeden určitý individuální ráz. Kolik dívek a žen prochází verši Čelakovského! A jak jsou reálné, odlišné, pravdivé, ať žertovné, ať nývé — jak *plně a klidně* jsou kresleny. Zde je opravdu šťastným žákem Goethovým, kterého tolik miloval a který svoji jasnou plastičností a harmonickým estetismem mu musil tolik odpovídat! Kollár zná sice erotický pathos a exaltaci velikého citu — ale také kolik bombastu a rectorického pozérství proběhne s nimi! Mácha zná osudovou, chorobnou upíří vášeň a dovede ji podmalovat pekelnou, grandiosní tmou — Čelakovský je nekonečně sušší a střízlivější, šedivější a — nedůvěřivější a přece, třeba není z rodu hlubších psychologů-erotiků, jen svým poctivým bystrým pozorovatelským okem vykrojuje nám správně v plném denním světle několik milých ženských profilů. Zná ovšem jen střední průměrné polohy, ale je v nich opravdu doma. V době sentimentálního byzantinismu nebál se kreslit ženu vtipnou, bystrou, zdravou a všední — nenakreslil z ní ani všecko, ani snad podstatné, ale *neskreslil* také nic, a v tom je také zásluha.

A jeho *epigramy*, jaký ve své době triumf *umění*! Kolik intelektu, kolik kritické bystrosti a jemnosti bylo třeba, aby básník ovládl jazyk dosti těžký dosud a vybil z něho tu lehkou ocelovou přesnost, ty pointy na ostří nože vyhnané, tu brilantní fleuretovou hru, všecko, co je neprominutelnou podmínkou tohoto genu!

A zajímavá a nepovšimnutá dnes nebo nepochopená okolnost: tento umělec měl také svoje úskalí, svoje srázné tesy, jež nezlezl a na nichž se ztroskotal. Měl je, jako je měli jiní větší umělci před ním, které zavedla křehkost látky a blud obraznosti, kteří místo umění dopracovali se na konec *umělosti a manýry*, místo života jen byzantinismu, scholastiky a abstraktního formalismu. Kdo zná psychologii tvorby ducha-umělce, ví, že ta-

kový *échee*, takové *ztroskotáno* je připraveno a podmíněno celým jeho duševním habitem a že bývá pro jeho charakteristiku nejzajímavější a nejplodnější. Tragické světlo lije se odtud do všech temných koutů jeho bytosti a vyzdvihuje je ve svém přílivu.

Po tom zase poznáváme Čelakovského, jak byl v jádře *umělec* a více: *estét*, třeba znělo to slovo mnohým hypermoderně a cize v jeho době. Neboť jen umělcům, věřícím přespříliš ve svůj intelekt a ve svoji vůli, v programovost tvorby slovem, může se stát tento pro literárního kritika tak významný pád s hradby příliš vysoko vztyčené. Jen umělcům může se stát, že — přebrousí, přemělkují. A to se stalo Čelakovskému v *Růži stolisté*, práci, které je dnes špatně rozuměno, která se vykládá jen jako jakýsi více méně náhodný a vedlejší úpadek jeho tvorby. Ne — je *zákonný, podstatný a osudný* pro Čelakovského. A po druhé: není to jen úpadek, je to také *vyvrcholení* jeho tvorby, nejcharakterističtější klíč k jeho literárnímu a psychickému jádru.

Plán knihy je přímo středověce scholastický a abstraktní a vidím také docela dobře, že je to nejumělejší a nejformovější kniha Čelakovského a jak často místo umění podává byzantismus umělosti a formovou manýru. Ale také jak eminentně umělecký je celý program: podat v takové do krajnosti harmonické a se symbolistickým tajem složené knížce celý svůj názor o světě, bohu, člověku, společnosti . . . ani na tu filologii nezapomínajíc. Je to taková filosofická konfese uzrálého člověka a přehled celého lidského babelu. A filosofie? Jaká je ta filosofie Stolistky? Myslím, že je docela patrné, jak je to podstatně *estetism*, co mluví z knihy. Krása, lad, harmonie, usmíření protiv, vyšší synthese . . . to je stálý refrén knihy. Skutečně: dokonalý katechismus radostného, důvěřivého *estetismu*.

A jak je zajímavé všimnout si psychické životní půdy, z níž vznikla Stolistka! V době duševních útrap a pokoření, v čase vnitřní sklíčenosti. A přece, jaký přímo optimistický, idealistický, spiritualistický tenor třese se v základě celé knihy! Jaký umělý svět stvořil si to básník a jak utíkal se do něho jako do svatyně

Abstrakce a Symbolu ze vši tmy, bídy, malosti a reality skutečného života a světa! Zde máte tu *objektivitu* uměleckou demonstrovánu tak plně a názorně. Jak málo přešlo ze subjektivního pohnutého, zakaleného života básníkovy do té knihy. Jak se dovedl abstrahovat ode vši subjektivity — docela po předpisu Flaubertově. Jak racionální, neromantický, nesentimentální plán a pojetí té básně!

Ale, bohužel, není všechno *umění* v *Růži stolisté*. Je tam i *mnoho umělosti*, od rytmu počínaje až po ryze abstraktní a didaktickou notu největší části knihy. Ale také několik čísel (a ne snad ani čísel, ale strof, abychom byli přesni), která jsou sama harmonie a sama eurymie, v nichž nejdále byl veden kult stylu a formy ve své době, v nichž slova mají zvláštní nehmotnou, duchovou, destilovanou lehkost a podivné, neprodyšné přímo prolnutí s myšlenkou a thematem té které básně. Opravdové kusy z breviáře prvního *estéta* u nás.

Konec konců: ztroskotané umění, ale přece umění. A dnes, kdy tuším Ohlasy začínají příliš zastiňovat *Růži*, je vhodné upozornit, že mezi nimi a Stolistkou není zásadné pojmové propasti. „*Růže*“ je jen důsledek (neupírám, že v celé řadě čísel scestný důsledek) téhož umění a umělectví, jehož projevy jsou Ohlasy. *Růže* jako celek nebude nikdy populární, není vůbec pro širší obecnost. Žádá tak trochu kasty a církve — *estétů*. Ale na literárního psychologa bude působit vždy zvláštním dojmem poloteskným, polokuriosním — dojmem, jakým působivají jen významné literární dokumenty.

(Jasný krasocitný a puristický Čelakovský odpusť mi ta barbarská slova i pojem, jehož by se zděsil. Ale není před nimi vyhnutí!)

Fr. S. Procházka: Písničky

Řada pastiches, misty vtipných, bystrých a čiperně napodobených — ale přece jen pastiches! Pan autor zachycuje sem tam spád a obraty lidových písní a popěvků, snaží se chytit jich naivnost, nehoráznost, vervu, vtip i stesk, hravost i rozmarnost — ale *snaží* se o to příliš, a v tom je chyba! Stalo se mu často, že „přeherodesoval Herodesa“ a „přehromoval hromotluka“, jak říká drahý Hamlet, princ dánský, jenž má opravdu vkus v uměleckých věcech stejně pronikavý a bezpečný jako nejmodernější estét. Některé ukázky bystrého umu p. Procházkova jsou totiž v dobré vůli hnány trochu daleko a jsou buď naivnější a prostodušší nebo nehoráznější a rozhodně forsírovanější než pravý autentický lidový popěvek, který má přísnější a úzkostlivější, distingovanější a cudnější vkus umělecký a estetický, než se mnohým dnešním napodobitelům lidové poesie zdá. Jinak uznávám rád kombinační čipernost, obratnost a bystrost p. Procházkovu, ale hodnota její je spíše virtuosní než opravdu a ryze umělecká. Celá tato napodobená lidová poesie — napodobená ve všem a do krajnosti: formou, technikou, dikcí i obsahem a nazíráním duševním — je uměleckým nedorozuměním a výsledkem časové módy, jak ji přineslo špatně pochopené studium lidového života a o nic lépe pochopená touha po národním charakteru v umění a poesii. Národním nebude naše umění, budeme-li okreslovat do nekonečna lidové ornamenty nebo imitovat lidové popěvky — toto pasivní a chudoduché pojmání problému zabíjí v první řadě umění samo. Národnost musí vézet hloub — musí

to být *metoda samé duševní práce, styl celého kulturního života* a ten musí se projevit právě při traktování látek i nejmodernějších, nejobecnějších, nejvyšších a nejsložitějších, při problémech právě světových a lidských. Ale přemílat stále prostinké dojmy, city a názory, humor a starosti venkovského člověka, nutit se v jeho posici a všechny zvláštnosti jeho rozvojového stupně a podávat jen obměny toho básnického světa, jenž v autentické lidové poesii došel výrazu plného a definitivního — v tom je rozhodně mnoho hračkářského, zmalichernujícího a škodlivého pro umění, časová móda a blud vkusu, který dříve nebo později pomine. Studovat lid, učit se od něho názoru i výrazu, ano — ale zužit také těchto zkušeností jako materiálu pro vyšší stavby, pro umění úměrné a příznačné kulturní sféře autora a jeho individuálnímu nazírání v plnost a tíseň současného duševního života! Jinak je všechno koketování s lidovostí jen pohodlnou nemyslivostí a hračkářským sportem, který se snese snad jako reakční extempore, jemuž se může snad i zuřivě tleskat z momentní konstelace literární politiky nebo z přechodné únavy, jaká zachvacuje na chvíli snad všechny v horečném chvatu života a kultury, ale pro životný a obsahový rozvoj literatury je bez významu.

Jan Opolský: Svět smutných

Jeden z rodu melancholiků, plachý, teskný a intuitivní snivec, který zná život mrtvých věcí, řeč němoty, smysl podvědomého a temného, narážky a signály predestinace a celý strašný úžas z toho snu, jímž je život. A přitom kouzelný malíř barvou i mlhou slova, dýmem, požárem i deštěm koloritu, narážkovým, podzemně plačícím a nečekaně, stříbrně na světlo vystřelujícím rýmem, měkkým šerým spádem a monotonně obřadným a slavně řasnatým rytmem: to je náš *homo novus*, p. Jan Opolský.

Jeho první knížce všecka čest. Nejsou tam sice ještě nejlepší věci, jež p. Opolský posud napsal, v časopisech četl jsem čísla kouzelnější, koloristicky nebo intuitivně ryzejší a do tajemnějších lomů světla a tuchy zkrystalisovaná — ale i to, co podává ve *Světě smutných*, je poctivá umělecká a básnická mince nevšedního jádra. Básník symbolické příznačné nálady, dušemalebný, psychický deskriptiv, tím je p. Opolský s takovou čistou vniterností a oddanou pokorou před svatými stíny a studněmi duševní pravdy, s takovou úctou před spícími hlubinami vod, mlh, hvězd a vnitřních duševních světů, že cítíte na těch jeho křehkých a parnatých verších bázeň a chvění třaslavé ruky, jež je psala pod magnetickým tlakem vedoucí duchové nutnosti. Pan Opolský tak nic *neznásilňuje* svůj vnitřní svět, tak nic *neforsiruje* jeho impulsy, tak oddaně a tiše a posvěceně je *transkribuje*, že tím dociluje, i při menších a malých obzorech, linie tak čisté, prohloubené a obzíravé, jakou dovede vytvořit jen psychická poctivost a ryzost srdce oddaného svatému řádu a svatým jeho

službám. Tak napsal již v této knize p. Opolský několik čísel tak jednotně intonovaných, na vysokých stříbrných polohách hoře, pravdy a bolesti tak čistě vyhraných a v těžké slzy osudné hrůzy a nutnosti tak slitých a sevřených, že je stavím mezi nejlepší naše náladové a psychicky malebné a intuitivní básně. V jeho knize jsou verše, kde je vysloveno skoro nevyslovitelné, kde slova mají dvojitý lom: jeden reálný a druhý duchový a kde kolem nich visí zvláštní záhadný magnetický oblak vůně a ticha, který jako by se byl vyproudil z tajemství jich vlastního bytí. Jako doklad uvádím báseň *Vzácná chvíle*:

Juž bylo dávno „Ite, missa est“,
třepotné svíce již jen živořily,
mí lidé rozešli se v klikatiny cest,
jen vůně rouch a paramentů zbyly.

Nehybně stály svaté korouhve
kol směle vymrštěných sloupořadí,
a anděl spínal tiché ruce své
v svém přiliš brzo sesmutnělém mládí.

A jiný pozón měl, jenž zkameněl mu v dlani
a fanfáry ni dechu nevydal,
a jiní kytary. Orchester smrti mužedníkům v spaní
bolestné oči tichem přivíral.

Mne z temna lodi Kristus očaroval
prázdnými víčky, přes něž padal vlas,
a oblak draperie temno opanoval
smutečně černý s bílým „Charitas“.

Str. 13.

Jaké prameny, skalní prameny nálady, hluboko spící pod sedmi pečeti, jsou tu otevřeny! A jak cítíte a dýcháte v těch parnatých, lehce jako oblaka nad propast tmy zavěšených, hudebně dechnutých slovech prchavou hrůzu a nenávratnou věčnost okamžiku! Pamatuju se jen na jeden přibližný dojem, který jsem měl z četby, z básně *Sainte* od Mallarméa:

A la fenêtre recélant
 Le santal vieux qui se dédore
 De sa viole étincelant
 Jadis avec flûte ou mandore, atd.

Číslo p. Opolského je ovšem docela své a samostatné a všude cítíte u něho tu poctivou souvislost s nitrem i s prožitou atmosférou i se skutečným českým ústředím a vzduchem, v němž vlhly a zajinily se ty všechny smutné bahenní květy; nic na tom nemění dekorace jednoho dvou čísel, která je staroněmecká: je právě jen rámem, a jako stilový element je prožehnuta a připodobena si básníkem do poslední nitě.

Pasivní, náladově miniaturní virtuositě, která hrozí dost často symbolické a příznačné poesii náladové a již neobeplul na př. často ani Rodenbach, vyhýbá se pravidelně šťastně p. Opolský. Není psychologický mechanik ani popisný scholastik, který hledá jen analogie mezi vnějškem a vnitřem a nalézá je, budtež sebenásilnější: je duše hledající a tvořivá, znepokojená hlubšími záhadami než pouhou technickou dokonalostí a básnickým ceremonářem. V jeho básních jsou sem tam výhledy do vysoka i hluboka, daleké, jasné, etherné, z nichž zamrazí nebo prožehne vás hrůza a sláva jiného, vyššího symbolismu, metafysického, ideového. V tomto listě náhodou byla uveřejněna také již báseň p. Opolského (*Chvilé stvoření*), která ukazuje, jak se blíží k poesii meditativně metafysické a jak původně a silně dovede ji i cítit i vyslovovat.

Místo osiřelé smrtí toho vzácného a nedoceněného umělce, jímž byl Karel Hlaváček, slibuje nám nahradit a nahrazuje již autor *Světla smutných*. A kromě toho ještě jiné krásné, veliké, v mlhách a tmách posud jen se šepící věci. Splní je?

Růžena Svobodová: Zamotaná vlákna

Nový román pí Svobodové je novým a vzácným stadiem v rozvoji jejího uměleckého charakteru: v dosavadních pracích pracovala posud více methodou *monografickou*, subjektivní, v této dostává se k složitějším a vzájemně sepjatějším útvarům, v nichž více typů je v sebe vklíněno a jež jsou ustaveny právě tou psychologickou vzájemnou gravitací, kterou v sebe působí, sebe podmiňují, vylučují a obmezují. Sféry jejího umění se rozšířily, kruhy jeho jsou širší, práce její dostala více těžisek a ohnišť, alespoň tři, čtyři typy jsou tu formovány a srovnávány — ovšem němě, bez traktátů — vykrojují se samy tím, jak jsou vedle sebe položeny. Methoda práce stala se objektivnější, plán a resultát její složen je více do dějů, pochodů a faktů samých, lidské osudy nejsou interpretovány, ale ponecháno je slovo jen jim samým, jich těžkému, chmurnému a slavně málomluvnému (a přitom zas tak určitému a nevývratnému) smyslu.

Extensivnější stalo se umění pí Svobodové v tomto těžkém, osudovém, perspektivně obzíravém románu. Nebylo by tím nic získáno, kdyby byla *intensita* jejího umění, veliký, temný a slavný rytmus srdce, který nese práci a bez níž nemá ani stavby ani křidel, přitom klesla. Ale tomu tak není, naopak, tento základní a prvořadý element každého uměleckého díla stupňuje se stále rozhodněji, silněji a výrazněji u básničky, a *proto* extensita a objektivita nového románu paní autorky je ziskem v jejím rozvoji. Názor, který projevila při této příležitosti jakási novinářská kritika, jako by objektivita byla nevyhnutelnou podmín-

kou velkého uměleckého díla, je jistě naivní, bludný a kantorský akademický předsudek. Celá řada velikých světových děl básnických není ničím než autobiografií, zповědí, subjektivním výrazem i potřebou autorovy individuální existence, jeho zkušenosti i osudů, citovými i duševními jeho historiemi a příběhy. Jsou to subjektivní monografie — a cena jich není proto menší než obrazů a fresek, které malují širší kruhy hromadného a společenského života. Rozhodující, *jedině* rozhodující kritérium umělecké práce je její vnitřní *intensita*. Přistupuje-li k tomu ještě *extense* látková, dějová, figurová — tím lépe, ale rozhodujícím tento druhý moment není. Proto také neztrácejí nic na ceně starší, subjektivnější práce pí Svobodové, kde určitý duševní *typ* je analysován zpřima, rozkládán do svých složek a malován výlučněji a monografičtěji, tak na př. *Na písčité půdě* nebo *Přetlžený klas*. V této nové práci se stejnou vnitřní intenzitou pracuje pí Svobodová methodou objektivnější, tvoří typické duše a typické osudy vzájemně se určující a prolínající a staví tak umělecký svět veliké zákonné ryzosti i neúchylné, těžké, předurčené nutnosti.

Na jeden veliký Goethův román vetřela se mi do duše bezděčně myšlenka při četbě *Zamotaných vláken*: míním jeho *Wahlverwandtschaften*. Nesrovnávám jich, poněvadž všecko srovnání dvou literárních děl je fikce a iluze — a při velkých mrtvých pokládá se nadto za usurpátorskou pretensí — ale ta metoda vnitřní psychické chemie, ta předurčená osudová logika a z toho plynoucí zvláštní grandiosně intimní hrůza a vroucnost života vnucuje se člověku sama sebou.

Autorka *Zamotaných vláken* nestvořila jen typické figury, ona stvořila víc: typické *osudy*. Tři ženy procházející knihou jako tři hádanky a zároveň jako trojí klíč k posledním uzavřeným komorám života, Steinicová, Markéta a Helena, nejsou jen charakterové typy, dobře vypracované a jasně vyryté figury

určitého význačného psychického složení — jsou víc: blíží se symbolům, typisují veliké pohledy na život a svět, polaritu a sklonnost lidské duše, její osudnost, ve veliké, jasné, celkové linii.

Ryze estetická hra a experimentálnost Steinicové, mdlobná, vášnivě udýchaná a všecko kolem sebe i sebe rychle stravující a vyssávající horečnatost chtivosti a dychtivosti Markéty Rögrové, a na opačném pólu těžký, rozumný, v povinnosti, smyslu a cíli, pravidelným tempem malého, ale stálého a vytrvalého růstu dobra a práce se vyžívající altruismus Helenin jsou tu vyryty v aktech a scénách tak plných a ryzích proto, že nejsou naučené vlastnosti a úkoly, ale skutečné *osudy* duší zkrystalovaných v ty průhledné, světlo tak krásně a čistě lámající, hloubkou až mihotavé krystaly logikou nutnosti a nevývratnosti.

Odtud zvláštní ryzost a grandiosita vládnoucí v *Zamotaných vláknách*. Kolem hlav osob v jejím románě visí zvláštní fosforeskující aureola jako na starých náboženských malbách. Zde je nehmotná, ale přece cítíte, že na čela těch figur padlo zvláštní posvěcení ticha a utrpení, zvláštní bílý akcent slávy. Je to proto, že jsou vyvolenci Osudu, že se mu zlíbilo projevit na nich svoji sílu, že si je vybral za příklady a typy svojich tajemných demonstrací. Ve zvláště tichých, bílých a ryzích liniích se pohybují, není tu malicherného hluku, prázdného křiklounství, titěrného bombastu, jalových siláckých scén. Všecko je *silné a jemné* zároveň, silné v jemnosti, jemné v síle, jaké musí být opravdové vysoké umění: tiché, ryzí a veliké.

Ten zvláštní čistý lahodný etherný *vzduch*, který oblévá celý román a koupe ve své balzamické lázni hlavy jeho lidí, ta celá *intonace* románu, ten ryzí tichý a slavný *akcent* rozlity nad tím celým jako vůně nebo hudba; to je nejvzácnější jeho rys. Jsou v něm tóny, které ukazují, jak se blíží autorka k vysokému umění, ke skutečnému *grand-art*, jehož i pojem jsme ztratili v dnešních malicherných křečovitých dobách, plných bombastického nevkusu, frázovitého cirkusového siláctví a zmetkov-

ských sprostot a jehož fantom se nám jen šepí ze šťastnějších čistších dob minulosti. Jak daleko jsme tu od jalovosti realismu a úzkých, malicherných jankovitostí dekadence! Psychologická pravda na jedné a tucha a sen hlubokého, perspektivy otevírajícího symbolismu na druhé straně se tu slily; psychologie a pozorování jsou reálným základem a na něm teprve jsou sklenuty duhové mosty a vyzpívány oblouky nálady a poesie.

Jaké obzory se s nich obhlédají, vyčtete na př. z konce knihy. K čemu byl tichý, utištěný, oddaný a pokorný život Helenin? Prázdnost, pusto a hořko vedralo se nakonec i do tohoto silného věrného srdce. Nač žila? Nač svůj talent ubíla a rodině obětovala? Čím je ten ztracený kapitál ve vesmírovém hospodářství? Čím je budoucím? Budoucí třeba generaci ženské, silné, střízlivé a čestné, na sebe spoléhající, po pravdě práce a sebekázně i sebeosvobození toužící. Autorka kreslí na posledních několika stranách v krásném reliéfu tuto novou ženskou generaci a poměr její ke staré, romantické, jejímž typem je nešťastná, neužitečná Markéta. Bylo třeba těch tichých ukrytých obětovaných sil, aby mohla z jich úspor vzejít nová, vítězná, projevená konečně? Helena domnívá se tak jednu chvíli: „Jako po kobercích po nás půjdou, s písní na rtech, jako po kobercích půjdou ty nové ženy a milenky. A naše srdce požnou do svých kytic . . . Přece jsme je marně nechytaly.“

Ale nemá poslední slovo. Stařenka, bližší smrti i pravdě, vyčítá marnost i těchto pyšných a poctivých bojů. „Jiné sny,“ poznamenala babička, „ale taky smrtelné! Dej jim, Bože, přejít bez bolesti, bez záští, bez utrpení, bez zklamání . . .“

Těžká nevyzpytatelnost osudu leží jako propast na konci obzoru. Je to ta *Ullima Thule*, k níž dopluli posud všichni plavci jako k poslednímu bodu, kde světlo se sváří s tmou a obzor hyne v mlhách.

Ale román sám, umělecké dílo samo má cenu jen potud, pokud hledá nové perspektivy a nové obzory. Jen pokud je stoupající věží, s níž se odkrývají stále širší panoramata a čistší tváře

krajin. V tom směru leží veliké umění a v tom směru jde básnička Zamotaných vláken.

Román nemusí vždycky uzavírat. Často uzavírat je snadné a malicherné. Často v otázkách, v umění dověsti se tázat, dověsti vytušit nové širší kruhy objímající naše úzké je více síly než v odpovědi a závěru. Kruh je opsán vždy širším kruhem, obzor vylučuje se vždy v širší obzor. Vycítit ho je větší umění než ohradit svou čtvrtí zelinářské zahrady krátkozrakou zdí.

Em. šl. z Lešehradu: Květy samoty Výbor z básní Stephana Mallarmé

Na druhé sbírce p. z Lešehradu dá se ocenit totéž, co na první, o níž jsme již v tomto listě referovali: úzký, drobný, melancholický, marný a úzkostně teskný, přitom měkce zčeřený a hravě, s elegantní lehkostí nanášený tón krátkého dechu. Básník hraje si s týmiž trochu umělými, monotonními náladami, rozprádá je jemně ve své citovosti, rozprašuje a stírá pak sladce jejich rozcitlivělé bledé, ale harmonické sloky, dýchá je na desku své ilusivnosti: všecko hra, elegantní a distingovaný, ale uzoučký a monotonní artismus, který se dá snadno provádět v tom závěťtí a bezvzduší, v tom mrtvém, zalehlém, tichém chobotu, kam nedolehne žádná vlna a žádná bouře a kde sní p. autor o lítosti, že kdes venku, *mimo*, teče čas a prchá chvíle. Proti první knížce je vidět na této jen, že artismus p. z Lešehradu se stupňoval: má již svůj ceremoniel, svoji pompu, svoje trópy, a nemá-li ještě, opatřuje si je, kombinuje a sestavuje rekvizity k němu, Mnohé přenesl si p. Lešehrad od zemřelého Hlaváčka, jeho stín padá s *druhého břehu* na některé nejtíšiší a nejhlubší partie jeho dekorací, ale ten vibrující podložený timbre tomu chybí, a ten také se p. z Lešehradu hned tak nepodaří. Neprominutelné je však, že p. autor pojal do své knížky také několik čísel sensibility a sentimentu velmi banálního, příležitostného a vyčichlého; ty prozrazují také, že i pod chocholatějšími obaly může se krýti parfum zkyslý a laciný — a to je domněnka velice trapná a ničící ilusi, bez jejíž ochotné obětavosti všecka taková úzká a mdlobná poe-

sie vyjde naprázdno. Jedno z nejzajímavějších čísel knihy je úvodní fragment: několik veršů, ale vrhají jako výheň barevné, krvavé pruhy, které špatně harmonují s melancholickou šedí knihy. „Že mě touze dračí žena nepostačí“ čtu tu, ale ve vlastní knize není ani dost slabé echo tohoto taktu a liší se také tak podstatně a cele od výrazové a dikční manýry p. z Lešehradu, že náleží asi jinému autoru, jehož jméno snad nedopatřením p. autor neuvedl.

Překlad některých básní a próz Mallarméových, jež vydal také v poslední době p. z Lešehradu, je básnický a literárně skoro bez ceny, má nanejvýš význam informační a pomocný pro ty, kdo chtějí čísti Mallarméa v originále, ale nestačí na to sami a potřebují sem tam při složitějším pasu gramatickém a syntaktickém vůdce a rady. O uměleckém a básnickém významu hádankovitého básníka neudělá si nikdo podle překladů p. Lešehradových ani trochu přibližný názor: překlad je *filologický* (a ani v tom směru ne všude dobrý), ale ne *básnický*. Pan z Lešehradu překládal totiž *prózou*, bez *rytmu* a *rýmů*, slovo za slovem, puntičkářsky, se vši toporností t. zv. slovního věrného překladu. Tuto monstruosní metodu překladatelskou není třeba ani porážet: umělecky a básnicky citící překladatel vyhne se jí vždycky a brzy bude žít jen jako doklad kuriosního nevkusy. Nejpodstatnější živly básně: *rytmus*, srdce básně, její let a vnitřní zákonný život, a *rým*, její ornamentální a konturový element, odhazují se a pak nemá z toho vyjítí než próza, dýchavičná, barokní, násilná próza, nakupenina neučleněných obrazů a figur, které měly v básni své odstíny a světelné valéry dík rytmické členitosti, dynamickému paralelismu a koloristice rýmu, ale nyní leží jako otlučený materiál k dekoraci pêle-mêle na jedné hromadě. Tato metoda nezachovává z básně nic více než její obsahový a logický nexus, *kostru* z celé živé figury, všecko ostatní, svaly, pleť, barva, pohyb, tanec přijde nazmar. Ale nejsměšnější již je, chtítí překládat *takto* — touto pedantickou, školáckou methodou básně jako Mallarméovy, které nemají vůbec skoro žádné pevné logické a obsahové

kostry a které na mne působily vždy dojmem mnohotvárných proměnných medús, kde všechno je kouzlo pohybů, hra barev, lom světla, jiskření koloritu, muselíny stínů a mlh! Absurdnost takového počínání je vidět nejlépe na pokusu p. Lešehradově, který snad na něm přestane a nebude ubíjet svůj čas a talent v takových marotách.

Nemají se tedy básníci vůbec překládat? Ne, k tak radikální skepsi nedocházím. Mají se překládat, ale rozhodně ne touto byzantinsko-scholastickou methodou, již dovede snést jen duše docela prozaická a střízlivá, které uniká podstata poesie. Mají se překládat, ale *rytmicky* a (kde je organicky dán a podmíněn) i *rýmovaně*. Starší překladatelská methoda česká je v *jádře* správná, ale hřešila také byzantinismem a pedantismem. Myslílo se, že si překladatel nesmí přidat nebo ubrat ve verši stopu, ale uříznout korunu nejvelkolepějšího obrazu směl beztrestně! To je druhý nonsens, stejně nesmyslný jako byl první. Nechápe se, že lze po případě i s *přeměněním* rytmu (zvláště jsou-li si jazyky, z něhož a do něhož se překládá, vzdáleny metrikou) přeložit báseň, a zachovat v ní všechno dynamické i představové a náladové kouzlo originálu. Neprávem vysmívaný a tupci nechápaný výraz *přebásnit* má tu svůj krásný a plný smysl: ano, báseň se musí *přebásnit*, *ne přeložit* (mechanicky) a *přebásní* se ne tehdy, když se najde za každý element *stejný a týž* (to nelze často, nemá-li se ztratit hodnota, smysl a vůně originálu), nýbrž *obdobný, korespondující* v druhém jazyce. Ano, básník musí báseň *přebásnit*, t. j. musí si celý obsah její látkový, obrazový a emoční připodobit a strávit — a pak *svařit, roztavit* v sobě a stvořit *plným novým vrhem* nový útvar obdobný starému. Nebude nikdy *stejný* ve smyslu filologickém a matematickém, musí mít ale touž *celkovou intonaci*, *týž var a dech*, kolorit a vůni. Nebude se krýti s originálem slovo za slovem ve verši, ale *stil* jejich bude stejný. Na slovech, třeba sem tam pozměněných, bude ležet táž vůně, totéž fluidum, totéž obrazové, duhové, transparentní kouzlo, budou stejně věrnými posly jako v básni původní, stejně

oddaně otevírající brány a věže k stejně dalekým, čistým a dnícím se perspektivám a obzorům. Případy, kdy se to plně podaří, jsou opravdu vzácné, ale ne nemožné, jak ukazuje příklad několika našich překladatelů ze starších. Podaří se to jistě i mladým, až opustí filologický lineál (jímž, nota bene, ještě často velmi špatně vládnu) a přidrží se lepší a věčnější učitelky — oddané tvořivé, v lásce všemu se připodobující Inspirace.

Na takových pracích jako p. Šimáčkův genre je nejlépe vidět, jak *malost* je znakem naší doby, posledním slovem celé hádanky, klíčem, kterým lze rozluštit tupý rebus drzé civící naší sfingy. Malost v životě, malichernost v umění. Tato práce je přímo typická jako doklad. Četl jsem, četl a jak hlouběji jsem se začítal do této knihy, přestávala působit sama sebou, svou úzkou a plochou správností a banální „pravdou“ a šířila se, rozlévala, hutněla v symbol. Ano, řekl jsem si, ona je ta prostřednost a průměrnost, která má absolutní majoritu, ona je typ, poněvadž je průměr, ona je typ, poněvadž nemá vad a chyb ve svém druhu. Bezvadná kniha, řekl jsem si, když jsem dočetl. Docela nic nelze vytýkat. Autor, co si vytknul, toho také dosáhnul. Dokonalý produkt svého způsobu a rodu. Nikde žádný extrém, žádná krajnost, žádný koncept hazardně hozený, žádná veliká touha, která seběhla se své cesty. Nic podobného. Samá přesnost, samá správnost, samá dokonalost. Malí lidé male podaní. Pečliví, trpěliví a příčinliví lidé pečlivě, trpělivě a příčinlivě podaní. Malicherní lidé malicherně podaní. A všecka ta malost a plochost a banálnost tak vypiplaná, tak vatou vyhlazená, tak vyleštěná jako vojenské knoflíky k nedělní procházce! Každý detail jak náleží vykrojený, přesně a s tklivou důkladností popsany, na pravé místo, kde by nejvýhodněji seděl a nejsilněji bil do očí, zasazený! Všecko okresleno a odpozorováno do puntíku.

A proč? Nač? K čemu ten detailový aparát, ta přepečlivě hlídaná a chráněná zásobárna nicoty a prázdna, ta kořist červů

a hniloby? K čemu ta mosaika drobných kaminků? Co s ní? Jaké figury, jaké obrysy, jaké plány z ní skládá pan autor? Žádné jiné než tklivě sentimentální, banálně ploché a titěrné, úzce humoristické a anekdotářské.

A ta přesná správnost stává se pak tak odpornou, tak monstrózní. Ta piplavá píle, ta klidná, rozvázná, zapocená důkladnost, ta rozšafná spolehlivost děsí přímo člověka, stávají se strašidelnými a halucinačními, uvážíte-li nakonec, k jak malému cíli jsou užity. Jak byste dovedli zbožňovat jiného, méně obratného autora, třeba s nejistou rukou a roztržitějším okem, ale s většími aspiracemi, se srdcem zapáleným a vzdutým jako napjatá plachta lodi rozehnaná na velikých vodách za dalekými břehy.

Zde máte úplnou harmonii prostředků a cíle, pravidelnost a hotovost výrazu, jasnost sujetu, průhlednost a úměrnost obsahu i dikce. Všecko, všecko, co jen smí žádat theorie poetiky od zdařilého literárního plodu, jak se říká. A přece jdou na vás mrákoty z té dokonalosti! A přece byste odpustili skreslené figury, rozbitou kompozici, chaotické uzly fabule . . . všecko, všecko vnější a formové . . . jen kdyby z těch trosek mluvil plamen veliké odvážné duše, jen kdyby ten rozběh byl napjatý luk k velikému cíli, zrazený ve svém chtění a rozletu, jen kdyby ta zřícenina byla založena jako hrad nebo chrám nebo palác, a kdyby nad ní třásla se ještě aureola nějaké krásy, slávy nebo hrůzy. Ale zde nemáte příčiny nic vytýkat, všecko stojí a drží, každá skoba přibita, všecky dveře přiléhají, všecko dokonalé v částech . . . a přece nic než malost a plochost v celku. A nejhroší: ta duševní atmosféra, jaká se třese nad touto prací! Ten opar samolibé důkladnosti a všech jiných literárních ctností, ten pokojný klid, jenž se tváří, jako by rozluštil všecko mysterium a vypudil ze světa všecko tajemství, ta snadná a lehká spokojenost, že je docela bezvadně rozmotáno to klubičko, které si dříve spředla a smotala obraznost, že celá ta průhledná kombinace je tak chytře a bystře podepřena pozorováním a omalována lokál-

ními detaily, že všecko dělá dojem přírody a spontánnosti: — to všecko vycifuje se z takové práce a to všecko tolik bolí i dráždí.

Pod tou zdánlivou objektivitou je vlastně skryta umělecká indiferentnost a beztemperamentnost duše. *Objektivita* je tu jen *maska nevzníceného klidu a ne sěbekázeň veliké horoucí duše*, které by bylo necudností, kdyby přímo v první osobě singuláru pronášela svůj názor, soud, cit a vznět . . . která ze svrchované diskretnosti zahrabává svoji intenci do vnějšího aparátu děje, figur a situací jako architekt svůj plán do masy kamení a cihel, jako plamen pod objektivní chladný materiál, poněvadž je přesvědčena, že se propálí i jimi a pronikne i přes jich překážky . . . a právě proto tím slavněji, intenzivněji a jímavěji. Takový byl umělecký objektivismus Flaubertův; ale s ním není společný tento genrový objektivismus páně Šimáčkův. Vzdává-li se mělkými kritikami chvála pracím p. Šimáčkovým jako plastickým a objektivním, je to nedorozumění v pojmu a nesprávnost v jazyce. Jsou jen přesné, trpělivé, podrobné a pečlivé — správné a klidné. Jsou *normální* — ale pojem normálního není pojmem estetické hodnoty a ceny, naopak: pojem normálního obsahuje již v podstatě své něco protiestetického.

U Flauberta objektivnost je jen prostředkem stupňované poesie a stupňovaného personálního, všecko pronikajícího a podbarvujícího citu *velikosti a tragiky*. Ryzí esenci těchto dvou živlů, z nichž pramení všecko veliké poesie i veliké umění, podává očištěnou a procezenou objektivitu — a ne lacinou náhražku jich, vulgární směs *sentimentality a anekdotářského genru*, s nimiž se setkáváme nyní pravidlem u spisujícího normálu, a která také — jako všecken laciný surogát — těší se největší oblibě čtoucího davu.

Jak Flaubert dovedl i při látkách všedních a běžných, při sujetech šedých, opakovaných, vleklých a monotonních, zachovával tu tichou a velikou tragiku, tu slavnou linii krásy a tajemství, nepřístupného a hlubokého, osudného a nutného stylu ži-

vota, může vidět každý v jedné ze tří jeho *Povídek* (Contes), míním také historii služky, *Prostou duši*. (Do češtiny je již také přeložena, tuším zemřelým Černým, ale nevydána posud v knize. Je pohřbena v starším ročníku Lumíra, tuším, před deseti lety.)

Hmotným dějem, fabulí není sice příbuzna sujetu p. Šimáčkově, ale sféra života, psychologický vzduch obou prací je týž: v obou tytéž sféry života utištěného, oklamaného, pošlapaného a v resignaci obětavého a pokorně oddaného. A na to právě chci upozornit: jak anekdotářsky a pointovaně, povídavě a malicherně vypadá tento život u p. Šimáčka a jaká veliká slavná linie — při vši detailové drobnomalbě a lokálním koloritu věrně a úzkostně vystihovaném — jaká poesie ticha a tragiky, osudu a tajemství leží nadechnuta kolem toho utýraného čela u Flauberta. Jak při vši detailovosti a popisnosti dovedl Flaubert nesmýt a nesetřít ten duchový oblak, tu vůni Tajemství rozlitou nad věcmi i lidmi, jak z těch drobných faktových kamínků roste veliká slavná linie obrysu, jak z nich se krystalisuje ve své přísné smuteční krásě, sevřené a prosté jako legenda na černém náhrobním kamenu. Všecka detailová podrobnost a přesnost musí klenout jen ten mythický most, jenž spojuje zemi s nebem a po němž se dochází místa nejvyššího rozhledu a nejhlubší propasti tmy a hrůzy pod sebou.

Nechci zde srovnávat sílu autorů jako jednotlivců a neměřím p. Šimáčka Flaubertem. Nebyla by také jeho vina, kdyby nedovedl stavět tak vysoko. Ale běží mi tu o něco jiného: demonstrovat problém uměleckého díla a uměleckého stylu. Ukázat na to, jak pod jedním termínem (plastiky a objektivismu) mohou se zahrnovat nejrůznější a přímo protichůdné si temperamenty a tvůrčí prostředky a jak je přece snadno odlišit obojí „objektivitu“, jednu ochuzující a vraždící a druhou množící a stupňující velikou poesii a mysteriosnost v umění.

Karel Mašek: Pohádky špatně končící

Ne hluboká právě, ani nová, ani zvláště odvážná, ale místy milá, příjemná, jímavá kniha. *Pohádka* je typický genre pro naši soumráčnou, hádankovitou dobu, kdy srdce znovu procitá a jeho tluk začíná se hýbat pod dlouhou chladnou vládou pozitivismu a rozumářství. Srdce lidské, jeho touhy, klamy, nestálost, živelná hra, věčná nenasycenost a bolestná bezedná neprozkoumanost a neznalost sobě samému i jiným, jeho prudké nadšení a rychlá kleslost, lačná touha po slunci a štěstí i hořké odříkavé zkonejšení . . . právě toto nevypočítatelné, proměnné, dubnové *srdce* — ani *duše* ani *duch* . . . to je rek knížky p. Maškovy. Srdce začíná se hádat zase s rozumem, životem, osudem i nutností, začíná si trochu uvědomovat hlubokou studnu, z níž žíví život a z níž váží se nejčistší jeho vody, po nichž tolik duší lační a tolik jich zmrává, pociťuje se tím, čím skutečně je, velikou záhadou i tajemnou silou vesmíru a bytí. Život, jenž byl racionalistům a naturalistům tak průhledný a jasný, stává se nám zase temný, slavný, záhadný a hluboký, díky jeho temnému purpurovému vínu . . . a my zase se s ním přeme, tušíme ho, hádáme se s ním a také trochu ho podvádíme v tom nejstarším a nejelementárnějším, nejprostším i nejsladším a nejšeřejším genu, jehož kořeny tkví v beztvarych předkulturních hlubinách, v nezformované a neznivelované posud prsti lidu . . . v *pohádce*. Přichází zase ta sladká a věrná a čistá věc, kterou ocenili již znamenitě staří romantikové (kteří také stonali na srdce a kteří umírali hořem z velikých dmutí jeho touhy, již nestačila žádná pozemská plachta ani křídlo) . . . přichází znovu ke cti v moderní době. Přichází ke cti v době, která je tak k smrti znavena realitou, hrdými, suchými, podrobnými, střízlivými jejími fakty a údaji, tvrdou její vládou. Přichází ke cti, kdy cítí se, že realita, místo aby vedla k poesii, často odváděla od ní a zařarasovala, pohřbívala ji jako pramen pod střepy a kamením zbytečné, falešné, úzké a svárivé kultury. Chápe se, že jediné, oč jde v umění a poesii, jest *esence duševní, podstata, smysl* . . . všecko ostatní že je od ďábla. A chápe se, že v malé pohádce jako v hladině lesní studánky může se zrcadlit celé nebe se sladkým sluncem i bílým, pošetilým tahem oblaků a hrou mraků a večer chladné věčné hvězdy.

Mnoho melancholie, únavy a hoře leží ovšem na všech těchto moderních pohádkách. Plyne to už z podstaty věci, z toho, že tu běží vlastně o umělou *restauraci* genu *mrtvého*, o hru s reflexy, o podsunované a uvědomělé tendence, jež nahrazovala kdysi spontánnost. Dekadentní mdlota z vyčerpání ostatních novějších forem

života leží sama sebou již na moderní pohádce a v tom je příčina, proč její smutek je tak sladký a měkký, její šero tak náladové a tuch plně, její ironie tak ztlumená a hluboká. Je v ní právě kus klamu, zmocněného a podloženého několika příčinami, jež jsem uvedl. Ale z toho plyne i jisté nebezpečí pro moderní literaturu, totiž to, že sám *kostým*, sama *forma* pohádky sugeruje již hloubku a poesii a že i docela prostřední pohádky mohou vypadnout docela filosoficky a graciosně a dávat čtenáři po případě více tušit, než do nich vložil autor. Ale to je konečně nepřijemnost immanentní umění vůbec a právě nejsubltilnějším, nejjemnějším, nejprehavějším a tím nejiluzivnějším jeho formám a způsobům.

P. Maškovy Pohádky jsou různé hodnoty. Některé kazi konvenční aparát, známá elegická neb ironická nebo meditativní šablona nebo dekorace. Některým vadí také — jak bych to řekl? příliš rozšafná a střízlivá dikce, jiným zase omlětost temat, které traktují. Ale jsou tu i čísla zvláštní polomelancholické poloironické noty, zvláštní citové i náladové intonace, v kterých zpívají i pláčí zvony duše i života čistým stříbrným tónem, ne silným sice, ani mohutným ještě, ale již slyšitelným.

Autor ***: Mizení . . .

Autor-začátečník je docela ve vleku anemické dekadentní manýry nejhoršího zrna. Stavby deprese, mdloby, choroby, halucinací, třesění, stále stejné vlekly a rozplizle monotonní slovnou parafrází. Slovo „duše“ je sice psáno všude s velkou počátečnou písmenou, ale to je všechna reverence, kterou jí autor prokazuje. Podobá se farizejům, kteří říkají stále jen: Pane, Pane! Po psychologii de facto není tu ani stopy, ani nejmenšího náběhu k ní. Všecko, co podal p. ***, jest jen jakási fantastická, nekontrolovatelná monografie souchoťin v posledních stadiích. Nervy a zase nervy . . . záchvaty jich, bolest, křeče, rozmary . . . Ano: ale Duše? To slovo je tu bráno docela nadarmo. Kniha je docela obmezeněcky materialistická, vším: sujetem, methodou, stilem. Její methoda je ta nejprimitivnější: popis, popis, stále popis. Materiální děje, kombinace, stavy, fakta přenáší stále a s důslednou vytrvalostí do sféry Psychy (nebo toho, čemu tak p. *** říká, je to vlastně psychopathia sexualis) a podává tak v nejlepší podobě jistou materialisační metaforu chorobného a pudového života duševního. Jaký omyl v tom je, daleko jasnější a exaktnější stavy duševní opisovat per longum et latum blátivými metaforami hmotného světa, vi jen p. ***. Je to umělecké dětinství nebo divoštství celá tato manie materiální psychologie. Bezúčelný primitivismus, modlářská extase před duševním prázdňem, jež nelze kontrolovat a je nevypočítatelné ve svých hysterických křečích. Je to nudná a hloupá mystifikace popisovat z dlouha a ze široka podvědomé, nekontrolovatelné, prý, duševní stavy (při zkaženém žaludku a desorganisované soustavě nervo-sexuální) a zabíjet tak a limine fori obrazivost, která, kdyby měla skutečně plodný terén psychologie reálné a nadprůměrné, mohla by snad růst a sílit a zmocí časem skutečný úkol umění a poesie. Takový mystifikátor, vyhýbající se poctivé práci, při níž je možná kontrola intelektu, poškodí nakonec jen sama sebe a zabije ty zárodky vlohy, které v něm snad byly a které poctivou uměleckou kázní daly by se vypěstovat v sílu a schopnost. Taktó nabírá jen děravým sítem vodu a výsledek všeho: klam, nuda a prázdno.

Vladimír Jelovšek: Simfonije

V úpravě originálně míněné, ale ve skutečnosti poněkud křiklavé a nehorázné, uvěřejňuje mladý chorvatský básník mezi námi žijící první sbírku svých rapso-dických veršů. Kniha způsobila na jihu, ve vlasti básníkův, mnoho zlé krve jako práce člověka, jenž octnul se na zhoubných cestách skepse, modernismu a jiných podobných otravných idejí a směrů, jichž bylo donedávna ušetřeno křepké Chorvatsko. Myslím, že odpor ten jest trochu krátkozraký a že knížkou p. Jelovškovou nekolportuje se do literatury chorvatské žádný jed. Obsahovou a myšlenkovou stránkou, již můžeme snáze posoudit než formu, dikci a expresi básníka, vymyká se p. Jelovšek skoro úplně dekadentní mdllobě a nervovému rozkladu: naopak často cítile člověka myslícího až lačně a chvatně, zaujatého bolestmi moderního člověka nejen s jeho egoistickou, ale i sociální a ethickou basí. Problémy sociální i kulturní, jak je chytíla vnímavá mladá mysl z větrů a proudů nesoucích se Evropou, vyslovovány jsou tu s mužnou otevřeností a opravdovostí, které znamenitě svědčí, pokud můžeme soudit per analogiam s naší poesii, ty *volné verše*, v nichž je psána většina prací p. Jelovškových. Rozvlněné větry idejí nesnadno dají se poutat v úzký ztrnulý tvar starého monotonního schematu veršového, a jsou sensece, city a ideje, pro něž není případnějšího výrazu nad volný, pružný, nesčíslného nuancování schopný *vers libre*, jak známe to již u starých básníků, ku př. *Heinea (Nordseebilder)*, jenž byl p. Jelovškovi vzorem. Pokud dovedu posoudit, dovede p. Jelovšek veršem tímto (místy alespoň) velmi dobře odstínit vnitřní vzrušení, nepokoj touhy, chvat nervů i dynamický rytmus představ, jež ho nesou, a přizpůsobit měnivou tuto formu vnitřnímu poetickému charakteru sujetů a dějů.

Jaroslav Vrchlický: Moderní básníci angličtí (1700—1800)

Po dvou velkých anthologiích poesie francouzské a jedné věnované poesii italské podává pan Vrchlický anthologii anglické poesie, o níž právem dí v předmluvě, že „je bez odporu největší rozsahem i jakostí ze všech evropských“. Kniha ležící před námi sluje „moderní“ anglickou poesii zčásti alespoň per nefas: podává také hodný kus poesie *pseudoklasické* z XVIII. století a vrcholí v *hnutí romantickém* (Byron, Moore, Coleridge, Scott, Blake, Shelley atd.) a reakčně *realistickém* (William Wordsworth) — z doby Victoriiny, která se obyčejně rozumí, mluví-li se o moderní poesii anglické, nepodává posud nic. Ta, dojde-li k ní vůbec, jak praví pan překladatel v úvodě, bude obsažena v knize další.

Není třeba vykládat všechny vady anthologie sebebezpečněji sestavované, ale není třeba také zapírat veliký význam takové práce, budiž sebe kusejší a neúplnější, pro nás, kde je anglická poesie i většině literátů „terra incognita“. Anthologie p. Vrchlického nehřeší ostatně neúplností, naopak: zdá se nám, že v tom směru je tu dobrého až příliš mnoho a myslíme, že by dílu bylo jen prospělo, kdyby z té padesátky básníků, jež přináší, odpadla třeba polovička, ale zato byly rozmnoženy ukázky z několika velikých básnických typů. Mnohé jméno je tu jen lexikálně

a docela historicky a bibliograficky důležitou a paráduje tu jedním, dvěma čísly, z nichž nenabudete o něm žádného názoru. *James Thomson* zahajuje knihu a je zastoupen proslulou „Hymnou“ na boha, tvořící epilog „Počasí“, a známou nár. hymnou „Rule Britannia“, nedaleko po něm *Gray* také pověstnou Elegii; *William Collins* není vůbec uveden, ač by toho snad spíše zasloužil než leckteré jiné jméno. Docela malou ukázkou má také románopisec *Goldsmith*, jenž má pro poesii také větší význam. Z *Burnsa* podáno je klasobraní po znamenité práci Sládkově, zato *James Macpherson* má tu větší ukázkou, charakteristickou i dobře přeloženou, a také *Challerton*. Visionář, kreslíř i poeta *William Blake* je tu uveden s pietou, ale má, myslím, charakterističtější notu než ta, z níž zde překládáno, z *Wallera Scotta* vybráno dost a věci skutečně typické pro něho. Z *lakistů* není dost oceněn *William Wordsworth*, zato, poeta halucinace *Coleridge*, jehož větší věci máme v překladě Sládkově, charakterisován s láskou, a spravedlivě rehabilitován také *Southey*, i stranou stojící *W. S. Landor*. Z *Moorea* podána jsou slabší čísla, hlavně z „National Airs“, a někde příliš volně překládána. *Byrona* a *Shelleye* je ovšem těžko charakterisovat na tak malé ploše, ale podařilo se to přece, alespoň částečně. Překlad obou těchto vrcholů anglické poesie je sverchovaně nesnadný, zvláště *Shelleye*, jenž přímo hýří v ornamentickém bohatství metafor a z jehož slov, duchovitě lehkých, sprchne při nejslabším dotyku hned fluidum. Pan překladatel pracoval se skutečnou pietou a podařila se mu mnohá pasáž — ale někde je posunut verš, dva a originál je již zeslaben. Tak třeba překlad první „Stanze“ (spencrovské) „psané v chvíli stísněnosti blízko Neapole“ je celkem šťastný až na předposlední a (hlavně) poslední verš strofy, který zničil rozčlenění originálu a gradaci vystupňovaného obrazu:

The sun is warm, the sky is clear,
The waves are dancing fast and bright;
Blue isles and snowy mountains wear
The purple noon's transparent light:
The breath of the moist earth is light
Around its unexpanded buds;
Like many a voice of one delight
The winds', the birds', the ocean floods';
The city's voice itself is soft like Solitude's.

V překladě p. Vrchlického:

Je slunce teplé, čistý je vzduch,
a vlny třpytné tryskem hrají,
ostrovy modré, sněžných hor kruh
v nach poledne se oblékají,
dech vlhký země krouží v taji
kol poupat snících posavad,
sta hlasů, jež se proplítají,
pták, vítr, moře, města hluk a chvat
jak sladkost Samoty jsou plny luzných vnad.

Josef Holeček: Naši. 1. část: Kterak žijí a umírají

Milá, poetická a srdečná kniha! Člověk se v ní koupe jako v lázni a brouzdá jako v jarní trávě. Bez pretensí pojetá a provedená, ale přesto nebo snad trochu i proto v celých partiích umělecky čistá a plná. Jsou to vzpomínky z rodného básníkovy kraje, z jižních Čech, z Vodňanska, a všecko má v této knize zvláštní stříbrný nějaký akcent, poetický hrudní tón. Zvláštním širokým a měkkým, opravdu epickým tokem vypravuje autor o své dědině, rodném statku, dědovi a otci, příbuzných i sousedech a všecko má takovou tichou a širokou přítomnou linii, takový slavný sváteční obrys — a je ho docíleno bez všeho vnějšího ohňostrojitvosti, jen pouhou poesii věcí a dějů. Jaké nezapomenutelné figury vzkřísil tu autor, jak krásně a pevně stojí před námi, jak moudře a hluboce a teskně šefí se jim zrak, jak sytě a obrazně, vykrojeně hovoří, jaká svá, samorostlá vůně a posvěcení leží na jich čelech! Autor dává jim žít před námi nejen jich individuální i srdečný život, ale také právě obecný a rodový. Staré řády právní a společenské, staré cítění selské a opravdu české, světový, náboženský a obecný názor jich selské duše otvírá před vámi autor a vykládá je tak prostě, klidně a pravdivě, že se rozevívá před vámi náš národní typ v takové distinci a noblese duševní, v takové duchové plnosti a srdečné jadrnosti, jak jste se odvážili snít jen ve vyvolených chvílích. Autor ukazuje všude náš vlastní ráz proti západnímu a německému a činí to se vzácným uměním, uměním opravdu psychologickým a sociologickým, prostým všeho novinařského bombastu a jalových šovinistických frázi. A to je to nejkrásnější na knize p. Holečkově, toto umění prostého, bílého, tichého slova, které padá do věcí a lidí jako slunečný paprsek, otevírá je a prozaňuje do jich ryzího nitra a vlastní čistě duchové a srdečné podstaty. Tu dovede dobyt pan Holeček i všude tam, kde se jiní pravidelně zastavují na povrchu a surovým vnějším materialismem nahrazují vnitřní tvůrčí příčinné pochody. Kniha zaujatá vroucně a opravdově problémem národním — ale způsobem světlým, širokým, bez sentimentality i barbarství, bez frázi a fikcí a slovem — bez politiky. Kniha vřelého ducha a jasného srdce — dobrá a vítaná nám, zvláště také proto, že přichází od spisovatele staršího, který se jí tak příznivě odlišuje od svého kruhu a okolí.

Francis Count Lützow: A history of Bohemian literature

V serii „krátkých dějin světových literatur“ vydávaných známým filosofem a literárním historikem anglickým Edmundem Gossem vychází tento stručný přehled dějin českého písemnictví, sepsaný p. Františkem hrabětem Lützowem, pokud mohu posoudit, s pietou i s péknu znalostí výsledků moderního, kritického bádání, jasně, průhledně a se stálým poukazem nebo analogií, pokud jen možno, k anglickým poměrům a věcem, aby tak anglický čtenář snáze vnikl do odlehle látky. Chvála ta platí však spíše pro starší doby české literatury, kde stačí a převládá metoda filologická nad literárně estetickou a psychologickou, jež se stávají nevyhnutelným postulátem pro badatele v složitějších a odlišenějších útvarech dob no-

vých a moderních. A tu s lítostí pozorujeme, že p. autor vede si příliš povrchně, kronikářsky; nepodává obraz genetické souvislosti, nešetří, nesleduje a nevyzdvihuje náležitě složky a příčiny filosofické, sociální, estetické, utvářející moderní dobu české literatury, dobu probuzení a přítomnosti. Tato doba žádala hlubšího zobrazení, než podává p. autor ve své příliš stručné VII. kapitole (The revival of Bohemian literature), a zejména bylo tu potřeba daleko více než filologicko-popisné metody, jakou pracuje p. autor, literárně psychologického a estetického rozboru; pak by dovedla tuším i v cizině vzbuditi zájem, který takto asi sotva bude vyvolán. Vlastní hodnotné tvůrčí momenty a živly v rozvoji moderní doby české literatury jsou podceněny nebo naprosto zanedbány. Můžete si myslit dějiny moderní české poesie (a tu alespoň skizzuje p. autor na str. 407 a 408) bez *Nerudy*? A přece. V knížce p. hraběte Lützowa *není ani jeho jména*, ačkoliv o mladších jsou tu, ne-li odstavce, alespoň věty. (Jaroslavu Vrehlickému věnováno skoro půl stránky, dále jmenování Sládek, Čech, Zeyer, Heyduk, Arbes, Krásnohorská etc.) Stejně marně hledáte *Havlíčka* — kniha o něm vůbec neví, ani jméno jeho nekmítne se tu. *K. J. Erben*, snad nejryzejší a nejjistší náš básnický charakter, není jako básník vůbec oceněn, autor vypisuje jen jeho folkloristickou a filologickou činnost. P. hrabě Lützow píše o něm na str. 406: „Uveřejnil několik sbírek lidového básnictví českého a několik důležitých děl o folkloru země. Velmi veliké jsou zásluhy Erbenovy jako vydavatele děl starých spisovatelů jeho vlasti. Děkujeme mu za nové vydání sebraných děl Husových. Díla Husova, zvláště česká, byla až dosavad skoro nedostupná“ atd. Následují zase zprávy o jiných vydáních Erbenových, chvála jeho jako kritického filologa, ale o jeho nesmírném významu jako básníka nikde ani zbla. Špatně pochopil také v historii p. Lützowově *Mácha*. O jeho iniciativním a genetickém významu neví p. autor nic, počítá ho naopak mezi „minor poets“ a řadí k němu velice nekriticky skupinu básníků i prostě chronologicky disparátních: Marka, Hálek(!), Koubka a Rubeše. Na str. 414 píše: „It is beyond the purpose of this book to give a complete list of the modern „minor poets“ of Bohemia. I may mention as among the best, Macha, who imitated Byron, Jungmann's friend Marek, Halek, Koubek and Rubes.“ Jak se dostal Hálek mezi Marka a Koubka? A jak lze klásti do jedné řady Marka, jehož básnická činnost je malá významem, s Koubkem, který je zajímavá, charakteristická hlava básnická a zaslouží si dobře několik vět ocenění? Tyto doklady postačí snad úplně.

K záležitosti Lumíra

Pan F. X. Šalda nám píše:

Velectěný pane redaktore.

Ve zprávě nadepsané „K aféře Lumíra“, již otiskujete v posledním čísle Svého listu, uvádíte jako fakt něco, co není pravda.

Píšete totiž, že známý feuilleton p. Skácelík v Samostatnosti kritisující vedení a směr Lumíra, „byl napsán *po společné úradě* s p. Šaldou a jinými spolupracovníky Lumíra“:

Ne, tak tomu není. Žádné takové úrady nebylo.

Pan Skácelík psal svůj feuilleton ze sebe a za sebe a zejména nezastupoval ani mne ani někoho jiného, ani nepsal z našeho mandátu. To řekl sám docela jasně v onom feuilletoně v Samostatnosti.

Je sice pravda, že jsem s několika přáteli a sám také hovořil s p. Skácelíkem, referentem nového Lumíra, ale nevěděl jsem ani, že p. Skácelík napíše o témž thématě feuilleton, ani jak ten feuilleton bude stilisován. Doufám, že popřejete této opravě místo ve svém listě.

S výrazem úcty

Praha, 7. března 1899

F. K. Šalda

The first of these is the fact that the...
 The second is the fact that the...
 The third is the fact that the...
 The fourth is the fact that the...
 The fifth is the fact that the...
 The sixth is the fact that the...
 The seventh is the fact that the...
 The eighth is the fact that the...
 The ninth is the fact that the...
 The tenth is the fact that the...
 The eleventh is the fact that the...
 The twelfth is the fact that the...
 The thirteenth is the fact that the...
 The fourteenth is the fact that the...
 The fifteenth is the fact that the...
 The sixteenth is the fact that the...
 The seventeenth is the fact that the...
 The eighteenth is the fact that the...
 The nineteenth is the fact that the...
 The twentieth is the fact that the...

Conclusion

The above facts show that...
 It is therefore concluded that...
 The results of this study are...
 It is recommended that...
 Further research should be...
 The author wishes to thank...
 for their assistance in this...
 project.

The first of these is the fact that the...
 The second is the fact that the...
 The third is the fact that the...
 The fourth is the fact that the...
 The fifth is the fact that the...
 The sixth is the fact that the...
 The seventh is the fact that the...
 The eighth is the fact that the...
 The ninth is the fact that the...
 The tenth is the fact that the...
 The eleventh is the fact that the...
 The twelfth is the fact that the...
 The thirteenth is the fact that the...
 The fourteenth is the fact that the...
 The fifteenth is the fact that the...
 The sixteenth is the fact that the...
 The seventeenth is the fact that the...
 The eighteenth is the fact that the...
 The nineteenth is the fact that the...
 The twentieth is the fact that the...

Pan Hilbert vyzná se výborně v umění překvapovat a uvádět v úžas. Staří ctitelé *Viny*, toho jasného, průhledného, ekonomického dramatu, které vyhrávalo právě tím, že bylo dramatem v nejpřesnějším a úzkém smyslu slova, tedy *formou*, a jehož obsah byl dost konvenční a vnější, nepoznávají asi svého autora dnes v *Psancích*. Stopy k nim a náběh k nim bylo vidět ostatně již v druhém dramatě *O Boha*. Již zde převyšovala t. zv. *idea formu*, nevešla se do ní, přesáhla ji. Již zde nedovedl p. Hilbert ze svého *slova* učinit *tělo*, nedovedl zformovat, ztělesnit, zrealizovat co chtěl, a proto nejlepší a nejkrásnější dostalo se jen do úst, do docela platonického dialogu mezi Vordrenem a mladou matkou, kdežto to, co se stalo dramatickým tělem a krví, *akcí* — bylo jen dost konvenční, napínavé a vnějškové rozčilování se a omdlévání matky, již umírá dítě, před oltářem. Již tímto dramatem jde veliká vnitřní trhlina: nemožnost zformovat, ztělesnit svoje vise, vlastní umělecká nemohoucnost, nedostatek vlády nad nepoddajnou látkou a hmotou. A tato trhlina rozšklebila se v *Psancích* v příšerné rozměry a pohltila do svého jicnu celé drama. V *Psancích* honí se již jen nad zemí abstraktní mlhy a stíny, schemata dialektiky, vyrozumované procesy mozků, mozků, které se vznášejí v nějaké vzduchoprázdné prostoro, kde nevládne tíha a tření, tlak a složitost života, kde nepoutají bolavé nervy a kde zejména není už té složité nelogické, všem mechanikům a dialektikům tak nenáviděné věci, které staří říkali „krev“, romantikové „srdce“ a Nietzsche „instinkt“, která quand même je slávou a krásou a bo-

hatstvím světa a života, jeho vlastní esencí, hlubokou, temnou a strašnou studnou, v níž tkvějí jeho kořeny a z níž pilo dosud všecko umění a všecka poesie. V Psancích není dramatického těla, není psychického rozvoje, neprožívá se nic, nebloudí se nic, není mysteria, není klamu a poznání, hříchu a viny a očisty, nerozvíjí se nic: v Psancích *vědí* všechny osoby hned od začátku ohromně dobře, *co chtějí*, kam jdou a vykládají to sobě i diváku neustále a v dlouhých abstraktních traktátech. Všecko to staré haraburdí všech dosud dramát — dramatická psychologie: blud a očista — je tu úplně překonána a hozena na smetlí. A nezbývá nic než dialektický šerm, mechanický náraz dvou sil, logický nebo fyzický vzorek — všecko (nebýt té příšerné dikce) v jádře tak jasné a prostoučké — jako, ano, jako to bývá jen v knihách. Z té ohromné složitosti, hloubky, temnoty, hrůzy, neuvědomělosti a bloudění, kterému se říká *člověk*, je v dramatech p. Hilbertově jen jedna stránka a tendence: *rozum*. Tak ohromně usnadněn a zjednodušen je tu život. Člověk není tu nic než logická posice a — jak strašně důsledná! Ano, tak strašně důsledné je tu všecko, jako — to nikdy nemůže být v životě, poněvadž by jinak nebyl hrůzou a mysteriem, ale prostě mechanickou hračkou.

Drama racionalisty, drama mechanismu — jsou Psanci. A libo-li i drama moderní — chcete-li tím rozumět něco postaveného proti *celé* poesii dosavadní, proti její podstatě. Ale přitom — a právě proto — umělecké monstrum.

Ve středu dramatu stojí člověk — jehož jméno *Denk* v průhledné alegoričnosti skoro ukazuje, co symbolisuje: rozum, abstraktní jeho logiku, důslednost zuřivě šílenou, které je lhostejno, zaběhne-li do písku, do prázdna, do absurdnosti. *Denk*, který je tvořen blízkou analogií k jinému prostému pseudonymu *Stirner*, je opravdu a doslova Stirnerův *Der Einzige und sein Eigentum*. Jedinec a nic než jedinec, egoismus mechanického bodu, abstrakce a pomyslu, který se osamocuje a boří všechny cesty života, pojící ho s *druhými*, se společností a světem, dialektik

a nihilista vzduchoprázdného Jednoho. To je *Denk*, fanatik posedlý Stirnerem, kterého četl a jehož ideje nám ve volných variacích v příšerné češtině přednáší. Nihilista, jenž chce osamocení, prázdno, nadoblačno — a který chce strhat všecko, co ho víže k životu a lidem — maniak abstrakce, šílenec logické důslednosti, snad stroj myšlenky, ale ne bohatá duše, bohatý život, bohatý člověk. Člověk v jádře chudý a ubohý, který z nesmírnosti života chytil jen jednu ideu, do ní zahryzl se jako hladové zvíře do kostí a nyní pronásleduje ji s velikou důsledností a velikou — brutálností.

Tento člověk chce totiž „překonat ženu“, ženu, jež ho miluje a jež mu lásku usnadňuje jak může, povyšuje a posvěcuje ji na duševní svobodu a volnost — ženu, která rozumí lásce jako společnému tvoření a růstu — a překoná ji opravdu — alespoň ve výmluvnosti, v příšerné, silácké, těžká, temná a hrubá slova jako kamení na hlavu sypající výmluvnosti. Tento člověk, který, zdá se vám na počátku, miluje Loru, najednou z čista jasna — nic se nestalo — obrací se proti ní, zřiká se jí, deklamuje příšerné kletby a příšerné vise v nemožné řeči, která se dá sice slepít v mozku a napsat na papír, ale již žádný smrtelník nedostane v rozmluvě z hrdla.

A žádný *psychologický* zájem, žádný *umělecký* smysl není v tom „překonání ženy“. Není *nijak motivován*, nevíte, co se stalo Denkovi, že se tak rozzuří. Na svou myšlenku dojde jen v *rozhovoru* — a celý proces je docela papírový, bez zájmu. *Denk* se *vemluví* do něho prostě — ale není pod ním žádná krize života — poněvadž ten člověk, tak jak ho sestrojil autor, je každé krize neschopen, neboť krize předpokládá *rozpor* sil a sklonů duševních, různorodost a složitost duševní struktury a *Denk* je prostě jen *jedna síla, abstraktní schema*, maniak logiky, posedlý fanatik jedné abstraktní ideje. Žádná krize, žádný rozvoj, žádný zájem psychologický — leda ten primitivní, že máte před sebou monomana.

V dramatech p. Hilbertově — přes nietzschovské motto — nic se *nevyžívá*, všecko se jen *vymlouvá* a jen *přemlouvá*. Lidé jsou

jen reservoiry na hádky, důkazy, traktáty a přednášky. Lidé jsou logické hodiny, natáhne se pero a oni pracují, jako stroj, podle vypočteného vzorce.

Ivan Blodský, z počátku abstraktní altruista, stane se po dialektickém šermu s *Jenou Duhanovou* individualističtější idealistou — ale zas jen papírový rozvoj a proces, v *lělo* dramatické, v *akci* ho nedovedl p. Hilbert převést. Nemá to žádné důsledky v dramatu — neznamená to nic pro jeho stavbu. A pozoruhodné je, že vůbec ty všechny řeči nemají žádný důsledek na psychickou akci, že ta jde — nejde vlekle, mdle, beztvare. Neříkám tím, že není na jevišti živo — je, ale jak! Stále někdo sípá, poulí oči, škube sebou — stále někdo omdlévá a padá do kulis: obyčejně dva pustí se spolu do dialogu, rozčílí se děsně a jeden z nich omdlí. Ohromně mnoho hluku, rozčilení, velkých slov, šumu na povrchu — ale uvnitř psychické mrtvo, studeno, strojově studeno, mechanicky chladno.

Jediná figura, která má v sobě nervy, krev, srdce, rozpor, smutek a blud a je opravdu opojena životem, vášnivá a vzdaná, a proto tragičtější než všichni ostatní papíroví deklamátoři, je Duhanová. Z té mohl autor něco víc udělat, než udělal ze všech ostatních.

A stále myslím na tu těžkou lekci, kterou mohou dát *Psanci* tomu, kdo umí číst a rozumět. Na to totiž, jaká nebezpečná, absurdní a strašná fantastika je v tom t. zv. *čistém rozumu*. Fantastika děsivější a halucinovanější, než jakou svedla kdy kde která romantická obraznost, kdykteré opilé srdce a kdekterý rozpálený temperament. Fantastika studená, zlá a brutální, fantastika suchá, násilná a křečovitá, fantastika bezpředmětá, která se vrhá v nedostatek jiné látky na sebe a stravuje se v prázdnu a mlhách.

V čele práce je sice motto nietzschovské — ale práce je jeho zrada a vůbec tak protinietzschovská, jak jen si lze představit. Z Nietzscheho, který miloval slunnou, tichou jasnou linii, krásu, lehkost a grácii, který byl napojený renaissancí a rokokem, tím

jemným, tichým, sladkým uměním osmnáctého watteauovského věku, který neměl rád básníky, „kalící svou vodu, aby se zdála hlubší“, který miloval tolik vypracovanou plastickou formu a nejvyšší ekonomii prostředků, slovo *jediné*, dlouho hledané a volené — z Nietzscheho nepřešlo do této práce p. Hilbertovy ani prášku.

A ta dikce: barbarská, násilná, surová, křečovitá i křečkovitá! Pan Hilbert je buď opravdu teprve na začátku uměleckého rozvoje nebo je vůbec neumělecky založený: každým způsobem v *Psancích* stojí k umění ještě na stanovisku jarmarečním. Jen mnoho slov, jen zakuckat se jimi, jen násilnost a jen siláctví, jen ohromovat, „nur verblüffen“. Tu je vůbec ještě *před* prahem umění: ještě nevolí, ještě nevybírání, ještě netřídí, ještě nemá vyzkoušen dosah a dostřel slov a obrazů.

Chápu, že spisovatel, *aby docílil nový odstín psychický nebo náladový, nový příznačný sobě a situaci lón*, znásilní po případě jazyk. Chápu to a schvaluju, ale jen pod tou podmínkou, že *se tím nalezne nový záchvěv krásy*, který by jinak nemohl být vyjádřen. Ale u p. Hilberta se tou stálou nemožnou torturou jazyka nedosahuje nic — než chaos a nesrozumitelnost. Jsou místa v jeho dramatu, kterým nerozumím a která na mne působí jako nějaká úřední, soudní čeština — jako by starý aktuár překládal do češtiny německého filosofa.

A pak: dramatik a neznat, že kriteriem stylu — jsou *ústahrdlo*. Že v dramatu nesmím napsat — *co nedovedu vyslovit*. A že rytmus, členitost, barvy a stíny věty dají se vyzkoušet jen hrdlem.

A neznám zase nikoho vedle Flauberta, kdo by měl tak hluboké, zákonné, vědecké theorie stylu jako — Nietzsche. Jaké strašné pravdy řekl Němcům o jich způsobu psaní. „Žádný z dnešních kulturních národů nemá tak špatnou prózu jako německý.“ Němec zná jen bídnou improvizovanou prózu. „Na straně prózy pracovat jako na soše —: je mu, jako bys vyprávěl něco z pohádky.“ Umění psátí je nejdřív umění poslouchati.

Knihu má čísti autor jako hudebník partituru: má ji slyšet. „Němec nechte hlasitě, pro ucho, nýbrž pouze očima: své uši vstrčil přitom do pouzdra . . . Jediný kazatel věděl v Německu, co váží slabika, slovo, pokud věta bije, tančí, padá, běží, vybíhá, on jediný měl svědomí ve svých uších. — Mistrovské dílo německé prózy je tedy přirozeně mistrovské dílo jejího největšího kazatele: postaveno proti Lutherově Bibli je skoro všechno ostatní jen — literaturou.“

Je to k neuvěření, ale málo *noblesy* leží nad Psanci. To mi v nich hlavně vadí. Rozsekané, rozškubané, udýchané, uštvané, ve strachu, aby všechno do vás vychrlily, rozčilené a rozčilující . . . tak pobíhají tu figury. Jaký krásný slavný klid, jaké duchové ticho a posvěcení naproti tomu u Ibsena (jmenuji ho také proto, poněvadž je p. Hilbertovi mistrem). Nemá víc než několik běžných chudých šedých slov obyčejné konverzační mluvy a — co jimi řekne! Jaké doly prokope těmi slabými všedními nástroji! A jaké umění nejmenších prostředků, jaká ekonomie, jaký význam každého nejmenšího pomocníka účinu! A jak dává pracovat divákovi, jak sám si musí skládat a jaká noblesa v tom — nebát se, že nebude rozuměno, a nepodat všechno na míse.

Slovník p. Hilberta je nesmírně široký, technické výrazy smeteny v jedno s fantastickými — všechny *theorie*, všechno, co autor chce říci, napěchováno do osob, které pak *přímo* je házejí do posluchače — a přece je všechno bez plastiky a světla, kalný stín, smytý obraz, dým a mátoha.

Pravá vnitřní *síla* tomu schází a ji nenahradí ani siláctví, ani brutalita, ani křeč. To jsou jen surogáty z nouze a oklamou jen nevědomost a necitění. Není tu vnitřního těžiště nikde, krásného zakotvení v *Jistolě*, bez něhož je každá práce hrou větrů a náhody. Dočista *negativní* jsou Psanci — jeden jediný rozjivený škleb.

Místo síly násilnost, násilnost k sobě i k jiným, rozčilení vnějška, zlá honba za ním, marnost křečovitě úmyslnosti. *Talo zlá lvrdá křečovilosť* proniká všude a znesvěcuje i znemožňuje

tichou prací nitra, růst a rozkvět vnitřní krásné úrody, trhá všechno a rozrývá do ssutin. Schází tomu pravý, rozhodný a neomylný charakter *díla*, který je: pokojná úcta a laskavá povolnost k svému nitru. Přijímat dary své duše pokojně a vděčně jako přijímá rolník klasy pole a sadař ovoce a hrozny — povolný k duši i k chvíli, skloněný nad nimi v tuše a vycitění, vyslovovat prostě, bez rozčilení a znásilňování, věrně a pokorně to, co mu samy vkládají v ústa — to je první a základní podmínka umění, vnitřní umělecká Pravda.

A jen v ní je síla, klid a velikost.

Staré modly nově natřené

Několik poznámek k 1. číslu p. Neumannova Nového kultu

Že nejhorší časy v nemoci minuly, poznal jsem podle toho, že přišli lidé a přinesli — noviny, tu zlou a bídnou věc, které jsem byl tak dlouho ušetřen.

Přišli a přinesli také první číslo nového týdeníku p. Neumannova a upozornili, jak již to umějí jen známí, na několik noticetek a článků p. *Mortua*, který začíná sice ohromně transcendentně, přímo ledově a hrobově transcendentně, ale končí docela pořouchle a chytrácky starou osvědčenou methodičkou, odkoukanou od nejčipernějších živých kramářů: *podezíráním a pomlouváním* a pak docela byzantinským *kategorisováním*, tak cechovním, uzoučkým a tyranským, že by se nad ním měla do ruda zardět první stránka, kde se čte tento pestře natřený plakát: „... učiniti z těchto lidí základ k volné veliké organizační neodvítělné duchů . . . kteří by stavěli v širých mezích velikého ethického programu, zbudovaného na základě *individuální svobody* . . .“

Pan Mortuus slovem pochovává mrtvé a činí to bez prošení, s velikou ochotou a trochu paušální horlivostí.

A tu, domnívám se, připleťl se mu nedopatřením do rukou také někdo ještě živý a ten si dovoluje přihlásit se ještě o slovo, než ho zabeďní N. K. na věky do rakve svého opovržení.

Říci svoji myšlenku, celou svoji myšlenku v každé chvíli, jak ji právě plně cítím a myslím — to a jen to je mi literární charakter. *A ten jsem neporušil nikdy a nikde.*

Více nemůže nikdo dělat a není nic většího, než ta plná povolnost k přítomnosti.

Všechna t. zv. důslednost a programovost je *křivdění* té pravdě a tomu charakteru, mluvím-li dnes tak, že jsem tak mluvil před týdnem, měsícem, rokem — je to popance, fikce, modloslužba.

Taková „důslednost“ imponuje sice obyčejně tuze mládeži a všem ryze revolucionářským schematickým a byzantincům — ale mezi myslícími lidmi je dávno odbyta — těm je prostě *lenost* a *tupost*.

A hle, po takové „charakternosti“ a po takovém „revolucionářství“ touží *Nový kult*, a proto, že tato *vnější* uniforma je prolomena, spílá a zrádčuje o nic lépe a o nic hůře, než jak zrádcovali staří.

Nemá vnitřních kriterií a proto mu je musí nahradit — *papír a tisk*, jimiž člověk náhodou uveřejňuje své práce.

Proto ty docela *plebejské* (nemám nižšího slova než je to) pomluvy o zaprodanosti a tučných honorářích, jež se tu tolik vyrážejí a při nichž se sbíhají transcendentnímu Mortuovi chutí sliny v ústech; proto docela cechová a obchodní kategorie: revolucionář je jen ten, kdo tiskne na našem papíře a gratis! Jen ten, kdo pracuje naší frazeologií, bije do našich činelů, hokynáři v našem krámku.

Docela jako to dělali staří, dělá to teď Nový kult.

A ten prý je individualistický!

Lež — jen stará modla nově natřená.

Tak zvaní „mladí“ dívají se stále ještě na literární práci jako děti nebo divoši: jako oni mají v hudbě největší úctu k bubnům — a houslím a cellu nerozumějí.

Stále *hrubost* si matou se *silou* a v jemnosti nevidí sílu, vlastní sílu pronikavosti, diferenciace, práce.

Stále jen dunící všeobecná programová slova, stále hrubé křiklavé barvy, nikde stopy po chápání odstínů, přechodů, polotónů.

Stále to divošské stadium bez diferenciace.

A stále to hrubé, odporne znásilňování do regimentů a táborů, ta chlapecká hra na vojáky.

Mluví se o individualismu — ale jen mluví, tlachá, papouškuje: smyslu nikdo nechápe.

A stále táž popance, táž modla.

Dříve to byla *vlast*, *národ*, *historie* atd., dnes *internacionála*, *dělnictvo*, *socialismus* atd.

Jindy, aby se román líbil, musil být členem několika vlasteneckých spolků, nebo aspoň novinářem a advokátem — dnes snad naopak: štvancem, chudákem, rebelem, nevím čím.

A nitro samo-své, vnitřní posvěcení, jedinečnost psychy a života?

Stále vyhnanecem, stále dušena a přikrývána kategorií, hromadou, schematem. Stará modla nově natřená.

Dělník patří do umění, ano, jistě — právě jako každý člověk. Umění patří člověku, a každý člověk patří umění. To byla má myšlenka, již jsem vyslovil před lety v dělnickém shromáždění, a tak ji držím dosud. Ale *všichni stejně* a všechna privilegovanost látky — ať napravo nebo nalevo — je absurdní.

Je absurdní předpisovat umělci, kam má jít hledat své látky, do kterých vrstev, do kterých společenských sfér.

Dříve ho strkali snad nahoru — teď dolů, ale v jádře je to stejná malost tendence a všednosti.

Stejně falešný je názor na umění jako *služebné* — co ono je zatím radostné, královské, vládnoucí, štědré, překypující.

Domnívat se, že jsou na světě jen bolesti chudáka, je blud — jsou jiné, ale proto ne méně ostré a zajímavé i boháče — a hlavně: nejsou jen bolesti, jsou radosti, mnoho radostí, mnoho krásy, mnoho síly!

A ty všechny mají *stejně* právo na umění, stejné právo, aby byly uměním formovány, posvěceny, prosvíceny.

Všecka třídni klasifikace vůbec je v umění absurdní.

Prolamovali jsme tu bariéru na jednom konci a zatím staví ji zase na druhém a zužují znovu, třeba jiným směrem a na jiné ploše, tu širokou, volnou, bezhraničnou, oblačenou říší umění.

Jen obráceno je to, ale v jádře stejný blud.

Stará modla, jen nově natřená.

Starý, nebezpečný a pohodlný blud ožívuje znovu: zase začíná se v umění hledět na *látku*, na *sujet* — a zase se nevidí metoda, forma, stil. Zase hrubý materialismus hrubého *co* — a zase je pošlapáno jedině rozhodné, volné, duchové, umělecké *jak*.

Ano, p. Mortuus má pravdu, když píše, že literární revoluce vyběhla naplno — má tak důkladnou a bolestnou pravdu, že nezná sám její dostřel!

To, za co jsme bojovali, *co bylo* i vybojováno, je zasypáno zase rumem malých cílů, malých názorů, stranické tendence.

Taková popularisace — je jen vulgarisace.

Jen tak si mohu vysvětlit, že v Novém kultě, kde se píše, že nemáme vůbec umělecké novely, románu a dramatu (viz str. 11., 1. sloupec), doporučuje se se slavnou a velikou pompou docela prostřední a průměrná čerta „Ze vsi odvedli“, která není o nic horší a lepší než jiné skizzy a povídky uveřejňované — v odpoledních Národních listech!

Doslova a do písmene!

Nebylo by to možné, kdyby nerozhodovaly momenty docela vnější, sociálně tendenční a propagační.

To je strašně smutné. A neliší se to ničím od metody starých našich odpůrců. V ničem: *princip je lůž*.

Stará modla, jen nově natřená.

Na konec slovíčko o těch „dobrých“ platech a literární nezištnosti.

Já neodpouštěl honorář nikdy v životě — ani dissidentům a revolucionářům, ani t. zv. oficiálnímu tisku. A to proto, že jsem si své *práce vážil* a že jsem soudil, že je hodna, alespoň jako dělníkova, mzdy. To je, tuším, *docela sociálně* myšleno — daleko sociálněji, než sentimentálně obětovně natřené chlubičství a populární nimbus, který na sebe mezi řádky lepí N. kult.

Mně je totiž jedna věc ještě odpornější než honba za penězi: a to je *honba za popularitou*. Ležet v prachu před beztvárnou a nejistou vůlí beztvaré hromady, lichotit jí a získávat si potlesk nemyslicích a neznajících laciným siláctvím a laciným hrubstvím — to je mi ještě horší a nižší, než sloužit určité a známé vůli jedince, Čerta nebo Ďábla.

A zase: stará modla — jen nově natřená.

Není tomu dávno, kdy umělci si vybojovali právo míti jiný názor než uznané autority, jiné cíle než tradiční, jiné cítění než masa. Dnes, zdá se, jako bychom si měli navléci stará pouta.

Umělec má býti zodpověden nejen za literární hodnotu své práce, ale i za řadu jiných vztahů, podstatně cizích a vedlejších, jako jsou politická taktika a politická posice listu, do něhož přispívá.

Nám jde naopak jen o budoucí, krásnou kulturu, o společenský život proniknutý a řízený krásou a uměním, a ten nám není totožný s politikou *žádné* strany, třeba si náhodou osobovala řízení budoucnosti, — my naopak jsme přesvědčeni, že umělecká práce žije sama sebou, že je neodvislá od programů a cílů frakcí. Dílo umělcovo je pro *člověka věčného* a ne *efemerního*, a proto se ohlížíme tak málo na běžné a měnné programy listů, do nichž píšeme.

Nemáme listu, který by nám mohl být praporem; nejsme jeho redaktory, nebydlíme ve vlastním domě; a list ve svém celku není literárním výrazem *nás*, vystupujeme od případu k případu na cizích jevištích, a ručíme právě jen za tento případ bez solidarity s jinými.

Máme plnou volnost prodávati své práce i listům jiným a dílo umělcovo je nám v dnešním společenském řádu dílem na *prodej* — nebojíme se toho slova — a plně zdůvodněným, bohužel, že u nás nevyplněným přáním je, aby bylo co nejlépe prodáno.

Umělcovy lásky a nenávisti nejsou ohraničeny stranami; umělec *nemust* být jejich přívržencem; u něho není přijímání osob.

„Nový kult“ prohlašuje svobodu individua; a zároveň chce podrobiti umělce jedné straně, jedné třídě. Chce, aby umělec sledoval masu; nám je úzko v této jednostrannosti a žádáme, aby umělec v *první řadě* sledoval *sebe* — jen to je konec konců rozhodné.

„Nový kult“ si přeje, aby umělec hleděl jedním směrem. Taková ohlávka je nám příliš těsná. Chceme se rozhlédnout a po případě i rozletět vpravo i vlevo, žít v širokých obzorech.

Známe jedině poslání umělce: ztělesnit to, co v jeho nitru volá po vyjádření. A známe jediný druh nepoctivosti: nevěrnost vlastnímu srdci, jež se nyní jeví tak často násilným zlomením ideové linie u autorů, kteří včera hlásali krajní aristokratické a dnes otročí mase.

A sloužit davu *může* *bíti* někdy ničivější než jednotlivci.

F. X. Šalda
K. Sezima
O. Šimek

Olokar Theer
Ladislav Velltruský
Jan z Wojkowicz

1 - Protest tento, sepsaný bez popudu a vědomí redakce, je výtryskem nutnosti chvíle, a podepsáni jsou jen přispívatelé „Lumfru“, kteří jsou v osobním styku.

Spojená odpověď zapsanému společenstvu Mod. revue a N. kultu

Jiří Karásek: A přitom jaká mravní laxnost!

St. K. Neumann: Kousek historie, vlastně trochu informací pro čtenáře, který neví, jak se lze a švindluje.

Poslední článek můj „Staré modly nově natřené“ rozzuřil tichou obchodní společností „Moderní revue-Nový kult“, pracující pod dvojí rozdělenou firmou tak, že se k sobě hned bez váhání přihlásila.

V „Moderní revui“ útočí na mne p. Karásek, jehož jsem se vůbec nedotkl a o němž jsem mluvil jen, když jsem referoval o jeho knihách, naposledy o „Hořící duši“, tak zaslepeně, perfidně a přitom malomocně, jak dovede jen dlouhá a dlouhá léta strádání vztek a dlouhá a dlouhá léta dušená mstivost.

Nevíní mne milý náš aristokrat a individualista z něčeho jiného, než z kritické nepoctivosti, čachru s literárním svědomím a zaprodanosti.

Stejně obžaloby hází na mne jiný bohatýr, p. Neumann — a oba dovolávají se přitom minulosti a oba vyzpěvují se jako tenorové na jevišti za vzor „charakteru“ a bezúhonné ctnosti.

Prohlédněme si tedy minulost.

Pan Karásek vidí „čachru“ v tom, že prý jsem psal dvakrát různě o „Pohádce máje“; jednou prý jsem ji vynesl jako „psychologický zázrak“ — po druhé prý jsem ji „ztrhal co nejlouběji jako psychologickou šablonu,“ po druhé byl prý mi p. Mrštík „idiotem“.

Ano, héroe charakteru, ano, já skutečně soudil po druhé trochu jinak o „Pohádce máje“ než po první. Ano, charakterně prkenný Jiří české dekadence, ano — neslychaná opovázlivost ve vašich krčcích očkách: ano, *já za pět let*, mezi prvním vydáním „Pohádky máje“ ve Světozoru (1892) a definitivním vydáním jejím v knize (1897), *opovázil se urazit kus cesty ve svém uměleckém rozvoji*, mně s nového stadia nejevila se „Pohádka“ takovou jako s prvního, a já se opovázil ten rozdíl říci!

Ta drzost — neohlížet se na to, budu-li se zdát *jemu*, Jiřímu Karáskovi, charakterem — neohlížet se na nic, ani na všechny literární klepaře a podezíravce, jimiž je český svět rozežrán a otráven — a povědět za pět let svoji novou myšlenku tak otevřeně, oddaně a poctivě, jako jsem pověděl svoji starou před pět let!

Tedy viděl jsem psychologii v evolučním naturalismu (Lit. listy, 1893, str. 14), nyní ve vnitřní introspekci a sensitivně novosti (Lit. listy, 1897, str. 305) — a domníval se, že směrem tím šel nejen rozvoj můj, ale i celé mladé generace.¹

A s toho stanoviska nepokládal jsem Pohádku máje za „poslední slovo v umění a poesii“ a soudil, že se musí jít a půjde za ní, dále, *neuměňuje ostatně nikterak*

1 - Nepřipomínám ani, že „Pohádka máje“ v první verzi byla daleko stručnější a, jak se mi zdálo, svěžeji než v druhé, nepřipomínám to proto, poněvadž nemám ve své dráze co omlouvat a vymlouvat.

velkých zásluh p. Mrštíkovi o moderní naši prózu, naopak: přiznává je docela otevřeně.

Končila totiž moje studie doslova takto (str. 306.):

„Chápu docela jasně, že z hlubokého úpadku české beletrie nevedla nikudy jinudy cesta než tudy, kudy šel p. Mrštík. Běželo o to, dokázat, že beletrie je umění a v první řadě umění, že předpokládá žhavý kolorit, rytmus, hudbu, hladkost i pružnost slov hned hlazených jako drahé kamení, hned rozlavených jako požáry kovů. Šlo o to, stvořit básnický stil próze, dát jí lyrický, široký, básnický dech, provanout ji jím a prožhnout ji jím. A tu bylo docela přirozeno, že prvním stupněm této poetisace české prózy musila být přirozeně hmotná a vnější deskriptivnost, že ta musila v přirozeném rozvoji věci státi se prvním evolučním stadiem v tomto procesu umělecké renaissance. Sem ji skutečně zvednul ve svých širokých, plavých, jiskřivých, ale také poněkud dutých a dekorovaných pracích p. V. Mrštík, a to zůstane vždycky pro nás „justus titulus“ skutečné a opravdové úcty k jeho snad trochu nehoráznému a ne dost jemnému a vnitřnému, ale nicméně krásnému a silnému talentu.“

A nyní s tím srovnajte, co napsal pan Karásek v „Moderní r.“. Jak zkroutil, zešvindloval tu můj soud! Jak *mizerně lže*, tvrdí-li o mně, že jsem psal o Mrštíkovi, „že je idiot“ (M. R., 233.).

A takové *mizernosti* — která v jiné slušné společnosti není možná a vyskytne-li se přece, trestá se ranou do tváře — dopouští se u nás jeden z „mladých“, básník, jenž chce být aristokratem, a k němu druží se jiný básník stejných aspirací, který opovrhne svými národními odpůrci, že lhou, podezírají a zrádají a — sám dělá stejně, ne-li hůře, píše-li, že můj směr byl „dán vždy zpřetrhanými nebo navázanými nitkami osobních styků“.

Já pochybuju totiž, že by něco podobného svedly Národní listy.

Stejnými perfidními mizernostmi jsou další obvinění p. Karáskova.

— Že prý jsem kdysi, když se objevily první verše pp. Karáskovy a Březinovy a když je parodoval p. Sládek v „Lumfru“, „vpadnul do boku jím oběma“ a zasloužil si tak pochvaly p. Sládkovy, která prý mi později vynesla kritickou katedru Lumfra.

Lež za lží, jedna drzejší druhá, a ne nevědomá, ale vyložená, makavá.

Pravda je ta: první verše p. Karáskovy (a v tom jsem si zůstal věren už vůbec při jeho produkci) se mi nelíbily, viděl jsem a rozpoznal hned tu kombinovanou machu a řekl to p. Karáskovi, který se proto nijak na mne nerozhněval (ještě několik měsíců po tom žádal mne o předmluvu k „Zazdřeným oknům“, jež tehdy ehystal do tisku), a otevřeně jsem to napsal i v Liter. listech, když jsem při příležitosti knížky Škampovy srovnával starou poezii s novými pokusy.

Či měl jsem *proto*, že p. Sládek byl i mým nepřítelem, chválit, co on haněl? Měl jsem *proto* zapřít svou ideu moderní poesie, jež ležela jinde a v jiném směru než pokusy p. Karáskovy?

Tak patrně rozumí „individualista“ p. Karásek — charakteru a vnitřní pravdě. Docela politicky: já tvůj přítel, on náš nepřítel; my vždycky pravdu, on vždycky nepravdu!

Já naopak jsem hrd na ta slova, jež jsem tehdy napsal (Lit. listy, 1893, str. 299. a n.) o uměle, z různých cizích hadříků spleené, vnějškové poesii p. Karáskově — všechny pozdější kritiky, a nejen moje, jež byly o ní psány, mají tu své embrya.

Březiny, kterého p. Karásek v nepochopitelné skromnosti staví vedle sebe, se tento exkurs vůbec netýkal. P. Březina uveřejnil sice tehdy již několik svých čísel, ale to nebyl ještě dnešní Březina, ba ani ne včerejší. Báseň, o níž byl speciálně spor a již parodoval p. Sládek v Lumfru, p. Březina *nepojal ani do své první sbírky*.

Ostatně, aby bylo vidět *nepoctivost* p. Karáskovu, cituju zase z dotyčného referátu:

„Nechci tu persiflovat, jak patrně, tyto poslední pokusy poetické. Respektuji je, poněvadž hledají něco, chtějí něco. Alespoň nové harmonisace barev, nové tóny hudby, nové blesky světla. A to již je něco, co by mělo nutit k úctě u nás, kde mladí lidé nechtějí pravidelně nic. Všecko, co chci říci, jest jen to: posud jste skládali pěkně paví vějíře, tkali pěkně orientální záclony. Ale to není ještě poesie. Poesie není reprodukční, imitativní — poesie je tvůrčí“ atd.

A na str. 300: „A ještě jednou: nebagatelisuju vás. Všecko, oč mi běží, jest jen určitost *principu*, pevnost kriteria. A sympatisuju s vámi, poněvadž jdete, poněvadž chcete jít, poněvadž hledáte a chcete hledat. A všecko, co jsem podnikl, jest jen konstatování fakta, že jste posud nikam neušli a nic nenalezli. Ale hledáte. A tím již stojíte nad p. Škampou a podobnou klientelou p. Sládkovou.“ —

Tak tedy jsem „vpadl do boku“ p. Karáskovi, a *tak* jsem pomáhal p. Sládkovi. Ten se mi za to ovšem odvděčil — po celou dobu, kdy vedl „Lumír“, bil do mne vytrvale, přímo nebo nepřímě.

A stejně poetivě je to s tím, že jsem psal o Vrchlickém pod „dobrodružnými pseudonymy“. Předně, nebyly nic dobrodružny, naopak *každý* je znal a každý věděl, kdo je za nimi. Po druhé: nepsal jsem pseudonymně jen o Vrchlickém, ale i o jiných — byly mi vůbec formou, v níž jsem rozvíjel některé vedlejší své myšlenky, některé své psychické možnosti, byl v nich smysl a systém. Po třetí: to, co jsem psal o Vrchlickém pod pseudonymy, *totéž* psal jsem o něm i s *plným svým jménem* (viz Lit. listy, 1897, 1898).

Že bych se chtěl *ukrýt* pod pseudonymem je nejasnost, kterou může imputovat člověku jen takový odpůrce, jako je p. Karásek. Já dávno vím, že člověk se stylem ztrácí své inkognito a je poznán každým — vyjma nepřítelem, který dovede být podle potřeby i pod normál hloupým.

Spojeným individualistům společně firmy hnuší se sice in abstracto osobní insinuače, ale proto in concreto není jich polemika nic než právě to osobní podezírání.

Podezřívají mne ze zaprodanosti, slávychtivosti a šplhačství, že jsem vstoupil do Lumfra.

Mám na to jednu odpověď: ať přátelé ať nepřátelé, kteří znají poměry, vědí, že materiální motivy mne do „Lumíra“ nevedly a že hmotné postavení mé v „Lumíru“ nebylo o nic lepší než v „Lit. listech“ nebo „Rozhledech“ — spíše naopak.

A sláva? — Ne, slávu nečeká žádný duch od přítomnosti — tu dává budoucnost. Přítomnost dává jen tu malou a bídnou věc, *pověst* — a tu, věděl jsem, pobláti mi důkladně uniformovaní revolucionáři, jakmile vystoupím z jejich cechu.

Vliv? Ano, ten již spíš — a za *ten* arrivismus se naprosto nestydím. Zjednat ve slunci místo svým ideím — ne, to není nic nízkého. Ta expanse je krásná, poněvadž podmíněná vnitřní dynamikou všeho živého.

Když mi tedy p. Hladík (přes předchozí naši polemiku politického rázu) nabídl spolupracovníctví na novém Lumfru, přijal jsem je.

Přijal proto — poněvadž to bylo uznání našich snah — poněvadž to byla půda, která by jinak propadla odpůrcům, protože to byla nová aréna pro nový rozvoj a nové boje.

A přijal hlavně proto, že rozvoj moderních směrů začínal se u nás monopolizovat v několika rukách, začínal téci líným, zpředu holovým a dohodnutým, mělkým korytem jedné akciové společnosti s různými filiálkami, začínal luhnout v byzantismu několika patentovaných pseudorevolucionářů, kteří probíhali do únavy omletým mlýnkem svých frází, stejně ubohých, třeba pestřejší nařčených, než byly ty, proti nimž bojovali.

Přijal proto, že mně nebylo již hrdinstvím bojovat proti dobrému p. Klášterskému, proti němuž povstával po jedné daném impulsu kdekterý školák¹ — ale strhovat daleko pestřejší masku prázdným a hluchým modlám, které se ozdobily cizím peřím a byly právě v módě, *obávány pro drzost*, pro niž se na ně nikdo neodvažoval.

Pan Neumann dokazuje mi citáty ze svých theoretických programů a článků, že je — skutečně individualistou.

Ne, to je tuze žertovné. O tom já však ani minutu nepochyboval že p. Neumann takové články psal. Takový hlaholný článek napsat není pro p. Neumanna žádné umění — ty se výborně opisují z knížek — a ty zas se lehce kupují za několik marek nebo franků nebo šilinků.

Ale aplikace!

A je aplikací — tisknout cechově držený, hrubě podezíravý a kasárnický článek p. Mortua? Je aplikací — mluvit při prostřednosti, jako je Stefanikova črta „Ze vsi odvedli“, o velkém charakteru a silném umění?

Ne, to je mně falsátorství — jako je v denním životě falsátorství dávat si ohromné etikety — a prodávat pod nimi staré známé zboží.

Ale pardon! P. Neumann proti mně namítá, že Stefanikova práce je znameňná a já že jen z osobní politiky se vrhl na autora.

A to p. Neumann nejen namítá — on to i *dokazuje* proti mně. A jak: Žasněte, vy hlupci a tupci, a hleďte, jak dokazuje — individualista, jak dokazuje — anarchista!

Dvěma — slyšte, hned *dvěma autoritami* mne poráží, dvěma autoritami mne přehlasoval.

Cituje proti mně „*Życie*“ — to těžké, ohromné „*Życie*“ Przybyszewského,

1 - Největším hrdinským činem je p. Karáskovi dosud napsat něco nepříznivého o — p. Klášterském. Mně přestalo jím být (jako tolik jiných) od té chvíle, kdy se po mně poopičil p. Karásek. Nevím ostatně, proč bych opakoval v „Lumfru“ to, co opakuje dnes po mně tolik listů, mezi nimi i několik, které mi z počátku pro tento můj názor spílaly.

k němuž se modlí patrně p. Neumann vstáváje lehaje a z něhož si patrně tvoří soudy o lidech, jež pak překládá ve svém „Kultě“ a — „Č. stráž“.

A končí vítězoslavně tento veliký individualista — za štítem dvou autorit: „Kdo Vám teď ještě, p. F. X. Šaldo, uvěří, že jste soudil poctivě?“ . . .

Odpovídám: Je mi docela lhostejno, jestli mi kdo uvěří nebo neuvěří, a nejméně záleží mi na tom, uvěř-li mi takový famosní individualista, jako je p. Neumann, který na podepřenou svých názorů — cituje jiné, hlasuje, opatřuje si svědky — za svou nesoudnost.

Ne tedy p. Neumannovi, ne tedy jiným, ale *sobě a za sebe* opakuji: Črta Stefanikova „*Ze vsi odvedli*“ (mluvím jen o té, poněvadž jiných neznám) je průměrná práce, kterou u nás dovede napsat řada lidí, umělecké úrovně nic vyšší, než jakou má nejedna povídečka odpol. Nár. listů.

A lepit pod ni veliké etikety, jako učinil p. Neumann, je falsátorství právě toho individualismu, který in abstracto chce propagovat — ale in concreto ubíjí, kdekolí je mu nepohodlný.

Tím řekl jsem všecko, co jsem mohl vyložit, všecko, kde jsem mohl usvědčit ze lži a demonstrovat absurdnost a nečestnost.

Ale v p. Neumannově odpovědi je ještě řada lží a urážek, které charakterisují jeho individualismus tak uboze, že je vytknu.

Sem patří klep, jak prý jsem kdysi kdesi mluvil o Hladíkovi. To je zbraň, které dovede užít jen papírový individualista, který dovede dělat hubou plány o nové kultuře a novém světě, ale srdcem a duší je těžkým mlokem špinavé kultury dnešního mizerného žurnalismu.

Já p. Hladíka tenkrát nemusil chválit — stál jsem s ním v otevřené polemice, a sice právě pro lidi, kteří mi dnes spílají. Ale mám připomenout p. Neumannovi, co soudil tehdy o mnohých pánech z Mod. revue?

Ne, fuj!

Ale jen jedno, poněvadž je to *věcně* důležité a vysvětluje to celý můj styk s p. Neumannem: p. Neumann, dotud osobně mně neznámý, žádal mne o práci do I. roč. „N. kultu“ a já mu ji dal — poněvadž N. kultem chtěl se stavět proti M. revui, poněvadž nebyl s ní spokojen. Jakmile však přišlo staré přátelství a jakmile p. Neumann začal místo ideové práce silácké cirkusáctví — vyhnul jsem se zdvořile.

Takový je p. Neumann individualista!

Takový, že dvěma pánům (Theerovi a Wojkowiczovi), kteří podepsali prohlášení, hází na hlavu i — jejich otce, společenské postavení jich („oficírské děti“, „synkové uhlobaronů“).

Otázka: ukažte mi člověka posedlejšího fanatismem třídy, fanatismem strany, hrubým zélotstvím vnějška a politiky?!

A jen *to* ještě:

Všecky moje iluze o vás — i ty seřídle zbytky jich — po *tom* spadly.

Nevidím ve vás nic než zhoršenou kopii starých.

Od nich odkoukali jste všecko — a rozmnožili ještě a zdokonalili.

Stejně zrádeujete, *stejně* pranýřujete, *stejně* tyranisujete, *stejně* terorisujete, *stejně* podezíráte, *stejně* lžete — leda surověji ještě a neomaleněji.

Stejně vám rozhoduje vnějšek, šablona, konvence, vnější macha a vnější shoda, uniforma. Užíváte logiky, kterou nesmíte obrátit na sebe, poněvadž byste byli jí rozdraceni. Užíváte zbraní, jichž sami nesnesete.

A opravdu nic se nezměnilo, než že se vystřídaly osoby.

A jen to ještě: nemám nic s vámi. Jsem volný jak napravo, tak nalevo, a je mi docela lhostejno, že dnes mi spílají titíž lidé, kteří ještě před nedávnem mazali mi na prsty tlustě krajíce chvály, jako na př. p. Karásek v prosincovém *Žycie* 1898. Mně byla tehdy lhostejna jich chvála — může mi být dnes lhostejna jich hana.

A všechno je dobře.

Je dobře, že po útocích „starých“ přišly tyto „mladých“. Je mi to negativním sice, ale přeče jasným důkazem, že jsem šel dobře. Musilo to tak být, aby nezaclo-něno, samo ze sebe a samo za sebe, mluvilo slovo.

Všecko je dobře.

Dnes nehledám žádných nových idejí, žádných směrů, žádných programů — ty jsou jen maska a barva starých larev a starých hrobů — ale *pouhého prostého poctivého slušného člověka*. V něm je víc než ve stech ročnících stů revuí, škol, směrů a programů. A nad sůl vzácnější a nad zlato dražší je v této zemi.

A víra v něj je ještě všechno, co mi zbývá, kdy proběhnout je kruh a naplněna je dráha.

Z ohromných velikých hradů kdysi — jediný prostý, věrný a nedrolící se, pevný kámen.

A všechno je dobře.

Poznámky ke grandiosní logice M. revue a N. kultu

— Největší průkaz hrdinství, který od nás žádá p. Karásek, je, abychom nepřiznivě posuzovali knihy vydané nákladem p. Ottovým. Pak je nám hotov uvěřit, že jsme skutečně volni. Důvěra za důvěru a otázka za otázkou: přinesla by M. revue nepřiznivý úsudek o knihách, jež vydala *svým nákladem*? Je jich hezká kopa a mezi nimi leckterá bídňější než vydaná neoficiálnějším nákladem. Pořídil bych jí je s opravdovou chutí a výjimečně — gratis. Ale dokud to neprovede, dotud není ani ona po své vlastní logice volná.

— Pan Karásek div se neudusí opovržením k p. Hladíkovi, jenž prý pro kšeft překládal Ohneta. Ale týž p. Karásek zpíval často clože a posud přátelsky tiskne ruce p. Kosterkovi, nyní majiteli M. revue a stálému jejímu přispěvateli — témuž p. Kosterkovi, jenž vydává u Šimáčků překlady — z dvojetihodné pensionátní spisovatelky *Flygaré-Carlénové*. Ale ovšem, možná že to dělá p. Kosterka ne z kšeftu, ale z literárního přesvědčení, a odtud snad ůcta p. Karáskova k němu.

— Pan Karásek podezírá mne systematicky z nepoctivosti, všude tam, kde se můj soud dá spojit s nějakým vedlejším a vnějším faktem. Zajímavo, ale málo utěšeno bylo by prohlédnout si těmito skly minulost p. Karáskovu. Dověděli byste se na př., že p. Karásek nesoudil vždycky tak nemilosrdně jako dnes o p. Jar. Kvapilovi, naopak, že byla doba, kdy si p. Kvapila jako básníka i vážil. A kdo by chtěl hledat mezi změnou soudu ty p. Neumannovy „navázané nebo zpětrhané nitky osobních styků“ — našel by je také. Ovšem, *kdo by chtěl!* A chtít mohl by opravdu jen mizerný klepař a podezíravec odkoukavší svým odpůrcům všecku špínu a podlost. A takový pseudoindividualista rázu p. Neumannova mohl by pak i mluvit o vzácném případě p. Karáskovy neobyčejné benevolence nejen k „Bar-Kochbovi“, ale i ke dvěma pracím p. Šubrtovým: „Klicperovi dramatikovi“ (Lit. listy, 3. listopad 1898) a „Patnáctému roku Národního divadla“ (Rozhledy, 15. prosince 1898), jež hájil jako zjednaný advokát, a mohl by z časové koincidence těchto kritik s jistým dramatickým krokem a pokusem p. Karáskovým — vyvodit souvislost a příčinný nexus, který by p. Karáskovi jistě nebyl příjemný. Ovšem musil by to být mizera druhu Karáskova nebo Neumannova a musil by svá podezření uložit jen v Moderní revui nebo N. kultě — poněvadž chci doufat, že není již v Čechách jiných listů, které by takové surovosti a perfidnosti tiskly.

— Pan Neumann nemůže pochopit, jak jsem se stal spolupracovníkem „Lumíra“, když předtím jsem měl polemiku s p. Hladíkem. Pomohu tu soucitně jeho slabé chápavosti: ať vezme si příklad bližší, na př. p. *Karáskův* nebo — *svůj*. Jak to, že

Karásek a Neumann píšou do Rozhledů, do těchže Rozhledů, které je před nedávnem ještě důkladně proklepávaly a s nimiž navzájem několikrát chytily se důkladně za pačesy? Jak to, že speciálně p. Neumann píše do Rozhledů — týž p. Neumann, jenž měl kdysi pro p. Krejčího jen nadávky, posílaje ho nazpět, na venek, k metle a do školy?

Pitvornou hanswuřtiádu

o našem literárním boji přineslo dubnové číslo socialistické „Akademie“ z pera p. Pelantova. Kdyby si byl p. Pelant, dříve než se pustil do svého jalového clownovství, *pozorně přečetl a promyslel* naše články, mohl si ušetřit i své soidisant „humoristické“ záchvaty i svůj velkohubý, ač jinak strašně ošumělý a docela zbytečný pathos a čítankové metafory à la bláto a nepoznané perly etc. Byl by věděl totiž, že *nebojujeme nijak proti umění*, které vyslovuje lid a hromada, nýbrž pouze proti těm (a je jich dnes dost a rostou), kdo *nulí sebe nebo jiné* k socialistickým missím a tendencím, k umění sociálnímu a propagačnímu, pro něž nemají vnitřního povolání a úměrného fondu psychického i uměleckého, kdo slovem *znásilňují sebe i jiné* — pro politický i časový fantóm. *Proti tomu a jen proti tomu!* Nejsme tak nevědomí, abychom upírali umění tomu, kdo sociálně cítí, tam, kde je živeno sociálním pathosem a kde vyslovuje hromadnost a emoce kolektivní, a autory a umělce, jež cituje p. Pelant, známe dávno a víc: *propagovali* jsme je dřív, než se o nich p. Pelantovi zdálo. Ale na druhé straně je pravda, před níž může zavírat oči jen strník z programu, že celá řada umělců, velikých, celých ryzích a typických, nejen nesociálně cítila (tak Goethe, tak Watteau ku př.), ale že přímo *nenávidí společnost a sociální tendence* byla samým živným pramenem jich umění, vzpruhou jeho, stimulans jeho, tak třeba u Poea, Baudelairea, Barbeye d'Aurevilly, D. G. Rossettiho, Burne Jonesa, Flauberta, Gustava Moreaua, Fernanda Khnopffa a j. a j. Vezměte těmto umělcům jich *antisociálnost* a zabili jste jich základ, krev, srdce, vytrhli sám kořen a sám peň.

Tedy, aby byl konec již všemu překrucování a falsátorství: nepostavili jsme se nijak proti umění sociálně inspirovanému, neobouváme žádné akademické kothurny, ani se nehalíme do tóg Magů, nic z toho — jen to: ctíme a milujeme život v celé šíři, *plnosti a složitosti* a nedáme ho mrzačit a ostříhovat žádnými schématy a formulkami a priori, třeba měly módní právě sociální etikety. Vystoupili jsme za *plnou volnost umění*, plnou a neztenčenou, napravo i nalevo, a to právě pro ten život, jenž je jeho základem a který máme právo hledat *všude*, podle vnitřního přibuzenstva srdce, temperamentu a osobnosti, *všude* a nejen tam, kam se zalíbí nás posílat některému programu a některému vyvolávači.

Posměch, jimž pohazuje se své domnělé sociální povýšenosti p. Pelant umění *intimní* („hračky“, „mýdlové bubliny“, „citové syroby“ etc.), je ohromně zelený a svědčí jen o neštěpované brutální mysli a — ohromném ignorantství a domyšlivosti, jimž se dosud říkalo „buržoastické“, ale kterým, budou-li pp. soudruzi pracovat tímto směrem dál, bude se co nevidět říkat „socialistické“. Ukazuje to, jak pan Pelant nemá smyslu pro svou dobu, jak ji bolestně a vřele —

jinak by věděl, že největší většina nejkrásnějšího a nejintenzivnějšího v dnešním umění, nejvíce a nejbolestněji *našeho* — je *intimnost a elegie* a znal by také psychické příčiny toho. A věděl by také, že kde se posud nejsilněji ozvala preludia budoucnosti, síly a pýchy života, nejsou dočista nic socialistická, nýbrž naopak protisociální, *individualistická*: takový Nietzsche, takový Ibsen.

Kdyby to věděl, netvářil by se tak superiority, jako by již měl socialismus, to umění budoucnosti v kapse a mohl je jen položit na stůl. Musil by uvážil, že *bez nové kultury* není nového umění a nemohl by citovat pro sebe lidi, kteří *staré metody* užíli jen na nové sužety, o něž rozšířili království umění, kteří jako Goncourtové aristokratickou watteauovskou methodou XVIII. stol. napsali jednu dvě sociální monografie („Germinie Lacerteux“, jejíž sociálně zabarvený úvod odvolal jiný, pozdější, k „Faustině“). Musil by uvažovat o *nových* uměleckých stílech a methodách, jež by byly *vlastním* výrazem nového světa a nové kultury — a naučil by se pak i nutně skromnosti i myšlenkové opravdovosti a pronikavosti, jichž se mu tak žalostně nedostává.

Karáskovština, čili soustavné lhaní a podezírání

Podezírání není moudrost. Havlíček

Podezírání a lhaní . . . to nejsou jistě lehká ani povolná slova a neužívám jich ani rád ani lehkomyšlně, ale po dobré úvaze v prvotním, jasném *právníkém* smyslu, jako *terminů technických*.

Poněvadž výkon p. Karáskův v posledním čísle Mod. revue je *proště nestýchaný* i u nás a nebýt u nás mezi mladými té byzantské klikašské solidarity, která zavazuje k mlčení i tam, kde *logika a principiálnost* káže mluvit, musil by být od-souzen *právě mladými* . . . *kvůli nim samým* . . . aby na ně nepadlo odium, že se *zतोtožňují s takovým* odklizením nepohodlného odpůrce a s *lakovým* vedením při.

Prohlédněte si, prosím, genesi a rozvoj těchto sporů.

V N. kultě napíše někdo pod pseudonymem, jenž je již úmyslně volen na provokaci a mystifikaci,¹ hrubý, urážlivý a podezřívavý feuilleton, kde se vaše spolupracovníctví v Lumíru vykládá lačností zisku a úspěchu a odsuzuje jako zrada na moderních principech mladé literatury.

Odpovíte článkem, kde žádáte za vysvětlení a diskusi, je-li „zradou“ moderních idejí to, že tisknete u „oficiálního“ nakladatele a v „oficiální“ knihtiskárně. Místo diskuse — spílání, podezírání a klepy v Novém kultě a — — — surový, podezřívavý a diplomatický klepašský článek — — — p. Karáskův v Mod. revue — člověka, jehož jste se vůbec nedotkli a který skáče do arény jen proto, aby odvrátil pozornost od vlastní otázky, přenesl ji na jiné pole a přispěl tak v tísni svému partisanovi a politickému koalísátorovi.

1 - Sedla jí na lep řada listů a zahryzla se i do mozku některých mých známých tak hluboko, že bylo třeba několikerého ujišťování, že *Mortuus* nejsem já.

Dokážete mu *citáty*, že jeho podezírání bylo právě jen podezíráním a lži, a ukážete, jak metoda podezírání je snadná a pohodlná a jak lehce by jí šlo užít i na něho i na jeho P. T. pp. spojence, a dáte dva tři názorné příklady.

Čekáte, že tato názorná lekce v logice a dialektice poučí soupeře, naučí jej myslit a polemizovat a debatu vrátí původní sporné otázky, která je udupána v prachu frází a nadávek . . .

A místo toho: nový desetistránkový článek, který není nic jiného než *soustavné* podezírání a *soustavné* lhaní, podezírání a lhaní tak vzteklé, bezmocné a slepé, že zlámal samo nohy a padlo samo do ok, které líčilo . . .

Zde přestává všechna noblesa a benevolentnost.

Chtěli jste šerm podle pravidel tradice a školy . . . šerm fleuretem . . . a místo toho vrhá se na vás odpůrce klackem a kamením.

Necheťte-li se dát ubít, nezbyvá nic, než snížit se a *vyrazit* tu t. zv. zbraň: *lež a pomluvu*.

Není to sice ani krásné ani radostné ani povznášející . . . ale je to *nulné*, a to buď omluvou těchto stránek před forem širší veřejnosti.

Vyvrátím nejprve některé *lži*. Lži v positi vním smyslu slova. Neboť p. Karásek nejen že skutečná fakta křivě, falešně, podezřívavě vykládá — on si i *fakta prostě vymýšlí*.

Tak *vymyslí* si faktum, že jsem psal pod šifrou — *ič* ve XIV. roč. Lit. listů referát o p. Ferd. Schulzovi a na základě tohoto výmyslu vykombinoval si pak nějaký zvlášť rafinovaný můj zločin, který hází jako poslední trumf na hromadu přešlých.

Je mi strašně líto, že musím p. Karáskovi tento s velikou jistotou námahou a vzornou péčí a trpělivostí stavěný efektní *klimax* podrazit, ale nemohu si pomoci: také *jiný* stupeň v něm je dočista ohnilý, vyřvaný prostě. Na str. 254. imputuje mi totiž velkokvistor referát o Vrchlického knize „Napadlo rosy“ (podeps. šifrou D., Lit. listy, XVIII.) a zase — *lživě*.

Že lživě, dokazuje prostě potvrzení redaktora Lit. listů, p. prof. Dlouhého, jež zde otiskuje doslova:

„K žádosti p. F. X. Šaldově dosvědčuji podle pravdy, že *není* autorem referátů podepsaných šifrou — *ič* ve XIV., ani referátů podepsaných šifrou D. v XVIII. ročníku Literárních listů.

V Brně, 13. května 1900

Prof. F. Dlouhý v. r.“

Tak tedy záleží p. Karáskovi na pravdě! A stejně vede si v celém článku, pouze s tím rozdílem, že zde ho mohu pozitivně, přímo soudně usvědčit, kdežto jinde falšuje výklad, motiv, interpretuje *lživě* — podezřívavou logikou.

Lituju, že nemám místa, abych mohl ukázat na př., jak chytrácky umí citovat docela podle staré sentence: Dej mi z někoho tři slova a přivedu ho na šibenici.

Pan Karásek cituje vesměs *jen úryvky, které se mu hodí* — nikdy ne *celý odstavec, kontext*.

A tak sestruje *efektní mosaiku pouze a pouze pro oko* — při níž logika je samý hrb a samá trhlina.

Ale přejme mu jí.

Jinak bylo by mu zle; musil by začít myslit a přestat podezřívát, pomlouvat a klepat — a toho proboha nikdo nežádej od tohoto chytráka.

Jiné *lži* Karáskovy:

Na str. 255. píše, že „v *jedním* případě psal jsem o Vrchlickém méně příznivě, a sice jako divadelní referent“ (Lit. listy XIX.) — ale *druhý* případ, referát o *Marii Calderonové* (Lit. listy XVIII., 288) *zamlčuje úplně*.

Chápu ho. Takové „*éloge*“ hodily by se mu špatně do krámu:

„Rozlámané, rétorické drama Vrchlického působí mdlé a slabě. Není žádného jednotného terče dramatické dynamiky, napětí a spádu hry, ani ryze vnější situační jednoty.“

A proto se klidně lže.

Nebo: ví se velmi dobře, že v Rozhledech 1896 napsal jsem obšírnou studii *k překladu Baudelaira* pod plným jménem, kde nedělám p. Vrchlickému jako překladateli komplementů — ale ignoruje se: nehodí se advokátovi do krámu.

Nebo: ví se velmi dobře, že ani do Lumíra nepsal jsem komplementy o p. Vrchlickém (referát o *Cyranovi*, referát o *Moderních básnicích anglických*) — ale ignorují se a lže se tím veseleji a hlučněji dál.

Nebo na str. 256. vykládá si p. Karásek (patrně logikou, již praktikuje sám) moji slušnou zmínku o p. Krejčího rozboru „*Santý Lucie*“ v Rozhl. nějakým předchozím komplementem p. Krejčího mně. Nejde mu na rozum, že slušný kritik pokloní se věci a ne osobě . . . a proto: *motiv, motiv, království za motiv!* A nemůže-li se nalézt — vymyslí, vyfantasuje se prostě. A píše se pak: „A když Vás p. Krejčí *opět* pochválil . . .“ Ale chyba lávky! P. Krejčí se o mně *tenkrát* (květen, 1894) *posud ani jednou ještě nezminil* — a p. Karásek *zfalšoval zde úmyslně časový postup*, provedl podvodné *histeron-proteron* (dříve mluví o r. 1895 a pak teprve o r. 1894, jež ovšem nejmenuje), jen aby mohl z toho vykarambolovat podezření a klep. A aby tuto svou machinaci maskoval a zakryl, přeskóčí náhle (na str. 257.) do číslování podle ročníků (římskými číslicemi XIV.), kdežto předtím čísluje podle běžného leto-počtu (1895)!

Ale to jsou praktiky tak ubohé a špinavé že je z nich člověku prostě stydno. A s takovými lidmi se pak bijte!

Ukázal jsem již nahoře, jak úskočně a chytrácky *scitoval* (tvořeno podle: slátoval) si p. Karásek svůj materiál v záležitosti referátů o Vrchlickém.

Co se nehodilo do krámu — ignorovalo se prostě. A po případě ještě důkladně zalhalo, jako na př. když p. Karásek na str. 255. píše, že „vinu uměleckého neúspěchu *svalil* jsem s p. Vrchlického na okolí“ — kdežto já prostě žádal od přátel p. Vrchlického, aby promluvili rozhodné slovo k básníku, jež ignoruje a podezřívá hlasy kritiky.

A to přešikovně strategické seřazení referátů ve *dva* šiky — *bere zřetel k času, kdy referáty vznikly*.

Tak se přešikovně cituje „*příznivý*“ referát a *zamlčí se, že je z r. 1893* — kdy poměr mladé generace k Vrchlickému byl ještě *naprosto jiný* než dnes a kdy nikdo

menší než *Karásek-Independante* tiskl v čele „Nivy“ z 16. února 1893 tento příšerně oslavný a uctivý sonet:

„Vždy k boji hotov být a poslední jít z řad,
kde pravda proti lži se v mocném vzdoru brání,
vždy kráčet po květech tou dlouhou žití plání
a blátem všedních dnů Svůj nepotřisnit šat.

A nedbat podlosti a zloby, pohrdání,
jež v pohár života dav všední mísí rád,
a stkvosty krve Svě si nechat pošlapat
s úsměvem mudrce, ježž nic už neporání — atd.

(Slitovávám se nad p. Karáskem a nad sebou a necituju dál.)

Tak se cituje plným jménem podepsaný referát z r. 1893 a zamlčí se, že v té době jsem podepisoval *vesměs všechny referáty v Lit. listech svým jménem*.

A dále: cituje se referát z r. 1897 nebo 1898, řekne se, že je podepsán pseudonymem, *ale zamlčí se poctivě, že v té době podepisoval jsem největší většinu svých referátů v Lit. listech pseudonymy* (dobře známými ostatně a typickými) *bez rozdílu, ať jednaly o mladých nebo starých, ať byl základní tenor „příznivý“ nebo „nepříznivý“*. *Tak byly pseudonymně podepsány i „příznivé“ referáty o Heydukovi, Neumannovi, Sovovi, Hlaváčkově a j.*

(Jen mimochodem podotýkám, že pseudonym a šifra byly v Lit. listech docela běžny a obvyklý, tak na př. jen p. Procházka má jich tam dobrého půl tučtu.)

A zase naopak: mám *pod plným jménem* „nepříznivý“ referát o takovém bohu literárním, jako je Svatopluk Čech, jehož i jen dotknout se je hříchem (a jenž mi skutečně vynesl řadu nadávek a t. zv. vtipů) — důkaz, že mi pseudonym nikdy nebyl pohodlnou španělskou stěnou.

Podezírání není moudrost, napsal krátce Havlíček — ale dá-li se na ně človíček tak vychytralý, jako je p. Karásek, stává se obvyčejně — hloupostí.

Takovou hloupostí je, tvrdí-li p. Karásek, že jsem se v referátech svých *ukrýval*, že jsem jimi *zametal svojí stopu*.

Musím p. Karáskovi opakovat jen, co řekl jsem minule: každá věta v nich nese plně své signum — díky i myšlenkou. A celá řada časopisů znala a jmenovala mne za nimi právě jako všichni mladší literáti — autory nevýjímajíc. A dovolil-li jsem si i někdy malou mystifikaci (jsem už takový, že hloupost lidskou rád popletu ještě víc), bylo to ne pro ukrytí — ale naopak: *pro odkrytí*. Mám několik dopisů literárních, z nichž to mohu pozitivně dokázat.

Ať pod pseudonymem, ať s plným jménem — ale vždy celou myšlenku, jak jsem jí v té chvíli cítil.

Aby myšlenka, pojetí, názor plný, typický, jasný a rozhodný zjednal si průchod — *na tom a jen na tom záleží*. Ať se to stane pod šifrou, pseudonymem, plným jménem, v listě té nebo oné strany, v tom či onom jazyce — všecko jedno.

Hledat v tom charakter, v čem ho hledá p. Karásek — to je prostě absurdní. To znamená, brát kabát na člověka.

To je prkenný, vnějškový, uniformní byzantismus — a nic víc.

Představte si pak, že takový vnějškový pseudo-charakterní antidiluviát by měl pochopit počínání Schumannovo, který psal o jedné a téže otázce *pro i kontra* současně! Tak mu šlo o všestrannou ventilaci otázky, o ozřejnění a plné osvětlení — a tak lhostejný byl mu vnějškový fantom t. zv. důslednosti a t. zv. charakteru.

Kdyby se už měl někdo hledat, kdo se chtěl kdysi skrýt se svým referátem do *anonymního pláště redakce*, byl by to p. Karásek. Ať si laskavě vzpomene, co psal o Macharově knize 1893—1896 do *Mod. revue* (V, str. 63.) a pod co — *se zapomněl vůbec podepsat*. A jak teprve Machar atakem na p. Procházku přiměl ho, že vystoupil ze svého hlubokého stínu.

A ať si laskavě srovná, co psal o *téže* knize *současně* — ale do dvou různých časopisů: do moravské *Nivy* a do pražské *Mod. revue*. Bylo to tak „kaučukově pružné“ (abych užil vlastních jeho slov), že *tam to* dopadlo jako chvála a *zde* jako urážlivý pošklebek.

A případ není osamocený.

P. Karásek opatroval vedle *Mod. revue* v životě i kritické potřeby jiných listů a znal vždy lišácky a jesuitsky dokonale *ctnost přizpůsobení*, o níž proto teď tak znaleky vykládá.

Jak líbezně a mírumilovně dovedl zapět leckdy na šalmaj v staré Roháčkově Nivě nebo v Rozhledech! A jak zuřivě řval a trhal v *Mod. revue*! Jak shovívavě hovorným a pensisticky povídavým dovedl být v oněch civilních listech! A jak katonsky stručným a spartansky drsným ve své „osamělé tvrzi“ (jak ráčí se etihodně starou noblesou říkati občanskému domu v Poštovské ulici), která slychala jen suchý svist popravčího meče!

Ach ano, ta „osamělá tvrť“, kam se uchýlil raněný bohatýr, kde dumá pošku-baný, rozervaný orel!

Škoda, že je hned po vsi elegii a po všem romantismu, vzpomeneme-li si, že si páni dovedli ze svých „osamělých tvrzí“ k sobě prošlapat docela obchodnický chytře cestičky a že nadto ještě docela po modernisticku spojili se telefonem, aby mohli si dát snadno ordre k společnému útoku na člověka, jenž *opravdu sám* bez frází a rétorických figur *jde svou cestou*.

Uvážíme-li, že pp. Karásek a Procházka píšou do Neumannova N. kultu, odtud Neumann do *Mod. revue* a všichni společně do Rozhledů, že podezřele příbuzné a jakoby na objednaní povolně a vhodné echo začíná se ozývat z jiných „osamělých“ tvrzí — „České strážce“, „Akademie“, „Práva lidu“ a j. — tu se vtírá člověku do mysli jiný, přesnější a vhodnější, ale i střizlivější obraz: o jedné akciové společnosti s různými filiálkami.

Tartuferie, jesuitství!

Jaké pokrytectví v tom, když mi Karásek vytýká, jak jsem se *mstil* p. Krejčímu a Rozhledům, když mne jiné názory odvedly jinou cestou.

Cituje proti mně, co jsem o nich napsal — v polemice.

Ano — v polemice (p. Karásek ovšem neříká, že to byla polemika, nýbrž nechává vše v mystickém šeru, aby se vzbudilo v čtoucím domnění, že jsem tak psal v kritických rozborech).

Ano — v polemice jsem se mstil. Tam, kde stojí hlava proti hlavě a rána splácí se ranou — tam jsem se mstil.

Je-li potřebí již o literární mstě mluvit, povím panu Karáskovi, kdo se uměli odjakživa nejlépe a nejchytřeji, nejcitelněji mstít.

Pánové z Mod. revue.

Pan Krejčí právě jako p. Machar byli jim dobří, aby je podepřeli na začátku jich dráhy — od p. Krejčího přinesla M. revue v I. sv. studii „Reakční kniha“, od Machara v II. sv. báseň „Josef II.“.

Později se rozešli a nyní si všimněte, jak se psalo.

Pan Karásek napsal o Macharově „Magdaleně“ následující perfidnost, kterou může vymyslet jen nejrafinovanější mstivost: „Co by byla Vaše *Magdalena*, kdyby jí nebyl tak štědrou porodní bábou *Hammerlingův Homunculus*?“ (Mod. revue V., 159.). Četl jsem Hammerlingova „Homuncula“ a vím, že je absurdnost napsat něco podobného — ale kolik lidí v Čechách jej četlo? Snad tři, snad čtyři. Braňte se pak proti takovému podezření, *To je mstivost — a jak rafinovaná!*

A o p. Krejčím a Rozhledech?

Podle potřeby a politické konstelace.

V I. roč., kdy M. revue potřebovala „Rozhledů“, dávala plné kornouty bonbonů.

„Z kritických statí má největší zájem pojednání p. Krejčího o posledních knihách české poesie, kde také správně označeno stanovité mladého hnutí poetického k pracím p. Vrchlického. Celkový přehled nového sešitu *Rozhledů* přesvědčuje, že v měsíčníku tom roste nám revue velké ceny vědecké i umělecké, vůči níž časopisy jako *Osvěta* nebo *Lumír* vypadají jako nebohé paskvily.“ (I., 48.)

Ale líbanky netrvaly dlouho.

V V. sv., str. 62., se čte:

„Musíme uznati, že z tří čísel *Rozhledů* vidíme, že *Rozhledy* mají skutečně pevný cíl. Chtějí se totiž státi — *Osvětou* a jen list, tak fysicky krátkozraký jako ‚Čas‘, může tak důležitý moment lehkovážně přehlédnouti . . . Jen ten jejich překrásný román z pera prý pana Krejčího, tak odvážný, smělý, originelní, že by ho jistě ani p. Vlček v *Osvětě* neotiskl . . .“ Atd.

Týž sv., str. 95.:

„*Rozhledy* podaly obrovský doklad své umělecké neschopnosti a impotence. Nebo reprodukovat obrazy, jako jsou díla sl. Costenoblové, působící svým barevným provedením hlavně rozmazanými autotypiemi, dovede jen starovlastenecká ignorance a nepochopení podstaty uměleckého díla.“

Komu jde o další doklady, naleznete je ve sv. IV., 46., VI., 64. a j. a j.

A boj ten neomezoval se jen na domácí půdu a nebyl motivován jen dočasnou animositou — v *Jádře stejné* psalo se i do cizích zahraničních listů, kam se podávaly bilance mladého hnutí — tedy jistě s klídnou rozvahou. Pan Procházka na př. psal o p. Krejčím do Německa a aby hodně okatě označil svůj despekt k němu, dal ho

jen — pod čáru, do poznámky. Pan Karásek v *Žycie* (prosinec 1898) staví p. Krejčího jako eklektika a diletanta co do významu na *poslední* místo — za p. Procházku . . .¹

A dnes?

Karásek, Procházka (pod šifrou ovšem) a Neumann — všickni snášejí se velmi dobře s p. Krejčím v Rozhledech.

A ti lidé chtějí někoho pohazovat augurstvím!

Na „Osamělých tvrzích“ krátí si čas pohazováním se blátem navzájem — ale na *širším jevišti, na trhu a na fóru* se sejdou jako praví obchodníci s nejroztomilejší kulantností.

A ti lidé chtějí mi vytýkat, že jsem psal do „Času“ a předtím měl s redaktorem jeho boje!

Ano, ale ty boje byly také vyloženy a vysvětleny *spornými a nejistými fakty* — a já sám, když jsem dostal vysvětlení, tu spornost loyálně přiznal (Lit. listy XIV., 146.).

Kde však vysvětlili pp. Karásek et Comp. své předešlé *principielní* zuření proti Rozhledům? Kde motivovali změnu názorů, jež je s nimi smřila?

— Nikde.

„Pack schlägt sich, Pack verträgt sich.“

Stejně poetivě je, líčí-li p. Karásek můj *poměr k Macharovi* tak, jako bych jej před osobním přátelstvím podceňoval nebo ignoroval — a teprve po osobním styku stal se jeho velebitelem (kniha 1893—1896).

Pan Karásek *důkladně a vědomě klame*.

Pan Karásek, který proslídil a zná Lit. listy, jak ukazují přítomné polemiky, do posledního písmene, ví také, že se čte na str. 121. *roč. 1893* následující passus, který vydává nejlepší svědectví o významu, jaký jsem Macharovi přisuzoval:

„Chybuje se u nás všeobecně v tom, že se pesimismus pokládá za projev egoismu nebo jistého ‚materialismu‘. Nic není nesprávnější. Naopak: ‚idealismus‘, tendence meliorační je hybnou pákou pesimismu, jak dokázala moderní psychologie (James Sully) . . . *To vycítil a vyslovil u nás z poetů, pokud znám, jediný p. Machar v jednom sonetu, nevím již, zda ‚letním‘ nebo ‚zimním‘ (věnovaném ‚optimistům‘). Důkaz, jak skutečně žil a proniknul tyto duševní stavy.“*

To není žádná nabubřelá bratříčkující se éložce, které zná tak výborně p. Karásek — to je *věcné a analytické*, ale proto tím výmluvnější přiznání.

A nejen to: *já otiskl i v starších Lit. listech* (1894, str. 235—238) první část *široce založené analytické studie* (že druhá nevyšla, stalo se náhodou a bez mé viny), z níž je patrný veliký význam, jež Macharovi přiznávám. Tuto studii znal a zná výborně

1 - Přes všechny zlé a zásadní boje, jež jsem měl s p. Krejčím, dovedl jsem tam, kde šlo o *celkový soud* (a ne polemiku) naléztí tón obzíravý a spravedlivý, tak v biografii jeho v Naučném slovníku. A *anonymně*, p. Karásku!

p. Karásek, poněvadž si z ní při příležitosti *vypůjčil také celé mé psychologické pojetí Machara*¹ — *ale učňuje ji, nehodí se mu do krámu.*

Že jsem pozdravil novou knihu Macharovu 1893 až 1896 zvláště jásavě, má *důvod vnitřní*, který je vyložen v článcích o ní a jež znají všichni, kdo četli i jiné né články z té doby. Já viděl a vidím v této knize slunnou, slavnou, katexochen *uměleckou* knihu Macharovu, knihu renaissanční, knihu objektivně, suché země, k níž došel z močálovitých, subjektivně romantických mlh a zimmie.

Můj článek není reklamou — je *studii* a nese svůj ideový typ, své vnitřní důvody a zákony v sobě.

Každý literárně vzdělaný člověk je vidí a zná — a já nemám příčiny snižovat se a hájit jej před člověkem, kterému se zalíbilo posuzovat můj myšlenkový a literární rozvoj sub specie špinavé novinářské hyeny.

Naznačil jsem již v předešlém článku p. Karáskovi, jak snadno dala by se i jeho kritická činnost nazírat tímto špinavým zorným úhlem . . . ovšem jen tím, kdo by byl opravdu dost mízný, aby jej v sobě měl.

Pan Karásek vzal (špatně svědomí někdy tak špatně vidí) moji *hypothesu* za fakt a hrozně udýchaně, rozčileně a nešťastně snaží se jej vyvrátit.

Aby tedy v tomto odstavci nebylo nedorozumění, opakuju, že i toto, co přijde, je jen *hypothesa*. Hypothesa, již je naprosto zbytečno vyvracet, poněvadž já ji uvádím jen jako názorný příklad, jako pedagogickou pomůcku, která má odnaučit p. Karásku různým dětským nezpůsobům v polemikách. Vykořistit ji a vytlouci z ní klepařský materiál — to mohou a dovedou jen šlechtití rytíři z osamělých tvrzí.

Na jaře 1896 vydal p. A. Sova božkou meditaci v povídkovém rámci, nazvanou „*Zlomená duše*“. O této knize psal p. Karásek v Lit. listech z 1. května 1896 velice nemilostivě (v závorce „motiv“ pro klepařské „apoštoly nového žití“: Sova odepřel příspěvek pro Almanach Secesse, pořádaný pod aegidou tvrze z Poštovské ulice). Ráčil knihu zle zatracovati, jak následuje: „Chorobná, nemocná kniha. Působí jistým *stařeckým, sraštělým, nevrším dojmem* — — Je tu málo těch „vnitřních psychologických postupů utrpení, citů a vášní“, ale zato je tu tím *více zbytečného vnějšího aparátu*, mnoho coppéovské realistické popisovací manie, trochu též povrchního deklamátorského pathosu, zvláště v těch *passecích*, kde chce býti p. autor mermomocí invektivním nebo kde chce reformovati. Tam je mnoho zbytečného verbalismu.“ — — Jinde: „V oddílu posledním p. Sova dokonce po nejnovějších vzorech užil pouhé rytmované prózy — ač se mi zdá, že s *velikým zdarem*, neboť při značném nedostatku obrazové a barevné mlvy tento oddíl místy se *zvrhá v skutečnou suchou, tvrdou prózu novinářského traktátu*.“

1 - Niva, 1897, str. 62. — kde p. Karásek podává jen extrakt mojí studie z Lit. listů 1894, str. 235, a pod. *Můj koncept*, mnou podepřený a vypracovaný, přisvojil si a vydává za svůj. Všecko, co tu píše k celkové charakteristice Macharové, je *skoro slovně opsáno* z mého článku. Moje slovo o „lidech, kteří mne rukama vykrádají a přitom ústy nadávají“, mělo již tehdy širší dosah a platilo proti p. Karáskovi v první řadě.

Ale časy se mění a s nimi i p. Karásek, zvláště polepší-li se zatím pokáraný básník a přihlásí se ke kohortě na „opuštěnou tvrz“, jako v tomto případě p. Sova.

V únoru 1897 otiskl p. Sova v M. R. „Smutek Satana“ (M. R. V., 129.) a vydal pak jejím nákladem „Vybouřené smutky“. Tu byla ovšem situace docela jiná a nějaký ochotný *Anonym* (to je ovšem daleko pohodlnější, p. Karásku, než dávat si šifry, k nimž se člověk vždy a všude zná!) zapěl v Mod. revui chválu na knihu z vlastního krámu:

„Vybouřené smutky“ jsou knihou útěku ze zhnusených prostředí do Hor Snů. Je to živý protest potlačovaného individualisty a zároveň *mocná*, v opuštěnou hloub plamenně šlehající manifestace vězněného Já. *Bizarní Sen* stylisován neobyčejně šťastně v tlumených nuancích stříbrných šedí a mrtvých zelení *Mystické noci*. Nevýstižnou jemností sugeruje Pastorale (M. revue V., 188.).

Roku 1898 vydal zase p. Sova spřízněným bratrským nákladem p. Kosterkovým *Prózu*. Dvě leta uplynula už od popravčího výkonu v Lit. listech — dost dlouho, soudil p. Karásek, aby se na něj zapomenu — a tak vystoupil tentokrát v dubnové M. revui *sám* a obstaral ve vzácné osobě vlastnoručně vyrobené nadšení. Nic mu nevadilo už, že právě v této knize, na př. v „Rozvíření strun“ a „Anně“, je, jak každý ví, nejvíce toho „vnějšího aparátu“ a té „realistické popisovací manie“ — vždyť kniha vyšla v bratrské obchodní filiálce. Celý Sova rehabilitován v několikastránkové studii a i ta ubohá „Zlomená duše“ přišla ke cti; kdysi byla p. Karáskovi „stařeckou, vrásčitou, nevršou“ — dnes slyšel z ní dout „protestující vichřice“. Ale ta celá metamorfosa je tak poučná, že si dovolím citovat: „To by tak zhruba bylo obsahem všech prací p. Sovových, ať už jsou to *protestující vichřice Zlomené duše*, ať do mrtva ztichlé a v stříbrné kruhy ulehle *zátoky Vybouřených smulků*, ať subjektivní malby realisty, jako v přítomné knize *Próza*.“ (M. R. VIII., str. 11.). A současně také styl Sovův, a všecky jeho faktury *vyneseny na výsost*: „Jeho formální umění, nervové a plastické, jest jedním z těch, jež vyzývají k obdivu znatele a milovníka. Na vysoce vyvýšených liniích pohybuje se tato díkce, ať už je dle slov Gautierových básník „ryjcem prózy v jemných kamenech“ nebo ať třepí a rozsekává svůj styl v chřestivou hru barevných skal a *korálů*, zvláště v partiích popisných, nebo ať své fráze navléká na plouzivé nekonečné šňůry vět, malující do šedých par a modré duhy vleklou, únavnou prázdnotu dnů, plných apatie a oblomovské nečinnosti. V umění klásti nemožné křiklavé barevné skvrny v stylovou harmonii dospěl p. Sova vzácné čistoty“ (t. str. 16.).

Jak vidět, důkladně diametrální soudy.

A dráždí zrovna k hledání motivů této metamorfosy.

Pro karáskovštinu hotová pochoutka.

A ještě tento puntík, který by měl být středem diskuse, ale působením „karáskovštiny“ odsunut do pozadí.

Článek Karáskův i v „České stráži“ č. 12. spočívá na základním nepravdivém předpokladu, jako bych ve svých kritických projevech v „Lumíru“ byl obmezován, jako by v „Lumíru“ nebylo volnosti kritiky.

Odpověděl jsem již jednou a opakuji: *je jí alespoň tolik, ne-li víc, kolik jí je v „Rozhledech“ i „Moderní revui“*. Neboť i „Rozhledy“ i „Moderní revue“ jsou ne-

jen kritickými orgány, ale i *nakladatelskou obchodní firmou*, která vydává publikace. A odsuzují, dovolují odsoudit ve svých listech knihy, jež vydaly svým nákladem?

Ne. A nejen to, *ony přinášejí často o nich přímo doporučující referáty*.

Nechovají se tedy ke svým publikacím ani tak, jako „Lumír“ k literatuře vydané nákladem p. Ottovým.

„Lumír“ zachovává v tom směru alespoň *neutralitu*. „Lumír“ nebyl nikdy reklamním orgánem nakladatelství Ottova — já speciálně nenapsal do něho ani řádky chvály o knihách z jeho nákladu.

A nejen to: „Lumír“ dotknul se často ne právě příznivě knih z nákladu p. Ottova. Tak já na př. nepsal právě ełože o překladu Cyrana de Bergerac, jež vyšel přece ve „Světové knihovně“. Pan Novák, pokud vím, ostře kritisoval zde výběr z Oly Hanssona, který přinesla táž knihovna.

Otázku všem slušným lidem: bylo by to možné v „Rozhledech“ nebo „Moderní revui“?

A zaslouží „Lumír“ a speciálně já, abych byl pohazován bídnými lžemi a pomluvami, že „jsem zaprodal neodvislost kritiky zájmům nakladatelského velkoplantážníka“, „zbahnil ji k neupřímnosti, k literárnímu čachru, ke kompromisnosti“, (J. Karásek) nebo, jak papouškuje po „Moderní revui“, „Česká stráž“, že jsem „zavlekl kritiku na bahnitou dráhu kompromisů“.

V čem, kde, kdy?!

Důkazy, pánové, jinak jste prosti mizerové!

Já podepisoval v „Lumíru“ všecko svým jménem (F. X. Š.) — dokazujte, *kdy a kde* jsem kompromisoval, *kdy a kde* píšu neupřímně, *kdy a kde* čachruju se svým soudem a svědomím!

Není příkladu!

Já psal do „Lumíra“ *stejně poctivě jako kdysi do „Lit. listů“ i do „Rozhledů“*. Já řekl tady stejně poctivě a plně svůj soud jako tam. *Všecko až do té díky zůstalo nezměněno*. A pouze buď darebáci nebo hlupci, kterým rozhoduje ne slovo, ale tisk, papír a obálka, mohou tvrdit opak. V „Lumíru“ nebyl na mně nikdy nikým činěn nátlak — a kdyby byl, kdybych byl měl říci něco, co by mi nebylo bývalo přijato do „Lumíra“, ručím *pánům, že bych si byl našel místo, kde bych to byl mohl říci*. Já nebyl vázán k „Lumíru“ kontraktem — já mohl a mohu odejít kdy chci.

Ale, opakuji, mně byl „Lumír“ vhod, *právě proto, že mohl jsem v něm říci věci, jež by nebyly tiskly ani „Rozhledy“ ani „Moderní revue“ ba snad ani ne „Lit. listy“* — *poněvadž zde všude literatura s markou modernosti* (třeba byla pseudomoderní) je šetřena, poněvadž, jak známo, i relativně nejliberálnější „Lit. listy“ přišlo-li na to říci pravdu některému patentovanému revolucionáři, činily restriktce a přívě-ovaly rezervace.

Píše-li p. Karásek, že v „Lumíru“ je imunních a nedotknutelných 50% české literatury (vydaných nákl. Ottovým) — odpovídám, že *ostatních 50% je nedotknutelných zase v „Rozhledech“ a „Mod. revui“*. Klikařství a koalísátorství mezi mladými tak se utužilo, že takový moderní list, než by i jen konstatoval nezdár některého také-modernisty, raději mlčí (příklad: Karáskova „Hořící duše“).

Já o „starých“ vydávaných oficiálními nakladateli řekl dávno již všecko a nemám tu nic měnit, nic doplňovat. To přenechávám rád „Mod. revui“ a

jiným, ať si získávají *lacinou* slávu. Ano, *lacinou dnes*, kdy *všecko* v tom směru bylo již řečeno.

Dnes mnohem důležitější, ale také mnohem nesnadnější je říci pravdu o té tak *zv. neoficiální* literatuře, která vystupuje s neskonale většími pretensemi a přitom podává pod křiklavými etiketami často stejně jalový a prázdný brak jako oficiální.

Zde říci pravdu stává se dnes při koalici a solidaritě mladých skoro obtížnějším a nebezpečnějším a žádá skoro větší odvahy než bylo druhdy při tažení proti „starým“.

Poněvadž z modernosti je dnes cech a etika, talisman a fantóm, barva a obálka — horší snad ještě, než bývalo za jiných hnutí a proudů. Poněvadž vnitřní kriterion přeneslo se ve vnějšek a poněvadž ze všeho individualismu a vši svobody zbyla jen ona stará „*die wir meinen*“.

A tak, nebýt „Lumíra“, byly by de facto imunní publikace spaktovaných firem s moderními ochrannými známkami.

V tom vidím *dnes* význam „Lumíra“, a proto jsem do něho psal. Možná, že ho nebudu vidět již *zitra* a že uznám za důležité, říci *svoji* pravdu i proti němu. Pak dovedu si k tomu nalézt i forum — ale sám. Komandovat na ně nedám se však nikým a zejména ne tákovým vnějškovým a cechovým člověkem jako je Karásek.

Já nebyl v „Lumíru“ ničím než příspěvatelem jako kdokoli druhý, poměr můj k němu byl *volný* jako jeho ke mně. Neredigoval jsem jej, nemohu ručit za jeho směr a posici; stojím jen za svoje práce v něm. *Stejně jako tomu bylo v „Rozhledech“ i „Lit. listech“*, kde jsem býval žádán redaktory *od případu k případu* o příspěvky, referáty atd. — vedle jiných, třeba i svých protichůdů. Směr, tón a posici neurčoval jsem ani zde ani tam a nemohu býti tedy za ni zodpověden.

Od případu k případu, vždy holov odejil, kdybych nemohl vystavit svůj názor — to byl posud můj poměr ke všem listům, i k „Lumíru“. To je ta škorpivost a nesnášenlivost, kterou mne pohazuje p. Karásek. Věřím, že všem lidem rázu Karáskova, kterým jde především o stranu a regiment, barvu a tábor, je to vlastnost svehovaně nepřijemná — ale já už si na ní zakládám jako na etnosti. Jediné moderní etnosti: *sám sobě stranou*.

Pan Karásek ve své podezřavosti a prohanosti došel k surovostem, které bych mu neodpustil a za něž bych ho, kdybych byl zdráv a snesl rozrušování, pohnal k soudu, třeba mi je tato forma satisfakce k smrti odporná a hnusná.

Ale jsou surovosti, proti nimž není jiné zbraně.

Mým passus na str. 259:

„Pan Šalda, jež skvěle obhájil své postavení diplomata, dostal uniformu a řád v oficině velkonakladatelově, dostal vlivuplné místo a vlivuplnou kritickou katédru.“

To je lež tak perfidní, že by se jí styděl užít o svém odpůrci snad nejposlednější pamfletář ze řemesla.

Kdyby mezi mladými bylo špetky smyslu pro spravedlnost a slušnost — musili by sami okřiknout takové podlosti. Tím spíše, že je všeobecně známo, jak se věci mají a že není na tom zbla pravdy.

Je známo, že nemám nic společného „s oficinou velkonakladatelskou“ a že jsem pouze a prostě členem redakce Naučného slovníka jako je jiných dvacet nebo třicet pánů nejrůznějšího smýšlení a přesvědčení. Je známo, že s nakladatelem tito

pánové ani já nemají žádného styku. Je známo i p. Karáskovi, že členem této redakce jsem již od r. 1893. Je známo, že z „Lumíra“ neměl jsem a nemám jiných příjmů než normální honorář jako kdokoli jiný.

To všechno je známo — a přesto lze se tak surově. A přesto se takovým surovým lžím a sprostým klepům tleská. Chtěli jste šerm fleuretem — a zde máte — bláto a kamení.

Je-li co zábavného na tom, je to jen to, že člověk, který dnes oficiálním nakladatelům tak spílá, před čtyřmi roky je *hájl jako advokát z profese*. Nebyl to nikdo jiný než p. Karásek, který proti Sovově předmluvě ku Zlomené duši, peroucí do pražských nakladatelů, ujal se této funkce tak horlivě — až byl podezírán z osobní politiky. Nikdo jiný než pan *Karásek* napsal v „Lit. listech“ z 1. května 1896 tuto apologii etného stavu: P. Sova vůči nakladatelům zaujal *naprosto falešné, romantické, překonané stanovisko*. Sám praví: „Nakladatelé nechtěli rukopisu proto, že si od něho neslibovali zisku. Čeho tu, probůh, pan Sova od ubohých nakladatelů žádá? Nakladatel jest obchodník jako kdokoli jiný, a nikdo nemůže žádati od něho, aby byl obchodníkem *špatným*, t. j. aby vydával knihy, z nichž pro závod nemá žádného zisku, na nichž prodělává. P. Sova ovšem chce, aby nakladatelé přispívali k vyššímu cíli národnosti, t. j. aby přinášeli hmotné oběti ve prospěch veřejného interestu. *Ale to je staré stanovisko, falešné a dávno již překonané, z dob, kdy bylo vlasteneckou událostí vydati knihu, na níž se obětovaný kapitál veskrze prodělal*. Dnes se již bohudík (anebo, ó romantiko, bohužel!) literatura nemusí násilně vypupováti. Dnes nemusí již býti „obětovným“ ani literát, ani nakladatel, jenž z vlasteneckých ohledů prodělával na knihách, jichž nikdo nekupoval, jen aby národ měl „literaturu“. *Oběti na někom žádati nemá, tuším, nikdo práva*.“

Čtete jistě tyto řádky jako vyjevení. To že psal pan Karásek? Ano, týž pan Karásek, který dnes hraje intransigenta a pěje heroické poema „osamělých tvrzí“.

Pan Karásek nakreslil na konci svého pamfletu moji *karikaturu*, které eufemisticky říká *podobizna*.

Mám mu stejně oplátit stejným a pověsit vedle ní *jeho*?

Ne, to mi je i tuze hloupé i tuze sprosté. Psychologické umění portrétové je mi na to příliš vzácné a pak — já domnívám se, řekl jsem o p. Karáskovi pravdu, na níž nemám co měnit, ne v pamfletech a podezírání ze řemesla — ale v klidné psychologické analýze už několikrát.

Jen několik poznámek k té podobizně, aby se vidělo, *jak je pravá a správná*.

Žycie z 24. prosince 1898 přineslo také můj portrét a také od p. Karáska. Jen trochu jiný. Stál jsem tehdy p. Karáskovi nejvýše z českých kritiků a napsal o mně následující řádky (citují všechno úplně, nevynechávám ani slova):

„W krytyce twiá częśś twórczej pracy vykonal *F. X. Šalda* swemi studyami, z pośród których pierwsze mniejsze tak ze względu na stronę ideową jak stylistyczną zajmuje *Synteza w nowej sztuce. F. X. Šalda* w znacznej części jest twórcą nowej krytycznej frazeologii czeskiej — jest to niespożyta zasługa jego olśniewającej, bogatej indywidualności krytycznej. Śledzi on przedewszystkiem cele krytyki socyalnej, poglądowej i obrazowej, postępuje analizą socyologiczną i wydaje utwory krytyczne zbiorowo i organicznie. Jego psychologizna introspekcyja jest sdumiewające

przenikliwa. Zużytkowuje on rezultaty nowozytnej metody pozytywnej, przyczem, plastyka jego dykeci zamienia cale kartki jego krytycznych studyów na artystyczne utwory o rzadkiej sile i wykwinłil pięknej formie.“

Absolutní chvála. A všimněte si prosím, kdy je to psáno: v *prosinci 1898*. Tedy v době, kdy již jsem spáchal ty všechny ničemnosti, kdy již jsem i zradil nové ideje a psal tři měsíce do nového „Lumíra“ p. Hladíkova (od října 1898)!

Všecko bylo tehdy již jako dnes — jen jedno ne.

Nebyla ještě napsána moje kritika „Hofcié duše“ p. Karáskovy (ta přišla až v lednu 1899).

A v tom je klíč a výklad ke všemu.

Ano, mistře, je v Čechách člověk, jenž by si z národních pořekadel *o mstivosti* a ne z Grillparzera měl brát devisi a dát tisknout *ex-libris*!

Ale msta je slepá a zláme snadno nohy.

A tak se stalo i p. Karáskovi.

Jen tím vykládám si, že jste mohl napsat Vy, jinak tak chytrý človíček, absurdnost jako je: „Styl byl vždycky pevný, ale myšlenka vždycky nejistá.“

Tisíce mladých literátů bylo by Vám vděčno, kdybyste je naučil, jak *nejistě* myšlenky lze vyslovovat „pevným stylem“. Já znám zas jen jedno kritérium nejistě myšlenky — a to je to, že nemůže si nikdy nalézt pevný styl. A když styl pevný — jistě i myšlenka za ním celá a pevná.

A když jsem četl Vaši povedenou větu: „Snad není ve Vaší kritické dráze jediné chyby, co se týče Vašich vědomostí, Vašeho talentu kritického, Vaší erudice, ale je tam samá chyba a samá skvrna, co se týče upřímnosti myšlenek, rozhodného stanoviska k tematatu a té veliké logiky ne studeného mozku, ale vřelého, zapáleného, oddaného srdce“ — víte, *kdo* se mi tu stále vtíral do mozku? *Starý Sainte-Beuve*. S tím také tak točili armádoví literáti, fanatikové *školy*, ať romantické ať naturalistické. Byl příliš *psycholog*, znal příliš odstín a polotón a nemohl přísahat na žádná dogmata a voličské programy škol a stran — a odtud nenávisť všech cechovních lidiček, a „věrných“ revolucionářů. Zde byla nenávisť ta ovšem poctivá, poctivě obmezená a hloupá — ale u Vás? U Vás je to jen vhodná maska a právě ajourné póza! Vy chcete namlouvat o sobě, že jste byl poctivý a slepý zuřivec literární? *Vy* že jste slepý a oddaně se bil za princip?

To je právě nejkomičtější na věci, že tak vychytralý chytrák, jako jste byl Vy, člověk, v němž není a nebylo nic víc než ta chytrost, která dovedla se připodobit všemu a napodobit všecko (z počátku Klášterského a Herrmanna na př. a pozd. Huysmanse, Baudelaira a Péladana) — že takový člověk chce upírat někomu charakter a srdce! Což nevidíte zaslepený mstivče, jak se smějou všichni, kdo si kdy všimli vašeho pedantického chytráctví, byzantinské škrobenosti a kostymové strojnosti!

A pak ještě na někoho myslil jsem při té větě, kde mi pan Karásek upírá srdce.

Na starého Goetha. I jemu upírali je hlupáci a chytráci (obojí se neobyčejně často kryje a je protivou moudrosti) stále a on napsal ta slova, která uklidňují, kdy vřesk spílání a lži zaléhá duši. „Nepolemisuje s hlupáky a darebáky, nemohou-li na vás rozumem, logikou, argumenty — přijdou se srdcem a nadšením a uprou Vám je. Co si pak počnete? *Zde* se nedá přece nic dokazovat.“

Jen jedno ještě.

Před mladou generací stojím čist.

Já nepřijal redaktorství, ať mi bylo nabízeno, a to jen proto, abych neznásilňoval, neregimentoval, nevykonával jiný vliv než *čistou* myšlenku. Já nepsal předmluv k almanachům, v nichž bych byl lepil na lidi, kteří o tom neměli tušení, své ryze soukromé programy. Já si nedělal z dobrých, důvěřivých přispěvatelů dobývaci berany pro sebe a svůj obchod. Já nekazil a nehudlařil krásné cizí myšlenky jako ideu *Intimního jeviště* jen proto, abych si ji zprivilegoval a pak — zabil. Aby mi byla reklamním plakátem listu a směru. Já nepsal předmluv ke knížkám mladých, já nezavazoval a nezavázal si nikdy nikoho. Já nevychoval si oddané satelity, kteří by se vrhali za mně veršem i prózou do boje, když bych byl v úzkých.

Já sice nezašlapal nikdy uměleckou rozhodnost, jak mi imputuje p. Karásek — ale já také se nebratřičkova. Našel jsem tóny sympatie k mladým: Hilbertovi, Dykovi, Hlaváčkoví, Opolskému, Neumannovi, Tomanovi a jiným; s nimiž jsem se osobně ani neznal. Nevím, může-li to říci p. Karásek o sobě.

Nechodil jsem mezi mladé, nenadbíhal jim, neodváděl k regimentu, nerozděloval funkce a úkoly, neorganizoval výpady a vřavy.

Neznásilňoval jsem nikdy nikoho z mladých. Jen debatoval, jen přesvědčoval a dost.

A pak jen: ránu za ránu — ano — ale nic víc.

Chtěl jsem, aby platila moje myšlenka sama jen vlastní tíhou, a dost. Sám sebou a ne politickou konstelací a literární organizací, časopisem, spolkem, cerelem, stranou a frakcí.

Působil-li jsem čím, působil jsem jen vnitřně, myšlenkou, názorem, ideou. Nemusím vykládat své články, vysvětlovat své referáty — mají své zdůvodnění v sobě, nesou v sobě svůj smysl, svůj zákon a svůj klíč. Podezřivost může je shledávat a sčenicňovat ve vnějšku a náhodnosti, kde jí libo. Je to pak charakteristické *pro ni*, ale ne pro mne.

Příspěvek k aristokratismu Karáska-Nobilissima

V poslední Mod. revui vykřikuje velitel „osamělé tvrže“ největšími literami, jichž je schopen p. Stivín, moji smrt a můj zmar, poněvadž do 8. června nevyšla moje odpověď na jeho poslední výkon. Jásá sice trochu předčasně, ale to je zatím vedlejší. Všimněte si jen, z čeho má tak ohromnou, divošsky neovládatelnou radost. „F. X. Šalda nemá tentokrát posledního slova!“ volá s rozjařením, jež nezapomnělo na genitiv po záporu.

Ano, prozradil se. Ano, na tom mu záleží: mít poslední slovo. To je věnec, o němž sní. Mít poslední slovo: docela jako hokyně na Zeleném trhu. To je ta velká jeho bolest.

Nuže, co není, může být. Možná, že mu doopravdy způsobím tu dětinskou radost a nechám mu poslední slovo. Možná, že na některou příští porci jeho lži a ne-

smyslů skutečně neodpovím — možná tím spíše, že již nyní mi páchnou příliš předměstskými novinami. Tedy jen ještě statečně a neúchylně tímto směrem dál — a vítězství je vaše, ctyný grande. Můžete pak logikou hokyně domnívat se, vy i vaše kohorta s vámi, že máte pravdu.

O stránku dál vrhá se týž aristokrat stejně zuřivě jako shora na moji — povídku „Šly světem“. Začíná se s aristokratickou noblesou mstit na *básníkovi* za to, že nemůže na *krilika*. Má povídka je mu psána „nabubřelou nekontrolovatelnou psychologíí“ a „stylovým gongorismem“.

Mám hájit svoji práci proti *takovému* útoku?

Ne.

Jen jedno: aby moji psychologii „kontroloval“ — *dovedl* kontrolovat, toho od p. Karáska ani nečekám. Aby někdo mohl „kontrolovat“, musí dříve *rozumět* a *chápat* — *dovést* rozumět a chápat. Z toho důvodu bude p. Karáskovi „nekontrolovatelnou“ i psychologie pohádky o červené karkulce.

Chudoba, 15. 6. 1900

Z epeje lidské surovosti

V posledním čísle „Nového kultu“ čte se o mně tato noticka: „P. F. X. Šalda, od nějaké doby žák a vážný konkurent Hladíkův v nadávkách, odejel do lázni a léčí tam bezvýsledně prý smrtelné rány a pohmožděniny, utřžené v posledních literárních bojích.“ — P. Neumann již jednou věcně repliky hodil po mně surovou osobní urážkou (v čísle z 1. května): dnes tento „vtip“ podává v jiné variaci. Po-nejprv jsem jej ignoroval jako nízkost, která se odsuzuje sama, ale dnes jej otiskuju, aby se nezapomnělo, *jak* polemisoval tento „apoštol nového žití“: ani divoch ne-*posmívá* se nemocnému pro nemoc. Jinak podotýkám jen, že p. Neumann zařadil sám svůj „vtip“ do epeje lidské *hlouposti* — já myslím jen, že patří spíš do epeje lidské *surovosti*.

V témže čísle N. K. cituje p. Neumann kus odpovědi p. Theerovy, ale podepisuje ji „recte F. X. Šalda“. K této dočista jesuitské perfidnosti, již si osvojil milý také-individualista, odpovídám: citovaný soubojový názor je vlastní p. Theerovi nejen formou a stylisací, ale i obsahem, a můj se s ním prostě nekryje. Ne že bych se názoru p. Theerova zřikal pro směšnost nebo absurdnost — ale nevyšlovi a necítil jsem jej prostě tak nikdy. Všecko, co jsem tvrdil, bylo jen, že pocit osobní zodpovědnosti a osobní satisfakce, běžný v jiných zemích se soubojovými usancemi, nutí k rozvaze a že se neuráží tak lehkomyšlně a surově jako jinde, kde není takové zodpovědnosti, ku př. u nás, a kde se tvrdí urážky, jež se nedokazují, a opakují, i když byly vyvráceny.

„Hájil-li“ jsem tedy souboj, bylo to jen jako *prevenci* a ne jako *cll*: aby se urážky lehkomyšlně nečinily, po případě dokázaly nebo odvolaly.

Chudoba, 26. 6. 1900

Jak se nepolemisuje

Pedagogická lekce věnovaná Jiřímu Karáskovi ze staré náklonnosti někdejšímu jeho učitelem

Milý Jiří,

poslední Vaše pensum v M. revui dopadlo nad pomýšlení bídně. Tolik dětských hříchů proti logice, tolik zelených naivností, tolik dětských mezpůsobů! A to přes všechnu moji snahu a pedagogickou tendenci, kterou jsem obětovně ukazoval po každé, kdykoli jsem přišel s Vámi ve styk: vždy a stále jsem měl na zřeteli jen Vaše vychování. Už minulé své polemiky psal jsem zvláště pro Vás, s pedagogickým zřetelem — ovšem diskretně, víc mezi řádky, poněvadž jsem Vás nechtěl zahanbovat a spoléhal se na Vaš důvtip. Ale vidím, že všechna distinkce nepomáhá. Vězte opravdu příliš hluboko ještě v dětských punčoškách a střevíčkách. A tak, mám-li Vám prospět, jsem nucen mluvit přímo, vzít do ruky rákosku a křidu a hezky rohatě, puntík za puntíkem, vyložit Vám abecedu polemické metody a polemických usancí.

1. Předně, pamatujte si, synáčku a v mysl vštěpte, že polemizujete-li v Praze v novinách a ne v Klábosilovicích, nesmíte v polemice *uvádět soukromé řeči*: co kde kdo kdy povídal. Tomu se musíte odnaučit právě tak, jako jste se odnaučil v mládí strkat prst do úst. To je stejný dětský mrav a nezpůsob. A má to, mládenče, dobrý důvod: nelze je kontrolovat a přít se o ně a slušné lidi vůbec nezajímají. Chcete-li tedy už lhát, musíte se trochu namáhat; nesmíte to tak příliš usnadňovat svému ingeniu. Má to také tu výhodu, že budete nucen víc přemýšlet a zbystříte si duševní schopnosti — nepodceňujte ji.

Tedy, milý synu: *omezit se*. Musíte se vždy omezit na *veřejná kontrolovatelná fakta* a jen těmi operovat. Omezit se, ano. In Beschränkung zeigt sich der Meister — to je začátek *umění*, každého umění, i polemického. A v něm je také pojmový rozdíl mezi *polemikou* a *promluvou*, kteréž dva pojmy si nesmíte plést, poněvadž by to mohlo mít pro Vás nepříjemné následky, které byste snad nevsadil jako perly do své mučednické koruny.

Čímž bych byl hotov s Vaším passem, jak prý jsem ironisoval referáty — *ičov* i svoje atd. Na to se ve slušném listě neodpovídá a zabývá-li se tím zde, jsou tím vinny jen Vaše — dětské střevíce.¹

2. Po druhé, milý jinochu, nedopouštějte se nikdy té směšnosti, abyste se dovolával *soukromé přátelské protekce ve věcné veřejné debatě*. Chytat se taktó maminčiných sukní, působí strašně uboze. Tak ku př. dovolávat se „přítele Sova“, o němž „doutáte“, že Vám odpustil Vaši poťouchlost a bude „mlčet“, což Vy si vyložíte ve svůj prospěch. Ale proboha, mládenče, co je v našem sporu „přítel Sova“? Hekubou. Ničím, než náhodným objektem. Já konstatoval pouze a prostě, že r. 1896, když byl prve Sova odepřel příspěvek do Almanachu Secesse, byla Vám jeho „Zlomená duše“ knihou „chorobnou, nemocnou“, působící „stařeckým, svráštělým, ne-

1 - Za — *iče* nevydával jsem se nikdy nikomu. Pravda je jen z celé fabrikace Karáskovy, že jsem někdy věděl, o čem bude — *iě* referovat: hovořival jsem s ním občas.

vřím dojemem“, ale r. 1898, když Sova zatím psal již zase do Vašeho listu, cítil jste z téže „Zlomené duše“ dout *protestující vichřice*. Co Vám tu může pomoci „přítel Sova“? Zde Vám nepomůže nikdo, ani nebe ani peklo ani celá legie přátel, poněvadž jste *sám sobě* zasadil smrtelnou ránu.

Nic by nebylo snazší pro mne než vysekat se *Vaši* logikou. Mohl bych se totiž odvolávat ne-li větším, alespoň stejným právem na *přítele* Mrštíka, který mi také přes kritiku „Pohádky máje“ zůstal přítelem. Ale, mladíku, rozum do hrsti: je to logika, jsou *to* argumenty?!

3. Blízko k předešlému náleží jiný příkaz slušnosti, proti kterému hřešíte: *nepošilhávejte nikdy v polemice po spojencích*, nezískávejte si někdejší odpůrce lacinými postranními komplimenty. Tak ku př. p. F. V. Krejčího, o němž se snažíte namluvit, jako byste si bůhvíjak vážil „jeho bohaté kritické činnosti“.

To působí trapným dojemem slabošského křídování minulosti a úzkostného diplomatisování pro přítomnost. Nevím, stojí-li to v Nietzschevi, ale je jisto, že je to hrozně plebejské, poněvadž tak obchodnický zrovna utilitaristické a praktické.

A pak: svádí to člověka zrovna k citátům. Otevřete si jen ku př. Mod. revui IV., str. 46. a čtete si, jak jste psal o „bohaté kritické činnosti“ p. Krejčího. „Ale intuice také selže. Tak již v tomto článku (p. Krejčího) popletla Verlaina s Mallarméem. Jindy natropila ještě pitvornější věci. Z Ropse udělala satanika, z Ady Negri italského Březinu, jednou dokonce p. Krejčímu spiskala malheur, že četl kdesi název p. Huysmansova románu s tiskovou chybou, pak o něm napsal důkladnou studii a v té studii tu tiskovou chybu s velmi dojemnou důsledností až do omrzení opakoval.“ Atd.

Tedy: hrajete-li si, jinochu, už jednou na aristokrata a individualistu, hrajte tu roli alespoň s obstojností venkovských ochotníků.

4. *Nelvařte se nikdy v polemice nechápavějším, než jste*. Já vím, Vy chcete si tím dodávat masku poctivosti, ale, milý jinochu, je rozdíl mezi poctivostí a hloupostí a lidé jej znají a poznají. Jsou chytráci, kteří z velké chytrosti tváří se i hloupými — ale pozná se to a odnesou jen smích. Nechtěje se jim podobat: buďte přirozeně hloupý a přirozeně chytrý, jak jste — to bude i pro Vás v každé polemice nejvýhodnější. Po mých výkladech vydal jste se už mnohé chytré hloupostí a hloupé chytrosti (několik Vám jich mohu kvitovat), ale v poslední polemice držíte se zaslěpeně ještě dvou: že jsem se chtěl pomstít Mrštíkovi kritikou „Pohádky máje“ a že jsem proto užil pseudonymu. Nevím, jestli už čas nevykonal na Vás svůj blahodárný vliv a nesmyl Vám tuto pošetlost s mozku — ale ne-li, tedy slyšte a uče se trochu myslit. Já psal o Mrštíkovi v tom fatálním referátě jako o *silném a mohutném* talentu a často předtím (referát o „Bavlnkových ženách“) jako *velikém básniku hmotného světa — plejte se kohokoli, píše-li tak někdo, kdo se chce mstit!* A psal prý jsem pod pseudonymem svoje námitky a pochyby o „Pohádce máje“? Ano, ale číslo předtím pod *týmž* pseudonymem — *vřelou cloži* „Bavlnkových žen“! Ano, jinochu, *tak to* dopadá s tou vaší machinou: pod pseudonymem *vždycky* nepřiznivé.

Já psal námitky proti „Pohádce máje“, že bylo jich třeba „pro vyšší sféru“, jak říkají dialektikové — jako protiváhy proti nekritickému bombastu diletantů, kteří kladli váhu na vnější ornamenty a poškozovali vnitřní a pojmové. Proti tomu

jsem se postavil v první řadě a řekl to také výslovně ve svém referátě. Nemám proč se omlouvat, dnes jednal bych stejně.

Ostatně: p. Mrštík není člověk, na kterém by se mohl někdo jen tak mstít. Pamatujete se přece, že se ozval velmi jadrně proti referátu „Naší doby“ — myslíte, že by byl toho nedověděl i proti mně, kdyby byl shledal toho potřeby?

Tedy: nečiňte se směšným a nechtějte být papežštější než papež.

A ještě jeden z těch Vašich chytlivé-hloupých útoků. Proč prý jsem nepolemisoval s p. Hilbertem pro jeho článek „Vrchlický — football“? Ucho sem, mládenče, pošeptám Vám to diskretně: poněvadž mi byl tuze nejapný a poněvadž bych musil takto polemizovat s každým, komu to napadne, a já přesto, že mi ráčíte ve vzácné blahovolnosti připisovat velkou lásku k polemikám, nechal jich v životě padnout již hezkou řadu pod stůl. To po každé, kdy jich jalovost šla i přes shovívavý český normál. I Vás by již stihl ten osud, nebýt pedagogické misse, kterou jsem na sebe vzal.

Ostatně: moje situace tehdy a Vaše, na něhož útočil Machar, byla *to* genere *různá*. Proti mně (a nejen proti mně, nýbrž v první řadě proti „Času“) vystoupil *ne autor*, ale mladý literární udýchanec, který si chtěl získat rytířské ostruhy před širokým forem, vystoupil *ne důvody*, ale efektní, na širokou arénu vypočtenou *invektivou*. Moje referáty byly obšírné studie, v nichž byla podepřena a zdůvodněna každá věta — a já neměl prostě nač odpovídat, poněvadž článek p. Hilbertův byl *jen a jen osobní výlev*. Jinak bylo ve Vašem případě. Tu proti skoupému opovrživému pošklebku několika vět vystoupil *autor, který chtěl mít důvody*. Místo nich dostalo se mu ovšem jen urážek a surovostí ve stylu venkovských okresních listků.

Nebo: proč prý jsem odsoudil „Marii Calderonovou“ *jen* ve čtyřech řádcích? Ale, dítě, zde je Vaše prostoduchost až k slzám jímavá. Vám patrně neimponuje nic, pokud to není velké jako vůz sena. Až dospějete, pochopíte, proč právě ten malý objem referátu je charakteristický a povídá sám o sobě víc než čtyři strany textu. Čtyři řádky mi tak právě stačily, abych řekl všechno, co jsem měl na srdci.

Jen jednou, myslím, nelíbíte ignoranci a naivnost, nýbrž prostě a poctivě otázce nerozumíte. To ve svém výkladu diletantismu. Ze srdce rád uspořádal bych Vám širší poučnou přednášku, ale pro nedostatek místa musím se omezit jen na extrakt. *Vzdát se plně chvíli*, vyslovit všechno, co *v té chvíli* cítím a jak to cítím — bez zřetele k t. zv. důslednosti a k t. zv. charakteru — není, milý jinochu, diletantismus, nýbrž *naopak*: celý a rozhodný individualismus. Diletanta vyznačuje právě to, že se *cele* nevzdá *ničemu* a nejméně přítomné plnosti chvíle, nýbrž zrcadlí jen historické reflexy, chytá logické relativnosti věcí. Individualista vzdává se docela a absolutně momentu, zapomíná sebe, relativity svého já, které nikdy nedovede se zbavit diletant. K bližšímu poučení doporučuji Vám studium Emersona, který Vám také vysvětlí, jak není větší charakternosti nad toto vzdání se chvíli a naučí Vás také nenávidět ten vnější fantom důslednosti, v kterém stále tonete.

5. Jiný podstatný příkaz, milý také-aristokrate: *rovnost zbraní*. Bez ní není loyálního boje. Tak na př. zavedete-li do svých polemik *systematické podezírání* a učiníte-li z něho svoji výlučnou zbraň, nesmíte být ani udiven, ani pohoršen, aplikuje-li odpůrce tuto metodu i na Vás. To je pak tak komické, jako kdyby strana, která zavedla první ve vojně surové trhačí koule, byla indignována a volala pro mravnosti, když se jimi brání také nepřítel.

Proto nepište: „o nízkosti smýšlení Šaldova svědčí“ (str. 331) to, že Vám ukázal, jak hladce a pohodlně šlo by i Vaše činy vykládat soukromými motivy (mstou), a uvažte, jak důkladně dopadá hořejší Vaše odsouzení na Vás, který jste si vyfantasoval motiv i docela věcné studie p. Sezimovy — ve mstě („že jsem mu sdostatek nepochválil zázračně jeho novely“).

6. Varujte se, jinochu, vůbec v polemice *dvojsečných zbraní*, takových, které obráceny zasahují a drtí Vás. To je první regule polemické moudrosti, a kdybyste ji sledoval, ušetřil byste si mnohou komickou blamáž.

Tak na př. vytýkáte mi (*lživě*, jak dokážu níž) sentimentalitu — a sám chlubíte se jako invalida každou utrženou ranou („literární přehledy v Rozhledech vynesly mi dokonce osobní přepadení“ — s tlustým vykřičníkem!), k níž jste ostatně přišel jako slepý k houslím, stavíte se do efektních mučednických póz a apelujete na soucit hlupáků trópy a figurami přímo špitálickými! („Dnes je po boji. My se vrátili z boje enervováni, potlačeni, pomazáni a roztrháni, rozptýlili jsme se vysileni do svých osamělých tvrzí“ atd., 259.)

A teď si přečtete svůj silácký passus z poslední Mod. r. str. 332, který se čte jako slovní doprovod k nějaké typické Krejčíkovské ilustraci ze Šípů a nad nímž odplivovali i staří novinářští husaři, a aplikujte jej laskavě — na svoji vzácnou osobu.

(Sem vsunuju Vám gratis dobrou radu: abyste takovými naturalistickými štavnatostmi à la passus o pouťových mrzácích, mastil spíše své vodové, postně polévkové romány. Anebo, což bude snazší, přečteli si — když už Vám noblesa není vepsána do duše a musíte ji shledávat z potlaštěného papíru, z Nietzscheho, kterého citujete při každé nevhodné příležitosti, tentokrát velice případné poučení o takové „plebejské Kraftmeierei“.)

Nebo: pišete o mých referátech o Vrchlickém z Lumíra jako o „odporné přizemní gymnastice“. Ale uvažte, mistře, jak se tím *sám* zraňujete. Neboť *pak* nepsal jste *ani Vy*, intransigentní obře a mistře vyšších evolucí, o Vrchlického „Mod. básnicích anglických“ v Liter. listech nic víc — než přizemní gymnastiku. Neboť můj referát v Lumíru a Váš v Lit. listech jsou v resultátě docela stejny.

7. Jiné necessarium: *nelžete v polemikách*. Polemizovat a lhát není totiž nic těžkého, ale polemizovat a nelhat je daleko větší umění. Hleďte tedy stupňovat požadavky na svůj um, a ne je snižovat. Jen tak budete žákem Nietzscheho, jehož máte posud jen plná ústa a z něhož nepřešlo Vám do krve ani prášku, toho mistra, který tolik nenáviděl „nízkého cíle nízce dosaženého“.

A pak: není to nic platno, jsou lidé, kteří Vás dovedou přistihnout a — demaskovat.

Tak na př. nelžete a nepište, že *všecky mé nepříznivé referáty* o Vrchlickém byly pseudonymní, když jsem Vám vypočetl plných *pět* případů, kdy byly podepsány plným jménem: v Rozhledech o překl. Baudelaira (který obvyklou karáskovskou metodou umlňuje), v Lit. listech o Králi a ptáčníku a Marii Calderonové, v Lumíru o Cyranovi a Moderních básnicích anglických. Dnes dodávám Vám *šestý*: o knize „Tři knihy vlácké lyriky“ v Rozhledech.

Nelžete, zvláště ne hloupě, a nepište, že jsem se dovolával soucitu pro svoji chorobu, *kdežto já prostě uváděl jen důvod*, proč Vás nezrestám za Vaše surové kle-

pašství a pomluvy. Přečtete si Nietzscheho, kde k tomu radí: „vysvětlí, proč jsi neztrácel.“ Chcete-li znát toho, kdo tuto osobní a vedlejší otázku zatáhl do polemik, odkazuju Vás na *Nový kult z 1. května*, kde Váš vzácný přítel a kommiton, *Neumann*, na moji věcnou polemiku odpověděl — soucitem a odpuštěním pro moji nemoc. Hrozny byly lišákovy vysoko a tak se naučil i pohan p. Neumann křesťanskému soucitu a odpuštění. Mne těší jen, že jsem *takto*, třeba oklikou, dosáhl od Vás odsouzení této Neumannovy nízkosti.

Nelžete a nepište, že jsem se vrhl na začátku polemiky na Vaše „Zazděná okna“, a nemyslete zejména, že lež, opakujete-li ji vytrvale, jako v tomto případě, stane se pravdou.

Vy sám vtáhl jste svoje prvotiny (a později i jiné své produkty) do debaty: vinil jste mne ze zrahy moderních literárních idejí proto, že jsem se odvážil neomdlet před nimi obdivem.

Nelžete a nepište, že jsem s Macharem násilně zburboval Českou modernu a lepil ji na rohy, když Vám mohu hravě dokázat opak. Já stál z počátku i proti manifestu a namítal leccos i proti textu a mým přičiněním zejména omezen počet účastníků; podepisoval jsem s nechutí a pro propagaci nedělal jsem dočista nic. Zeptejte se jen při příležitosti na to pp. Pelcla a Krejčího.

Nelžete a neviňte mne, jako bych si byl přibásnil ve Vašem článku v *Žycie* první místo, když Vám mohu hravě dokázat, že mne *opravdu* stavíte nejvýš z české kritiky. Dotyčný odstavec začíná *doslova*: „V kritice tví část tvářet práce vykonal F. X. Šalda . . .“ To je, myslím, přímo soudně průkazné.

Nelžete historii se sonetem o genrech Klášterského tak, jako by byla obdoba Vašemu oslavnému poematu. *Já* netiskl ten sonet v „Lumíru“ r. 1892, nýbrž vložil jsem již tehdy, jak se věc měla: sonet ten byl psán jako hračka r. 1886 a *po šesti* letech vylovil jej ze svých papírů a dal jej *proti* všemu právu i proti vši slušnosti tisknout p. Klášterský v Lumíru z malomocného hněvu nad mým referátem.

8. Máte-li co vyvrátit, *nevyracejte to nikdy všeobecnými citáty — z cizích autorů*. To je strašně naivní a směšné a imponuje již jen mládeži pod šestnáct let. Všichni dospělejší vědí, že lze citáty podepřít a vyvrátit všecko na světě, a každý sečtější člověk uvede Vám jich v deseti minutách kopu *pro* a kopu *contra*. Chápu Vás: chcete ukázat, jak jste sečtělý — ale právě to je taková školácká koketnost, kterou musíte překonat.

Tedy: citáty z Goncourta a j. si pro podrubé laskavě uspořte; nedokazují zhoła nic.

Já ze svého upozornění nedělal zbraň proti Vám: dal jsem je do poznámky a užil ho jen jako pedagogické pomůcky, abyste se ráčil rozpomenout na něco, na co se Vám pohodlně zapomínalo. A hle, osvědčila se: pamatujete se už výborně.

Jinak však lituju, že Vám nemohu být ani v této lapálii po vůli, ač bych strašně rád, už z kulantnosti za tolik důležitých věcí, jež jste asi mlčky koncedoval.

Váš referát z Nivy svědčí, že jste znal moji studii z Lit. listů a nese stopy té znalosti. Že jste psal o Macharoví do *Rozhledů* dříve, nemění nic na věci, poněvadž jste v nich neřekl nic víc, než co řekl Machar *sám o sobě* několikrát ve verších přímo: že je antiromantik . . . Ale o estetický *výklad* tohoto samozřejmého faktu *rozbořem*

stilu a výrazu Macharova — a o to přece jde v kritice — pokusil jsem se teprve já v Lit. listech a o něj opřel jste se Vy, v Nivě 1896.¹

Ostatně, aby nebylo nedorozumění, nemyslete, že Vás chci pro *tohle* hrdlit. Bůh uchovej! Už proto ne, že můj názor o literární krádeži je dočista jiný. Právý literární zloděj nekrađe nic hmotného, slova, věty, ba ani stránky — ale ducha a metodu, vůni a atmosféru, faktum a stil — to nejtěžší postižitelné a průkazné a přece v umění *unum necessarium*. Právý literární plagiátor nedá se chytit za ruku a přesvědčovat citáty před soudem, na to je příliš chytrý, a i v literatuře věsí vždy jen malé zloděje. Ale přesto, můj zlatý, *znají* ho všichni dobře a ukazují si naň prstem. Čímž jen chci říci, že se nemusíte kormoutit, jste-li v tomto puntíku poražen, poněvadž je to v jádře docela indiferentní. *Vlastní otázka* imitace a plagiátu leží docela jinde . . . Ale i v tomto směru buďte klidni: moje noblesa se jí nedovolí dotknout.

9. A máte-li něco dokázat, *nepište nikdy všeobecné fráze à la „jak všeobecně známo“*, „*celá Praha ví*“ *etc.* Tak na př. měl jste *dokázat, kde a kdy* jsem kompromisoval ve svých kritikách v Lumíru, *kde a kdy* činilo na mne nakladatelství nátlak, *kde a kdy* byl jsem censurován ve svých projevech. *Fakta, fakta*, holoubku! A místo důvodů píšete takové abstraktní květnatosti: „*Vi se po celé Praze* dnes, kdo censuruje . . .“ Milý mládenče, zde podobáte se tomu anekdotovému školákovi, který to, co měl dokázat, *předpokládal* a začínal vždy o tom, *co sám neznal*: „*jak je všeobecně známo . . .*“ Podle Vás ví „*celá Praha*“, že jsem byl v Lumíru censurován — *já* vím zase, že jste prostý pomluvač a že „*celá Praha*“ je Vám jen „*asylum ignorantiae*“, takové školácké, „*jak všeobecně známo*“.

10. Provedli-li jste něco, co Vás později mrzí, nikdy to *netušuje* — a zvláště už ne nešťastně a naivně. Tak na př. napsal jste o mně hotové Čimborasso chvály do *Žycie*, která ovšem dnes je Vám svrchovaně nepohodlná — ale proto nesmíte je chtít setřít takovým hadrem, o který se — sám znovu zamažete. Nesmíte psát na př., že na té chvále je vinno — polské obecenstvo, pro něž jste psal. Vy, aristokrat — obecenstvo?! Mon dieu, jak se to rýmuje? Vám tedy také určuje při psaní posici — obecenstvo. Ale, proboha, co to na sebe říkáte? Což nevidíte, že takhle může přijít šprýmař, který řekne, že snad i dnešní nadávky také píšete — pro obecenstvo, tentokrát obecenstvo *Mod. revue*, které takovou silně pepřenou kuchyň zvláště miluje, a že tedy vlastně mezi chvály v „*Žycie*“ a nadávky v „*Mod. revue*“ patří =. Vidíte, kam to vede, chce-li člověk mermomocí něco zakřidovat: rozmaže to ještě víc. Je to už fatální. Chcete-li tedy už mermomocí nalézt motiv, řekněte raději: protože ten den, kdy jsem to psal, svítilo slunce, nebo: protože jsem měl ten den dobrou telecí k obědu. Bude to i rozumnější i aristokratičtější než to Vaše „*vzhledem k obecenstvu*“.

11. Přemítejte, přáteli, trochu o latinské reguli: *Si duo faciunt idem, non est idem* — *a neomlouvejte se nikdy tím, že to udělal Váš odpůrce před Vámi*. Poněvadž ta podoba je jen zdánlivá — už proto, že on byl první a Vy se po něm opičíte. Ne-

1 - Jen, prosím, netvrďte takovou absurdnost, jako že Vaše studie je *širší*, poněvadž se v ní mluví — o Mussetovi. To byste tam mohl dát třeba Numu Pompilia — a byla by ještě širší, alespoň podle Vaší logiky.

říkejte tedy, že já jsem také o Vaší povídce napsal „stylový gongorism“ a „nekontrolovatelná psychologie“. Já to napsal: 1. první, 2. v klidné studii, 3. s důkazy, 4. o Vašich „Stojatých vodách“ — kdežto Vy to píšete: 1. po mně, 2. v pamfletu, 3. bez důvodů, 4. o mojí povídce „Šly světem“ — což je všechno kardinální rozdíl.

12. *Nejste-li, chťete se alespoň zdát slušně vychovaným.* Ničte svého nepřítele taktem — to je strašnější zbraň než Vaše nejstrašnější soi-disant „vtipy“, opsané ze Šípů nebo Humor. listů. Zejména pak, příteli, nebuďte nevděčen ke — svým někdejší kritikům. Tyto oběti povolání šetřte vždy, jich osud není závidění hodný; vždyť kritizovat Vaši knihu předpokládá ji číst — anebo, horreur! po případě vidět ji na jevišti a pak nádavkem číst ještě v knize. Byl jeden takový nešťastník, který to všechno přestál a zachoval se k Vám ještě tak slušně, že napsal o Vás — dvě stránky věcného a klidného rozboru. A Vy dnes přijdete a napíšete: „surově skopal moji Hořící duši“.

To není rozhodně hezké a slušné od Vás. Měl byste být laskavější k této starší trpělivé, dnes již vymírající generaci kritické. Tím spíše, že přichází dnes mladá, která se nedá za nic na světě pohnout k tomu, aby Vás četla a o Vás psala. Tak na př. p. Sezima, jemuž p. prof. Dlouhý nabízel vysokou bankovku — a on odolal, jak Vám minule vyložil. A p. Šimek dal se zlákat jen byronovským honorářem: za rádek guinea.

Mám ještě několik puntíků v peře, ale jedno mne odzbrojuje. Až k slzám jste mne pohnul Svým pozváním ke spolupracovníctví v Mod. revui, které mi po všech pomluvách a nadávkách — dokonce s výmínečným slibem honoráře — nabízíte. Není to tedy s tím Vaším despektem ke mně tak zlé, když byste mne byl hotov přijat mezi nejvzácnější vyvolence osudu a p. Arnošta Procházky. To je tak sladce naivní a rozmilé, že vyrazí pero z ruky. Za ně bude Vám mnoho odpuštěno.

Jen jedno ne: to ubohé penzum. To musíte roztrhat a pokusit se o nové, slušnější. Návod jsem Vám tu dal, a Vy jste pilný a vtipný člověk: nezoufám nad Vámi ještě. A zkoriguju Vám je po případě stejně blahosklonně a přátelsky jako toto.

Do té doby Váš starý

F. X. Šalda

Poznámky vydavatelovy

Čtvrtý svazek Kritických projevů F. X. Šaldy shrnuje kritikou a polemickou žeň z let 1898 až 1900; časově zahrnuje tedy dobu tří let, působností rozdělenou mezi Literární listy a Lumír a biograficky přervanou chorobou po úrazu v Orlických horách. Choroba způsobila, že co do množství kritická činnost Šaldova slábne, až roku 1900 vykazuje jen jediný referát. Přestává se taky o časopisy zajímat, poněvadž se mu zdá, že ztratily smysl a že nastává doba knihy. Začíná psát essaye a články, které vyplní příští jeho knihy (Experimenty, první příspěvek jeho do Lumíru, přešly do Bojů o zítřek). Roku 1898 pokračuje v referentství pro Literární listy, přechází jako referent do Lumíru, který se příští dva roky stane jeho hlavní kritickou tribunou, i když Literární listy neopustí úplně.

Bylo-li ústředním bodem Šaldových projevů z let 1894 a 1895 dialektické řešení vztahů individua a kolektiva, a konkretisoval-li se tento vztah v projevech z roku 1896 a 1897 na otázku poměru individua a národa,¹ soustřeďuje se Šalda v letech 1898 a 1900 opět na otázku vztahu individua a kolektivu, která se v roce 1900 stává ústřední otázkou jeho polemik. Jako idealistický individualista, jakým Šalda koncem let 90. byl, požaduje po umělci individualitu, výraznou osobnost, typičnost tvorby, kterou se jeden umělec od druhého liší. Za největší známku umělecké slabosti pokládá opakování stylisací, obrazů již jinde a lépe užitých. Tato individualita stylu není však u něho v rozporu s ideovostí. Vítá Neumannovu knihu (zde str. 55) právě proto, že v ní je podtržena ideovost, která obohacuje myšlenkovou malátnost většiny soudobé poesie. Individualismus Šaldův odmítá i samoúčelnost poesie. Přes to, že oceňuje v umění zachycení tajemna, nevyslovitelnosti a krásy často abstraktní, přece stále měří umělecké dílo jeho životností a přimknutím ke skutečnosti. Proto vyčítá Mallarméovi, že chtěl žít abstraktně a integrálně a pokládá za štěstí, že se mu nepodařilo uzavřít se před životem. I Šalda pozoroval rozklad buržoasní společnosti, jak se projevoval v umění, podobně jako S. K. Neumann. Cítil, že je třeba proti jeho odrazu v umění bojovat a reagoval proto bojem proti dekadentním pózám a proti anarchismu. Proto se tenkrát postavil i proti Neumannovi, když viděl, že se stává anarchistou a spojuje se s Karáskem, proti jehož umění měl hned od počátku výhrady. Na rozdíl od Šaldy, který stále viděl těžisko své činnosti v umění, měl však Neumann, aktivní účastník politického a sociálního zápasu své doby, více předpokladů k tomu, aby dospěl k přesvědčení, že umění musí uvědo-

1 - Srov. o tom Kritické projevy 3, str. 523.

měle sledovat třídní zájmy potlačovaných mas. Požadavek třídního umění se zdál Šaldovi roku 1900 ještě absurdní. Neměl také dostatečného porozumění pro požadavek bojové tematiky „čtvrtého stavu“, za nějž se postavila soudobá socialistická revue Akademie, i když si byl již roku 1898 vědom toho, že „dělák dostal v umění dávno domovské právo, nejen jako jeho předmět, ale i jako jeho obecenstvo“. I v kritikách shrnutých do tohoto svazku pokračuje Šalda v boji proti eklekticismu a proti umění klouzajícímu po povrchu života. To zdůrazňuje zvlášť v referátech divadelních, neboť dramatické umění má podle něho nejlépe řešit otázky a problémy skutečnosti a pravdivosti; proto odsuzuje Neznámou pevninu Vikové-Kunětické a Hořící duše Karáskovy a tak vysoko klade realismus třeba Otto Ludwiga.

Vydání tohoto svazku se řídí zásadami, podle nichž pracovali vydavatelé svazků předcházejících.

Děkuji všem, kteří mi při vydání tohoto svazku pomáhali radou a připomínkami, zvláště paní A. Kolářové-Sezimové za laskavé zapůjčení dopisů Šaldových, psaných K. Sezimovi, prof. F. Vodíčkovi za vlídnou pomoc při řešení některých problémů a dr. Kamillu Reslerovi za půjčení materiálu neumannovského.

1898

Str. 13. — *Milan Fučík: Utikám k slunci!* V Literárních listech XIX, 1898, str. 81—83, č. 5 z 1. l. s bibliografickými údaji: Básně. 1894—1897. V Praze 1897. Nákladem vlastním, v komisi Grosmana a Svobody. Str. 55. — Podepsáno *P. Kunz*. V Mladých zápasech 307—311 otištěn text „poněkud retušovaný a doplněný“; v poznámkách mylně uvedeno, že je posudek signován F. X. Š. Retuše se týkají změny slovosledu nebo nahrazování slova slovem jiným, zpravidla běžnějším; doplňky nejsou zásadní a věcné, nýbrž týkají se většinou zpřesnění výrazu novým přívlastkem, řidčeji celou větou. Tak věta: „Dekadence není . . . ani absolutní terminus rozvoje“ (str. 13, 8. ř.) je upravena na: „ . . . ani absolutní termín a cíl vývoje.“ Následující věta zní v Mladých zápasech: „ . . . kdo toho slova užívá a o kom ho užívá“. Podstatnější rozdíly jsou tyto: věta: „To je stanovisko. . .“ (15, 11) zní v Ml. zápasech (309): „*P. Fučík ohřívá zde jen staré stanovisko všech šosáků, kteří si žádají umění „veselého“, poněvadž se nechcejí dát rušit v pohodlném trávení po dobrém obědě nebo po dobré večeři.*“ Str. 16, ř. 3 zní v MZ (310, 2): „ . . . ta bedá sentimentalita a to ubohoučké lži umění, které mne přímo dusí v této knížce Fučíkově“; 16, ř. 13: „Problém renaissance umělecké je tam, kam *p. Fučík nestačí ještě dohlédnouti: v ostrém poledním slanečném vykrojeném tvaru, v ryzí, vykvašené, bohatě rozkvetlé linii, v stylované a světelné perspektivnosti*“ (310, 14); další věta tvoří v MZ počátek nového odstavce; 16, 25 zní v MZ (310, 24): *Měl chytit problém renaissance za to, zač ho jest možno uchopit zcela hmolně a hmatavě, bez naivního řečňování a pustého lži theoretisování: za krásnou výraznou formu*; 16, 30: „ . . . jako nervové, výrazy veliké nosnosti; bude musit stanovit pevné hodnoty slov a obrazů, snažit se zhusťiti je v jakési pralváry pravidelně a krásně laněticích slunci a hvězd“; 17, 2 jsou v MZ vynechána v závorce uvedená jména italských básníků. — Předmluva Fučíkova je psána ve formě listu Jaroslavu Hilbertovi,

Str. 18. — *Česká poesie 19. věku*. Literární listy XIX, 1898, str. 98—100, č. 6 z 16. 1. Bibliografický údaj za titulem: Vydal Spolek českých spisovatelů beletristů „Máj“. Díl I. V Praze 1897. Nakladatel: Jos. R. Vilimek. Stran 337 (z nichž 1—9 úvodem Jar. Vrchlického). Podepsáno *P. Kunz*. — Předmluvu J. Vrchlického, datovanou 16. února 1897, podepsali Jaromír Borecký, Adolf Černý, Ant. Klášterský, Jaroslav Kvapil, Ladislav Quis, K. V. Rais. — Str. 21, 22: Fejeton Macharův, o němž se Šalda zmiňuje, je datován 9. listopadu 1897 a vyšel 20. listopadu v 2. čísle Naší doby (roč. 5, str. 177—181) s názvem „Feuilleton“. Důvody, kterými Šalda odsuzuje anthologie vůbec, nebo pro které některé anthologie připouští, jsou stejné, jako uvádí Machar. Machar vzpomíná na Vrchlického fejeton z 4. listopadu 1894, vyšlý v Hlase národa, na který poukazuje také Šalda. V něm Vrchlický, chtěje obhajovati Hála, ostře napadl Machara za jeho známý rozbor Hála z Naší doby (20. října 1894), Šaldou zde také vzpomínány. — Str. 22, 1: Ve zmiňované studii Vrchlického o Kollárovi je Polákův básnický čin stavěn vedle Jungmannova překladu Ztraceného ráje. — Šaldův referát o Nových studiích a podobiznách vyšel v Literárních listech XVIII, 1897 (č. 19—20, z 16. 8.), str. 328—333, dnes Kritické projevy 3, str. 371.

Str. 24. — *Ant. Klášterský: Tmavé růže*. Literární listy XIX, 1898, str. 100—101, č. 6 z 16. 1. S bibliografickým údajem: Básně. Nakladatel: F. Šimáček. V Praze 1898, Str. 144. Signováno *Quidam*.

Str. 27. — *Jiří Karásek: Sexus necans*. Literární listy XIX, 1898, str. 112—115, č. 7 z 1. 2. S bibliografickým údajem: Kniha pohanská. Praha 1897. Knihovny Moderní revue č. 18. Stran 61. Podepsáno *P. Kunz*. — V MZ (str. 322—327) otištěn text „retušovaný a zkrácený“. Retuše se týkají i zde slovníku a stylu Šaldova. Zkrácení spočívá v tom, že je vynechána poznámka pod čarou se str. 30 a je nahrazena postskriptem se str. 33 a že je vypuštěn poslední odstavec: „Ovšem je zase pravda. . .“ Podstatné zkrácení, i když nerušící smysl, vyžádaly si věty na str. 29, ř. 6—24, které v MZ (323, 4. ř. zdola) znějí: „*Obratnost, která nepovoluje této věčné pravdě, této bytostnosti, která jí nevyslovuje, která jí neslouží, nýbrž naopak ji zkracuje a podává ochuzenou a padělanou — laková „obratnost“, laková „dovednost“, lakové „umění“ je zlé a malicherné, nižšího a podřízeného stupně. Proto podřízeného stupně, poněvadž je výlučně plodem eloučka, který se isoloval od svého věčného zdroje. Sám plod věčnosti, nebo boha, něčeho většího než je sám, může vyjít ze svého obmezení jen tak, že se blíží co nejvíce svému původu: že co nejvíce produkuje, co nejvíce reprodukuje.*“ V textu otištěném v MZ lze však přesto pozorovat, že Šalda drobnými retušemi tón posudku zostril; nejen že vynechal kladnou poznámku se str. 30, ale vynechával nebo měnil i jednotlivá slova, která měla v původním znění kladný smysl. Na druhé straně vynechal z postskripta větu, která byla namířena proti J. Kvapilovi: „ . . . za nějž odpovědnost — poněvadž nebyl podepsán — padá na p. Jaroslava Kvapila, který byl jmenován, jak jsme četli, výslovně redaktorem proto, aby udržel listu styky s moderním prouděním“. — Str. 33, 14: *surový útok*: ve *Zlaté Praze* XV, č. 2, str. 22, byl otištěn tento posudek Karáskovy knihy: „*Tahle pohanská kniha bude jednou náramně pěkným literárně historickým dokumentem z dob, kdy kroužek několika*

mladých pánů ohlásil českému písemnictví nový kurs a všem dosavadním básníkům odňal zároveň koncesi. Jaké štěstí pro pana Karáska, že si jinde ještě neřezají aristokrati nosy a uši: pan Karásek už by si je byl taky uřezal! Takto bere prozatím do pravdy každou perversi, o níž se ve starých i nových knihách dočetl, a dělá z toho něco, co na pohled vypadá jako básně. Vlastně je to však — no, nemusí se všechno povídat plnou hubou! Zvláště ne v literární rubrice, neboť kniha páně Karáskova patří i se svým autorem nikoli do literatury, ale do bláznice. A sice do oddělení, kam zavírají blázní docela nestydaté.“ *Nový kult* (1897, č. 3, str. 64) reagoval poznámkou „Anebo aby byl vzat karabáč na podobné uličnictví, jaké s knihou p. Karáskovou „*Sexus necans*“ provedl ve Zlaté Praze p. Jaroslav Kvapil či, jak jiní praví, p. Jaroslav Vrchlický.“ V poznámce se dále praví, že výtka nemravnosti padá na ty, kteří posudek psali, poněvadž je „rozdíl mezi poctivou a vědomou immoralitou a žhavou smyslností knihy p. Karáskovy a mezi senilní oplzlostí jistých veršů těch nyní moralisujících „starých pánů“. V recenzi vidí *Nový kult* nový útok „literární buržoasie na svobodu mladé naší literatury“ a je přesvědčen, že bude odražen. *Moderní revue* (1898, sv. VII, str. 95) opakuje narážku z Nového kultu, že posudek knihy psal buď „žák“ (t. j. J. Kvapil) nebo „velmistr“ (t. j. Vrchlický), odsuzuje surový a neurvalý tón, opakuje, že si Zlatá Praha hraje na moralisty a vidí rovněž v posudku „drzý a obmezený útok na uměleckou svobodu, na volnost umělecké tvorby, již tak dost státní censurou okleštěné“. A odpověď *Moderní revue* končí: „Zmínil-li jsem se tedy o výpadu v Zlaté Praze, nejednalo se mi zvláště o knihu páně Karáskovu, ale o princip sám. Přihlížeti mlčky, to by byla zleměť sancké k svrchovaným osobním tupením mladých umělců, bylo by to jako zaleknutí se před literárním násilnictvím. Hájíme naprostou svobodu umělecké tvorby a kritiky pro každého a proti každému. Na sprostáctví patří však karabáč.“

Str. 34. — *Julius Zeyer: V soumraku bohů*. Literární listy XIX, 1898, str. 330 až 332, č. 8, z 16. 2. Bibliografický údaj: Kronika. (Další řada „Obnovených obrazů“.) Salonní bibliotéky čís. 100. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1897. Stran 174. Signováno F. X. Š. — Str. 38, ř. 17: uvedená kritika Voborníkovy monografie o Zeyerovi je otištěna v *Kritických projevech* 3, str. 390.

Str. 41. — *Jan Rokyla: Světla a bludičky*. Literární listy XIX, 1898, str. 146 až 148, č. 9, z 1. 3. S údajem: Básně. Nakladatel: F. Topič. V Praze 1898. Stran 72. Sign. F. X. Š. — Str. 44, ř. 7 zdola: první kniha Rokytova *Když se připozdívá* (1897) byla příznivě přijata zvláště ve Světlozoru (12. února 1897, č. 14, str. 168), kde šifra -a- o Rokytovi napsala: „Ojediněle stojí tu, jako vzácný zjev literární, nový opravdový básník.“

Str. 46. — *Louis Arleth: Z podivných dum bardovy harfy*. S údaji: Nákladem autora. V komisi Fr. Horálka na Vinohradech. V Praze, prosinec 1897. Str. 10. — *K. Egor: Pomsta neznámé Viny*. S údaji: Několik kapitol z románu. Nákladem vlastním, v komisi Grosmana a Svobody. V Praze 1898. Stran 64. — *Otto Gulon: Háje, kde se lančí*. S údaji: Prózy a básně. Nákladem vlastním, v komisi Grosmana

a Svobody. V Praze 1897. Str. 26. — Souhrnný referát v *Literárních listech* XIX, 1898, str. 148—149, č. 9, z 1. 3. Podepsáno *P. Kunz*. — Louis Arleth je pseudonym Jindřicha Koblice, K. Egor Karla Rožka a Otto Gulon Otakara Theera.

Str. 50. — *Anl. Sova: Próza*. Literární listy XIX, 1898, str. 181—182, č. 11 z 1. 4. S údajem: Symposionu, knih nové doby, svazek 1. Vede a vydává: H. Kosterka, Praha II, Puchmajerova ulice 36. Stran 93. Podepsáno *P. Kunz*. — Otištěno v *Mladých zápasech* (302—305) s názvem *Prosa lyrická*. Ač neuvedeno, je text v *MZ* retušován slovně i stylisticky, postskriptum je vynecháno.

Str. 54. — *S. K. Neumann: Salanova sláva mezi námi*. Literární listy XIX, 1898, str. 182—184, č. 11 z 1. 4. S údajem: Básně. CJO. D. CCC XCVII. Nakladatelé: Grosman a Svoboda, knihkupci v Praze. Strany nečíslovány. Sign. F. X. Š. — Otištěno v *MZ* (328—334) „retušováno“ slovně i stylisticky dost značně, nikoli však podstatně. Věta se str. 55, 8 ř. zdola začíná v *MZ* (329,28): „*Tato mystika zkažených nervů, tato lžimystika, které bují dnes tolik v literatuře. . .*“ Podstatně je změněn konec druhého odstavce na str. 56, který v *MZ* (330) zní: „*A víc: soud budoucnosti, který dá za pravdu všem a povýší všechno, co minulost neprávem utiskla a zabila; který pomstí všechno poctivé a silné, utištěné slabým a lživým, všechno jemné a krásné, poražené nebo zastiněné dočasně hrubostí a lstí. Jak tu nevzpomenout Carducciho hymny Salanovy, v němž italský básník vidí ztělesněnou sílu rozumu, vdoru, krásy i odboje. „A jako víchr okřídlen kráčí, to Satan veliký, svět mu div stačí. Na voze ohnivém od země k zemi burácí, žehnaje národy všemi. Satane, zdrav buď, ty duchu vzdoru, ty silo rozumu vítězná v sporu! Nebo vášnivých Baudelaireových „Litanií k satanovi“, zvláště toho překrásného místa, kde jej apostrofuje: „Holi vyhnanců, lampa vynálezců, zpovědníče oběšených a spiklenců.“*“ Pozměněn je i konec odstavce před citovanými verši (56, 5 ř. zdola): „*Jest vůbec bůh lásky silné, nalézající svůj zákon v sobě, takové, v níž se uskutečňuje v užším rámci dvojice lidské veliký sen o novém člověku a lepším světě přetvořeném k jeho podobě. Symbolisuje krásný, slavný, bohatý život budoucnosti, kterého dobude člověk, až dovede vyzpívat ze sebe celé skryté bohatství síly, lásky, krásy a pýchy.*“ (330, 2 ř. zdola — 331). Str. 54, 6: referát o Neumannových Apostrofách hrdých a vášnivých vyšel v *Lit. listech* XVIII, str. 203—205, knižně v *Kritických projevech* 3 str. 242—248.

Str. 60. — *Karel Rais: Pulpáni*. Literární listy XIX, 1898, str. 218—220, č. 13 z 1. 5. S údajem: Dva obrazy. Ottovy Laciné knihovny spis 159. V Praze 1898. Stran 280. Sign. F. X. Š.

Str. 64. — *Jaroslav Vrchlický: Bar Kochba*. Literární listy XIX, 1898, str. 246—249, č. 15 z 1. 6. S údajem: Báseň (1894—1897). V Praze 1897. Nakladatel: J. R. Vilímek. Stran XVI, 409. Signováno *Quidam*. — Str. 69: *byl již dostatek do-ložen v jiném listě*: v *Čase* XII, 1898, str. 3 a 21.

Str. 70. — *Karel Klostermann: Domek v Polední ulici — Chuchláci — Kochanovická epopeje*. S údajem: Nakladatel: J. R. Vilímek. V Praze 1898. Stran 368.

Karel Leger: *Emancipovaná*. S údajem: Satira z nedávných dob. Nakladatel: J. R. Vilímek. V Praze 1898. Stran 140. Souhrnný referát v Literárních listech XIX, 1898, str. 249—251, č. 15 z 1. 6. Podepsáno Pavel Kunz. — Str. 70, 3 ř.: *je to šifra Jindřicha Vodáka*.

Str. 76. — Jos. K. Šlejhar: *Zátiší*. Literární listy XIX, 1898, str. 279—280, č. 17 z 1. 7. S údajem: Nakladatel: Josef Pelcl. V Praze 1898. Stran 167. Podepsáno P. Kunz.

Str. 80. — Karel Hlaváček: *Mstivá kantilena*. Literární listy XIX, 1898, str. 281—282, č. 17 z 1. 7. S údajem: Básně. V Praze MDCCCXCVIII. Nákladem Moderní revue. Stran 30. Sign. F. X. Š. — „S retušemi“ otištěno v *Mladých záparech* (290—293). Retuše jsou někdy méně zásadní: str. 80, ř. 14 zní v MZ (290,14): „Vypařila se jaksi a zbylo jen jakési těžké, bolestně slité a bouřkově smutné ovzduší hoře, hněvu a bezpomoci“; poslední věta druhého odstavce je rozdělena: „...rozmetaných stonech a křečích. Ta celá půl antikvářská, půl malířská féerie...“ (MZ 290, 1. ř. zdola); třetí odstavec (na str. 81) začíná v MZ (291, 4): „Pod dekoraci Geuzů, lancknechtů... davů, vrženou před vás jako starý dřevoryt ohlodaných okrajů, pod celou tou důrerovskou ponurou a grünwaldovskou upírovitou...“ Někdy jsou retuše zásadní. Tak str. 81, 3. ř. zdola zní v MZ (291, 4. ř. zdola): „...a teskně plačím stříbrem pravé lyriky. Jako by se napilo z jakéhosi pramene nové živelnosti, jako by je pronikl rytmus ze samého centra věci tryskající, kterým odhalují svůj poslední smysl, a pronikl je ne vzdálenou a značkovou řečí logickou, nýbrž samým zpěvem a samým stínem svého prapůvodu a své prapříčiny.“ Zcela je změněn druhý odstavec, str. 82, který v MZ (292) zní: „Pan Hlaváček není z rodu velikých básnických tvůrců, z rodu velikých syntetiků, vládců mohutných, rozpěněných a odstíněných orchestrů, pracujících nakupejnými, ideovými a podideovými architekturami dynamickými. Není z těch velikých harmonisátorů, kteří utkvávají znova svou symbolickou báseň inlimni a osobní podle skladby vesmírové a kombinují v nová chemická spříznění její prvky, týtěl z daného bidného materiálu nové transcendentní skladby, typičtější a slavnější pozemských.“ Poslední věta celého referátu je změněna: „...; a jsou hračky, jež zbarvilo víc té přísloušné michelangelovské krve, než monumentálně snad vypadající, ale při tom upřadě prázdné a duté akademické sochy, jimž se pompěně říká lřebas světově dějinná epopej.“ (MZ 293.) Jinak se retuše týkají vypouštění slov nebo částí vět. — Antonin Harl užil tohoto posudku v poznámkách k *Básním K. Hlaváčka* (Dílo Karla Hlaváčka, Praha. Kvasnička a Hampel 1930, II, 140) jako dokladu posudku „kritiků, kteří k dílu Hlaváčkovu postavili se spíše odmítavě“. Neotiskl ovšem poslední dva odstavce, které názor o „odmítavě“ kritice vyvracejí. — K referátu je připojena v Lit. listech poznámka redakce: „Když posudek tento dán do tisku, došla zpráva o úmrtí nadaného autora. Obšírnější zprávu přineseme příště.“ Zpráva vyšla v čísle 18 (16. 7.), str. 301 z pera Jiřího Karáska.

Str. 84. — Artur Schnitzler: *Anatol*. — S údajem: Sedm dramatických scén. Přel. K. Švanda ze Seměic. Úvodní báseň Lorisovu A. Klášterský. Nakladatel:

Jos. R. Vilímek. V Praze 1897. Str. 155. *Týž: Umírání*. Novela. Přeložil Jos. Fr. Javůrek. S orig. litografií E. Orlika. Nákladem „Rozhledů“. V Praze 1898. Stran 104. Souhrnný referát v Literárních listech XIX, 1898, str. 284—285, č. 17 z 1. 7. Podepsáno P. Kunz.

Str. 88. — *Sborník světové poesie*. Název dán vydavatelem pro souhrnný referát z Literárních listů XIX, 1898, str. 323—330, č. 20 z 15. 8. V časopise názvy jsou rozepsány: J. W. Goethe: *Hermann a Dorothea*. Hexametrem přízvukným přel. Otmar Vaňorný. *Sborník Světové poesie* sv. 56. Stran 127. Nakladatel J. Otto v Praze. — William Shakespeare: *Kupec benátský*. Drama v 5 aktech. Přel. J. V. Sládek. Téhož sborníku sv. 57. Stran 125. Nakl. týž. — *Ši Kingu* dílu prvního kniha I.—VI. Přel. Dr. Rudolf Dvořák a Jar. Vrchlický. I. část. Stran 115. Téhož sborníku sv. 58. Nakl. týž. — Thomas Moore: *Lalla Rookh*. Část III. Přel. Dr. Frant. Krsek. Téhož sborníku č. 59. Stran 92. Nakl. týž. — William Shakespeare: *Jak se vám líbí*. Hra v 5 jednáních. Přel. J. V. Sládek. Stran 128. Téhož sborníku sv. 60. Nakl. týž. — A. Mary F. Robinson-Darmesteler: *Výbor básní*. Přel. Jar. Vrchlický. Stran 75. Téhož sborníku č. 61. Nakl. týž. — Henrik Ibsen: *Básně*. Přel. Karel Kučera. Stran 146. Téhož sborníku sv. 62. Nakladatel: Alois Wiesner v Praze. — Str. 98, 8. ř.: srov. Šaldův posudek Králova překladu Sofoklovy Elektry v Kritických projevech 3, str. 506—507. — Str. 101, 8. ř.: srov. Šaldův posudek první části v Kritických projevech 3, str. 505, kde již nadhazuje, že by měla být překládána nejprve díla prvního řádu a potom díla podružná.

Str. 107. — Stephane Mallarmé. Lumír XXVII, 1898, č. 3 z 10. 10., str. 34—35 a č. 4. z 20. 10., str. 47. — Otištěno v *Juvenilích*, str. 294—299, s nepatrnými retušemi.

Str. 113. — Souhrnný referát vyšel s názvem *Z mladé literatury* v Lumíru XXVII, č. 10 z 20. 12., str. 119 s těmito bibliografickými údaji: Viktor Dyk: *Sila života*. Básně. Nákl. Moderní revue. — Karel Kamínek: *Hasnoucí svělla*. Lyrická hra o jednom aktě. Nákl. týž. — Em. šl. z Lešehradu: *Smutné kraje*. Básně. Nákl. vlastní. — Beneš Grünwald: *Srdcem i kosmem*. Verše. Nákl. Bursíka a Kohouta.

Str. 117. — *Národní divadlo*. Jako v předcházejících svazcích Kritických projevů shrnujeme pod tímto názvem divadelní referáty Šaldovy, kterými vyplňoval zprvu rubriku Literárních listů a od 3. čísla 27. ročníku (z 10. října 1898) i stejně nazvanou rubriku Lumíru. Před posudky divadelních představení, jichž je 17, klademe Šaldův posudek Šubertovy brožury, poněvadž obsahuje zásadní názory kritikovy na repertoire Národního divadla. Vyšel v rubrice Národní divadlo v Literárních listech XIX, 1898, str. 118—120, č. 7 z 1. 2., s bibliografickým údajem: V Praze 1897. Nákladem vlastním. Stran 19. Sign. F. X. Š. — Str. 117, 4. ř. zdola: plynulo to již z poznámky: K prvnímu divadelnímu referátu Šaldovu (nyní v Kritických projevech 3, str. 272—280) připojila redakce poznámku, v níž se mimo jiné

praví: „Budeme přinášet pravidelné referáty o všech významnějších a literárně hodnotných novinkách, jež objeví se na repertoaru Národního divadla v Praze.“ — 117, 1. ř. zdola: *nějakého Rutha*: František Ruth (1852—1903), několikrát Šaldou zmiňovaný, byl podle charakteristiky Jaroslava Kvapila (O čem vím I, 1946, str. 269) „bohatý pražský podnikatel, jemuž bylo spisování divadelních her největším potěšením soukromého života“; jeho hry, jimž se podle J. Kvapila nedala upřít „trocha divadelní vervy a jevištní účinnosti“, byly na Národním divadle často hrány a měšťáckou kritikou přijímány. — 120, 5. ř. zdola: citované posudky z Lit. listů viz v Kritických projevech 3, str. 272 a n., 281 a n., 295 a n. a 298.

Str. 123. — Souhrnný referát z Literárních listů XIX, 1898, str. 161—165, č. 10 z 16. 3. *Juan Ruiz de Alarcony Mendoza: Lež na lež* (La verdad sospechosa). Komédie o 4 jednáních. Přeložil a upravil Jaroslav Vrchlický. Vystavil režisér p. J. Šmaha. (Leden 1898.) — *Alois Jirásek: Emigrant*. Drama o čtyřech jednáních. Vystavil režisér p. J. Šmaha. (Po prvé 30. ledna 1898.) — *Anton Funtek: Pro dítě*. Drama o jednom jednání. Ze slovinského přeložil J. Hoffmeister. Vystavil režisér p. E. Chvalovský. (Únor 1898.) Sign. F. X. Š. — Premiéry byly 15. ledna, 30. ledna a 10. února. — Posudek o Jiráskově Emigrantu vyšel v *Mladých zápasech* (335—342) s malými úpravami ve výrazu i stylu; vypuštěn je zde poslední odstavec, takže referát končí větou: „A zde jsme u postulátu, jemuž se p. Jirásek vymyká pojmově, celým svým duševním ustrojenstvím.“

Str. 134. — *Jaroslav Vrchlický: Král a pláčník*. Veselohra o třech dějstvích. Vystavil p. Chvalovský. (Březen 1898.) — *Alexej Sergějevič Suworin: Tatána Rěpina*. Drama o 4 aktech. Z ruštiny přel. Bořivoj Prusík. Vystavil p. Šmaha. (Březen 1898.) — *Václav Kliment Klicpera: Zlý jelen*. Fraška o 4 dějstvích pro jeviště upravená p. F. A. Šubertem. (Slavnostní předst. 20. března 1898 s přednáškou p. řed. Šuberta.) Literární listy XIX, 1898, str. 214—217, č. 13 z 1. 5. — Premiéry 19. února, 11. a 20. března. — Str. 142, poznámka: zmíněná studie vyšla 1894, č. 2, str. 95—99 a v č. 3, str. 161—166. Otištěna je v Kritických projevech 2, str. 75—91.

Str. 143. — *Julius Zeyer: Radúz a Mahulena*. Slovenská pohádka ve 4 aktech. (Duben 1898.) — *Maurice Maeterlinck: Velřelkyně*. Dramatická báseň o 1 aktu. Přeložila Marie Kalašová. (Duben 1898.) Literární listy XIX, 1898, str. 245—246 a 262—264, č. 15 a 16 z 1. a 16. 6. Premiéry 6. a 16. dubna. — Str. 146, poznámka: zmiňovaný referát je otištěn v Kritických projevech 3, str. 382—399. — Str. 147, 8. ř.: studie Bouškova vycházela na pokračování v Literárních listech XVIII, 1898, str. 311, 345, 359, 375, 398.

Str. 151. — Lumír XXVII, 1898, str. 35—36, č. 3 z 10. 10. Bez bližších údajů. Sign. F. X. Š. — Premiéry byly 13. září v režii Seifertově a 24. září v režii Chvalovského.

Str. 154. — Lumír XXVII, 1898, str. 47—48, č. 4 z 20. 10. Bez bližších údajů. Sign. F. X. Š. — Premiéry byly 27. září v režii Chvalovského a 10. října v režii Seifertově.

Str. 157. — Souhrnný referát v Literárních listech XX, 1898, str. 8—11, č. 1 z 3. 11. *Fr. Xav. Svoboda: Odpoutané zlo*. Drama. (Květen 1898.) — *V. Štech: Ohnivá země*. Komédie. (Červen 1898.) *Sewer Maciejowski: Martin Luba*. Přel. Ad. Černý. Drama. (Říjen 1898.) — *Gerolamo Rovetta: Bezecetni*. Z italského upravil F. S. Procházka. (Říjen 1898.) — Premiéry: 3. května v režii Šmahy, 26. května v režii Seifertově, 13. září v režii Seifertově, 10. října v téže režii.

Str. 166. — *Josef Ladecký: Bez lásky*. Lumír XXVII, 1898 str. 84, č. 7 z 20. 11. S údajem drama. Sign. F. X. Š. — Premiéra 5. listopadu v režii Seifertově.

Str. 169. — Souhrnný referát v Literárních listech XIX, 1898, str. 344, č. 21 z 3. 9. *Karel Toman: Pohádky krve*. Básně. Nákladem vlastním, v komisi Grosmana a Svobody. V Praze 1898. Stran 37. — *Hanuš Jelinek: Delyke men a selana kai pleiades...* (Básně, 1897.) Náklad autorův. V Praze 1898. Stran 22. — *Bedřich Zavadil: Když slunce svítí*. Básně. Nákladem vlastním, v kom. A. Srdece. V Praze 1898. Stran 94. — *Adolf Brabec: Listí padá...* Básně. Nakladatel F. Popelka. V Poličce 1898. Str. 53. — *Otakar Pallan: Na prahu života*. Básně. Nakladatel: Em. Stivín. V Praze 1897. Stran 171. Podepsáno *Pavel Kunz*. — Referát o Tomanově prvotně vyšel v *Mladých zápasech* (str. 306) s četnými úpravami zpřesňujícími a doplňujícími: 169, 5. ř. v MZ 306, 6. ř. zní: „Autor se opijel, zdá se mi, občas velikým, stejně elementárně impulsním jako umělecky výrazným lyrikem německým, Richardem Dehmelem; a před očima stanula mu patrně nejednou jeho...“ 15. ř. v MZ (18. ř.) zní: „...cily těhlelé naší soumravné a hádankovité doby opravdu po svém a na vlastní vrub; zatím dovede je spíš originálně a silně procítit a pojmut než bezpečně a definitivně vyslovit.“ Ostatní změny nejsou významné. — Poněvadž Šalda sám otiskl tento referát v knize, považoval jej za významný a zásadní; nepatřil by tedy do oddílu menších referátů, kam byl zařazen jen z důvodů technických.

Str. 170. — *H. Uden: Sad zarůstající*. Literární listy XIX, 1898, str. 100, č. 6 z 16. 1. S údajem: Verše. Nakladatel: J. R. Vilímek. Stran 154. Sign. P. K.

Str. 170. — *Ladislav Quis: Epigramy*. Literární listy XIX, 1898, str. 100, č. 6 z 16. 1. S údajem: Praha 1897. Nakladatel: Frant. Šimáček. Stran 122. Sign. *Quidam*.

Str. 171. — *Josef Havlík: Z menšího obzoru*. Literární listy XIX, 1898, str. 166 č. 10 z 16. 3. S údajem: Ottovy Laciné knih. č. 155. V Praze 1898. Sešit 35.—39. XX. serie. Stran 280. Sign. *Quidam*.

Str. 171. — *Karel Scheinpflug: J. N. R. J.* Literární listy XIX, 1898, str. 166—167, č. 10 z 16. 3. S údajem: Básně. Ve Slaném 1898. Nákladem spisovatele. Stran 47. Sign. *Quidam*. — Str. 172, ř. 25: Báseň *Na Golgathě*, později v knize *Golgatha*.

Str. 173. — *Světová knihovna*. Literární listy XIX, 1898 str. 186—187, č. 11 z 1. 4. S údajem: Nejlacnější vydání znamenitých knih domácího i cizího písemnictví. Nakladatel: Jan Otto. Redaktor: J. Kvapil. Souhrnný referát o prvních 19 číslech této knihovny. Signováno P. K. — Str. 174, ř. 7: Herbenův posudek vyšel v Čase XII, 1898, č. 5 z 29. I. na str. 69 a n. a měl v několika následujících číslech polemickou dohru.

Str. 174. — *J. Krušina ze Švamberka: Starým perem*. Literární listy XIX, 1898, str. 220, č. 13 z 1. 5. S údajem: Několik črt. V Praze 1898. Nakladatel: F. Topič. Stran 149. Podepsáno P. Kunz.

Str. 176. — *Světová knihovna*. Literární listy XIX, 1898, str. 295—297, č. 17 z 16. 7. S údajem: čís. 20—27 (omylem 37, neboť o čís. 37 se již nereferuje). Sign. J. H. — Souhrnný referát s poznámkou, že „o Geikieho „Geologii“ a Klieperově „Zlém jelenu“ bylo již dříve za jiných příležitostí referováno v tomto ročníku Lit. listův“. O Geikiem referoval A. F. Tichý na str. 204, o Klieperovi F. X. Šalda na str. 214 při příležitosti představení v Národním divadle 20. 3. 1898 (zde str. 140). — 177, 9. ř. zdola: u *Vilímka vydal od něho*...: Žena s dvěma dušemi a Slečna Don Quijot; u Šimáčka Dvě plavovlásky (1896).

Str. 178. — *Bohdan Kaminský: Zlomky románů*. Literární listy XIX, 1898, str. 330—331, č. 19—20 z 15. 8. S údajem: Verše. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1898. Stran 82. Podepsáno J. Holas.

Str. 179. — *Josef Holý: Padavky*. Literární listy XIX, 1898, str. 331, č. 19—20 z 15. 8. S údajem: Verše (1894—1897). Nakladatel: F. Šimáček. V Praze 1897. Stran 94. Sign. *Quidam*.

Str. 179. — *Vlasta Pillnerová: Obrázky ze žďárských hor*. Literární listy XIX, 1898, str. 331, č. 19—20 z 15. 8. S údajem: „Matice lidu“ ročník XXX, č. 5. Nakladem Dra Edv. Grégra. V Praze 1897. Stran 126. Podepsáno J. Holas.

Str. 179. — *Fr. Rulh: Pismákova dcera*. Literární listy XIX, 1898, str. 331, č. 19—20 z 15. 8. S údajem: Obraz ze života o třech dějstvích. Vilímkovy „Vybrané hry českých divadel“. Nakladatel: Jos. R. Vilímek. V Praze 1898. Stran 60. Sign. P. K. — Str. 179, 4. ř. zdola: *Josef Kuffner* (1855—1928) divadelní referent Národních listů, kde psal pod šifrou š.

Str. 180. — *Odpověď na zasláno páně Kvapilovo ze čtvrtého čísla Literárních listů*. Na Šaldův posudek Princezny Pampelišky¹ z 2. č. Lit. listů (z 18. 11. 1897, Kritické

1 - V době premiéry Pampelišky bylo uváděno několik dokladů o nepůvodnosti Kvapilovy Pohádky, z nichž nejzajímavější byl ten, že Pampeliška je jen rozvedení indiánské báje o Šivondasovi z Longfellowovy Písně o Hiavate; ten se zamiluje do dívky, kterou zimní vítr odváne, poněvadž to byla pampeliška. (Srov. Čas XII, 1898, str. 89, č. 6 z 5. 2.)

projevy 3, str. 301) reagoval J. Kvapil zaslánem, datovaným v Praze 2. prosince 1897, které bylo otištěno v čís. 4 (16. 12. 1897, str. 76), v němž stručně opakuje, co řekl v „Několika autorských poznámkách místo referátu“ (ve Zlaté Praze XIV; 1897, str. 586), že není možno shledávat v ní vliv Hauptmannova Potopeného zvonu již proto, že nejenze svou pohádku napsal dříve, ale že ji také zadal Národnímu divadlu „o celý měsíc dříve (3. 11. 1897), než svět zvěděl o berlínské premiéře pohádky Hauptmannovy“ (2. 12. 1897). Šalda odpověděl zaslánem zde otištěným, jež vyšlo v Literárních listech XIX, 1898, str. 92, č. 5 z 1. 1.

Nato přineslo příští číslo Lit. listů (č. 6 z 16. 1. 1898, str. 102) odpověď Kvapilovu datovanou 4. I. 1898, v níž Kvapil konstatuje, 1. že nová úprava hry se od původní neliší „až na rytmy a rýmy ničím“, 2. že mu divadlo hru nikdy nevrátilo a 3. že Versunkene Glocke četl až po napsání hry a obvinil Šaldu z klepařství. K tomuto zaslánu byla hned připojena zde na str. 181 otištěná *Odpověď p. F. X. Šaldy*.

Str. 182. — V předvečer 1. máje 1898 hrálo Národní divadlo před vyprodaným hledištěm naplněným sociálně demokratickým dělnictvem. Za to, že ředitel divadla Fr. Šubert umožnil toto představení, byl veřejně napaden především předáky národně socialistického dělnictva. Proto byla svolána na 7. května do Typografické besedy ve Smečkách schůze zástupců moderní literatury, aby odpověděli na otázku: Či je Národní divadlo. Svolavateli schůze byli: J. Herben, Ed. Koerner, F. V. Krejčí, Jan Laichter, A. Meissner, S. K. Neumann, K. Nováček, J. Pelel, Arn. Procházka, F. X. Šalda a G. Žalud. F. V. Krejčí vylíčil průběh jednání zástupců sociálně demokratických spolků se správou Národního divadla a polemiky ředitelstva s výkonným výborem národního dělnictva a konstatoval, že ředitel Šubert terorismu neustoupil a choval se v celé věci čestně a zmužile. Pak následovaly projevy jednotlivých řečníků, z nichž Šaldův byl hned z počátku pokládán za nejvýznamnější.

Uvádíme alespoň zde v poznámkách reprodukci Šaldova projevu, jak ji otiskla brožura „Čeští spisovatelé a dělnictvo“ (knihovny Duch pokroku č. 1., nákladem časopisu „Zář“), poněvadž patří k Šaldovým kritickým projevům:

Slova se ujal dále kritik a divadelní referent „Literárních listů“ F. X. Šalda: Chce o věci promluvit se stanoviska literárního a kulturního. Je tu otázka: Či je Národní divadlo a vlastně další: Či je umění. Odpověď na ni je totožná jako na otázku: Či je slunce, či je vzduch? Každého člověka — to je jasno. Když řečník slyšel, že Národní divadlo bylo otevřeno dělnictvu a že za to pak ředitel byl bojkotován, tu mně připadlo na mysl, jak je jinde, za hranicemi. Tam již od čtyřiceti padesáti let snaží se řada nejlepších lidí učinit umění majetkem všeho lidstva.

Ředitelé dávají hrát divadlo i v neděli dopoledne, jen aby se dělnictvo mohlo představení zúčastnit. Někteří chtějí, aby i dělnictvo samo činně se zúčastnilo, aby hrálo. Takový je proud, který jde Evropou: umění popularisovat. Naproti tomu u nás divadlo se zavírá, monopolisuje pro určité kasty. To je jasné zpátečnictví. Proč se to vše děje? To je nepochopitelné. Jeřábkův „Služebník svého pána“ sledoval tendenci socialistickou. Je věnován spolku „Oul“, v němž jaksi ztělesněny byly snahy socialistické, jak se před 20 lety u nás jevíly. Snaha vylučovat určité kasty z divadla souvisí dle řečníka s názory starého umění, jež také veliké emoce hněvu, vášně, soucitu a pod. plodné emoce zahazovalo jakožto tendenční. Ale znenáhla

šířilo obor svých předmětů. A podobný soujem je i národ, z něhož se nedá jedna část jen tak beze všeho odkrojit, jak by si přál nějaký novinář.

V Anglii William Morris, subtilní umělec, největší umělec, největší básník, začal básněmi fantastickými, poněvadž byl poctivý, končil *zpěvy pro socialisty*, písněmi a brožurkami pro ně; poznalť, jak krása a dobro úzce souvisí. Stejně Crane, jemný umělec, tvořící nové typy umění, vidí, že se ono musí obzobovat ze života. A proto usilují o propagaci idejí, chtějí umění *socialisovat*. A u nás několik novinářů, kteří nedovedou pravopisně správně napsat ani jedinou českou větu, chce dekretovat: Zavřete brány Nár. divadla! Z kontrastu toho řečník vidí, že lidé tito *poškozují umění* i národ, chtějíce je sestříhovat dle úzkého svého obzoru. Kdyby se otázka události poslední položila před široké forum evropské veřejnosti, jistě by bylo odpověděno, že události ty znamenají poškozování umění. *Dělník dostal v umění dávno domovské právo, nejen jako jeho předmět, ale i jako jeho obecnstvo*. A umění z toho mělo prospěch. V Nár. divadle byly hrány jemné kusy, ale obecnstvo, ten „výkvět a elita“ společnosti jim nerozumělo; kdyby tam byl lid nefalšovaný pseudo-kulturou, vycítil by právě umění.

Od faktu, že by se dělnictvo stalo stálým navštěvovatelem divadla, čekal by ředitel stoupnutí umělecké úrovně divadelní. Dnes se tam hrají frašky tak surové, že se doleji jít už nemůže. Řečník by si přál, aby dnešní schůze vyzněla nejen negativně — protestem, nýbrž i pozitivně, aby se upravoval poměr dělníků k umění, aby se dělníci stali v divadle činitelem, který by si také dovedl vymoci, aby snahy jeho byly respektovány. Nelze připustit, aby si bohatí uzenáři a sládci svými pěti sty zlatými kupovali právo rozhodovat o umění. Řečník si představuje, že by si dělnictvo opatřilo podíl a právně mělo vliv na repertoár. Je možno, že by Nár. divadlo nestálo o dělnictvo, dělnictvo nemusí zase stát o ně. Lze utvořit spolek, kde by se kusy třeba jen předčítaly, netřeba je ani hrát. Nicméně dobře by bylo, aby si dělníci získali Nár. divadlo; nárok dělnictva se musí uznat. Konečně by si řečník přál, aby schůze vyzněla protestem proti jednomu nemravu specificky českému, že o otázkách kultury a umění rozhoduje kdejaký anonymní žurnalista. Jinde tomu tak není. To je národní anarchie, hotové žurnalistické zákeřnictví.

8. května přinesly *Národní listy* o schůzi zprávu, v níž bylo o Šaldovi řečeno: „Následující řečník (po J. V. Krejčím) F. X. Šalda hájil stanovisko sociálními demokraty zaujaté s hlediska literárního a kulturního. Boj proti správě Nár. divadla vede prý několik novinářů, kteří prý ani českou větu nedovedou napsati pravopisně. Dělnictvo sociálně demokratické musí prý podniknouti kroky, aby vliv na Národní divadlo i jemu byl vyhrazen. . .“ 10. května (čís. 129, str. 5) přinesly ještě *Národní listy* Zasláno podepsané V. Hladíkem a datované 9. května, kde se na Šaldův vrub říká: „To co pravil p. F. X. Šalda o propagaci idejí, o socialisování umění, mohl by říci spíše ve shromáždění druhé sociální strany, kde by jeho slova našla snad více souhlasu a porozumění, nežli tam, kde se musí houkat nadávky, řvát potupy.“ Přímý útok proti Šaldovi přinesly však *Radikální listy* 11. května (roč. V, č. 38, str. 258), které se pozastavily nad tím, že Šalda „k údivu všech přítomných nepolemisoval s p. Krejčím“, ačkoliv byly známy jejich literární boje. Šaldovi se zde dále vytýká, že nepostřehl, že Národní divadlo nemá být propůjčeno dělnému lidu, nýbrž

politické straně. Na obě tyto invektivy odpověděl Šalda útočnou obhajobou zde otištěnou. — Str. 186, 10. ř. zdola: *článek o Jules Vallèsovi*.

1899

Str. 189. — *Národní divadlo*. V tomto oddíle jsou opět shrnuty všechny Šaldovy referáty o představeních v Národním divadle z roku 1899.

Božena Viková-Kunětická: Neznámá pevnina. Lumír XXVII, 1899, str. 131—132, č. 11 z 1. 1. S údajem. Hra o třech jednáních. Sign. F. X. Š. — Premiéra 3. 12. 1898 v režii Šubertově. — Knižně v *Mladých zápasech* (344) s *nepatrnými retušemi*. Zásadnější změny jsou: věta se str. 190, 15. ř. zní v MZ (345, 15) . . . *zhuštit se; uniknouti poruchu do hlubší bytostnější vrstvy svého já*; 190, 8. ř. zdola: „celek symfonických tónů a duše“ nahrazeno v MZ (345, 9. ř. zdola) *celek symfonické skladby duševní*; na téže str. 5. ř. zdola slova „povrch a faleš“ nahrazena slovy *písek a bláto*; věta se str. 191, ř. 19 zní v MZ (346, ř. 17): . . . *Peterkovi; a z tohoto zorného úhlu rozumí divák. . .*; 192, 7 místo „na sklíněných záhadách“ je v MZ (347, 5) „na *zklenutých rozporech*.“

Str. 192. — Dvojreferát z Lumíru XXVII, 1899, str. 154—155, č. 13 z 20. 1. *Gabriel Finne: Sýček*. Drama o 1 aktě. Přel. H. Kosterka. — *Mollière: Lakomec*. Veselohra o 3 aktech. Přel. J. Vrchlický. Sign. F. X. Š. — Premiéry 21. 12. 1898 v režii Seifertově.

Str. 195. — Souhrnný referát z Literárních listů XX, 1899, str. 165—167, č. 10 z 16. 3. *Jan Ladecký: Bez lásky*. Drama o 3 aktech. — *Gabriel Finne: Sýček*. Drama o 1 aktě. Přel. Hugo Kosterka. — *Mollière: Lakomec*. Veselohra o 3 aktech. Přel. J. Vrchlický. — *Božena Viková-Kunětická: Neznámá pevnina*. Hra o 3 aktech. — *Gerhard Hauptmann: Forman Henčl*. Drama o 5 aktech. Přeložil Antal Stašek. — Sign. *Qidam*. — Premiéra Formana Henčla 11. 1. v režii Šmahově. — Str. 200, ř. 7: *Zákrejs v Osvětě* 1899, č. 2. str. 186, při posudku hry se pozastavuje nad jazykem překladu, i když uznává, že zvolení dialektu podkrkonošského bylo správné: „Nejedno slovo německého původu mohlo se již také proto českým výrazem podat, že náš jazyk v šedesátých letech, do nichžto děj položen, byl zajisté dosti silně vytříben.“ A dále: „Henčl není vozka, nýbrž povozník: proč tedy do tisku dán triviální „Forman“?“ — Str. 200, ř. 16: v 7. a 8. čísle Literárních listů (str. 118 a 135) podal rozbor Formana Henčla V. Jordán.

Str. 201. — *Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac*. Lumír XXVII, 1899, č. 22 z 20. 4., str. 262—263 a č. 23 z 1. 5. str. 275—276. S údajem: Heroická komedie o 5 aktech, veršem. Přel. Jar. Vrchlický, vystavil režisér Šmaha. Sign. F. X. Š. — Premiéra 22. března.

Str. 208. — Dvojreferát z Lumíru XXVII, 1899, str. 312, č. 26 z 1. 6. *Heřman Sudermann: Skryté štěstí*. Hra o 3 aktech. Režie p. Šmahova. — *Sl. Grégrová v Paří-*

leronově Myšce. Sign. F. X. Š. — Premiéry 18. května a 11. dubna v režii J. Seiferta.

Str. 211. — *Mikuláš Rygvin: Pohostlinsku*. Lumír XXVII, 1899, str. 240, č. 20 z 1. 4. S údajem: Hra o 1 aktě. Sign. F. X. Š. — Premiéra 17. 3. v režii Šubertově.

Str. 213. — *Pohostlinské hry pani Marie Gavrillovny Saviny* a herecké družiny z carského dvorního divadla petrohradského. Lumír XXVII, 1899, str. 276, č. 24 z 1. 5. Sign. F. X. Š.

Str. 216. — *Divadlo*. Do tohoto oddílu, jehož název je převzat z Lumíru, jsou zařazeny posudky her, provozovaných jinde než na Národním divadle nebo týkající se jinak divadla. Proto je sem zařazen i posudek knižního vydání hry Vikové-Kunětické (srov. str. 189), poněvadž je to doplněk divadelního referátu.

Jiří Karásek: Hořící duše. Lumír XXVII, 1899, str. 202—204, č. 17 z 1. 3. S údajem: Drama o 3 dějstvích. Prov. ve Švandově divadle na Smíchově jako divadelní představení Intimního volného jeviště 1. února 1899. Sign. F. X. Š. — K. Sezima ve svých pamětech vzpomíná, jak se Šalda s ním a několika přáteli vypravil na toto představení. „Šalda byl pln upřímného zájmu o kus a pevně odhodlán hájit divadelní debut Karáskův, jak se jen dá... Šel potom z představení zamlklý.“ (II, 116). Podle Sezimy přičítal Šalda své kritice „Hořících duší“ Karáskovu vytrvalost v bojě Lumíru s Moderní revuí (srov. zde str. 301 a n.). — Str. 220, ř. 5: v *Rozhledech* 15. února 1899, č. 10, str. 472 otiskl Karásek Prohlášení datované 13. února, jehož jádro zde Šalda podává.

Str. 223. — Vyšlo v Lumíru XXVII, 1899, str. 192, č. 16 z 20. 2. — Str. 225, 15: V insertní příloze k 52. číslu humoristického časopisu „Šipy“ z 10. 12. 1898 byl otištěn obrázek znázorňující Vikovou-Kunětickou, jak vesluje na neckách nesoucích jméno „Trpělivost obecenstva“ k ostrovu, na němž vlaje prapor „Neznámá pevnina“. Vedle obrázku v rubrice Tyatrália je nepodepsaný posudek Neznámé pevniny, psaný ironicky a ne bez vtipu. Posudek končí: „Autorka byla po zásluze aklamována „už“ po třetím jednání. Jest jen co litovati, že naše nedočkavé obecenstvo na ni nepočkalo, kvapem už se hrnouc do šaten a domů.“

Str. 227. — *Konrád Ferdinand Meyer*. Lumír XXVII, 1899, str. 143—144, č. 12 z 10. 1. Sign. F. X. Š.

Str. 230. — Souhrnný referát v Lumíru XXVII, 1899, str. 153—154, č. 13 z 20. 1. a str. 167—168, č. 14. z 1. 2. pod titulkem *Literatura překladová*. S údaji: *De Stendhal* (Henry Beyle): *Červený a černý*. Přel. J. Vodák. — *Gustav Flaubert: Výchova sentimentální*. Přel. Stanislav Mašek. — *Otto Ludwig: Mezi nebem a zemí*. Přel. A. E. Mužik. — *Gerhard Hauptmann: Tkalci*. Činohra ze čtyřicátých let. Přel. Krušina ze Švamberka. *Henry Mackay: Lidé manželství*. Přel. Osten. — Sign. F. X. Š.

Str. 238. — *Stanislav Przybyszewski: Cestou*. Literární listy XX, 1899, str. 131—132, č. 8 z 16. 2. S údajem: Román. Přel. Karel Kamínek. Vzdělávací bibliotéka sv. 40. Sign. F. X. Š.

Str. 242. — *Gustav Flaubert: Pokušení sv. Antonína*. Literární listy XX, 1899, str. 146—148, č. 9 z 1. 3. S údajem: Přel. Jaromír Borecký. Vzdělávací bibliotéka, sv. 39. V Praze 1898. Str. XV + 217. Sign. F. X. Š.

Str. 247. — *Náš nejstarší umělec*. Lumír XXVII, 1899, str. 229—231, č. 20 z 1. 4. S podtitulem Několik poznámek o Fr. Lad. Čelakovském. Knižně v *Juvenilích*, str. 300, téměř beze změny.

Str. 254. — *Fr. S. Procházka: Pisničky*. Lumír XXVII, 1899, str. 265, č. 22 z 20. 4. S údajem: V Praze, nákladem Vilímkovým. Sign. F. X. Š. — Knižně v *Mladých zápasech*, str. 355, téměř beze změny. První věta v MZ zní: Řada pastiches, neboli po česku padělků... Druhá: Pan autor zachycuje sem tam šťastně spád... Posudek je v MZ rozdělen na odstavce; první končí: ...než se mnohým dnešním napodobitelům lidové poesie zdá (254, 14), druhý: ...který dříve nebo později pomine (255, 11). Ostatní změny jsou formální.

Str. 256. — *Jan Opolský: Svět smutných*. Lumír XXVII, 1899, str. 299—300, č. 25 z 20. 5. S údajem: Básně. V Praze 1899. Nákladem Jos. Pelcla. Sign. F. X. Š.

Str. 259. — *Růžena Svobodová: Zamolaná vlákna*. Lumír XXVII, 1899, str. 311—312, č. 26 z 1. 6. S údajem: Román. V Praze 1899. V „Libuši“, stran 308, Sign. F. X. Š.

Str. 264. — V Lumíru XXVII, 1899, str. 336, č. 28 z 20. 6. S údaji: *Em. šl. z Lešehradu: Kvěly samoty*. Básně. V Praze 1899. Nákl. vlastní. *Týž: Výtbor z básni Stéphana Mallarmé*. S podob. Vallottonovou. V Praze 1899. Nákl. vlastní. Sign. F. X. Š. — 264, 2. ř.: referát o první knize Lešehradově viz na str. 116.

Str. 268. — *M. A. Šimáček: První služka*. Literární listy XX, 1899, str. 129 a 130, č. 8 z 16. 2. S údajem: Nakladatel F. Šimáček. V Praze 1898. Sign. F. X. Š. — 271, 3: Flaubertovu Prostou duši (Ame simple) přeložil Václav Černý, vyšla v Lumíru 1888, č. 26, jak na tomto místě poznamenala pod čarou redakce.

Str. 273. — *Karel Mašek: Pohádky špatně končící*. Literární listy XIX, 1898, str. 197—198, 4. 12. z 16. 4. S údajem: Romantické improvisace. S kresbami Jana Preislera. Nákladem knihtiskárny Dra Edv. Grégra. V Praze 1897, str. 78.¹ Sign. F. X. Š.

1 - V Pistoriově Bibliografii nezaznamenáno.

Str. 274. — Autor***: *Mizení...* Literární listy XX, 1899, str. 130—131, č. 8 z 16. 2. S údajem: Historie duše v posledním půlletí její pozemského otroctví. Nakladatelé: Volter a Zika. V Praze 1898. Stran 112. Sign. P. K. — Autorem je Jan z Wojkowicz.

Str. 275. — *Vladimír Jevlošek: Symfonie.* Lumír XXVII, 1899, str. 216, č. 19 z 1. 3. S údajem: 1898. Básně. Podepsáno *Quidam*.¹

Str. 275. — *Jaroslav Vrchlický: Moderní básníci angličtí (1700—1800).* Lumír XXVII, 1899, str. 274—275, č. 23 z 1. 5. S údajem: V Praze, nákl. Vilímkovým. Sign. F. X. Š.

Str. 277. — *Josef Holeček: Naši.* (1. část: Kterak žijí a umírají.) Lumír XXVII, 1899, str. 275, č. 23 z 1. 5. S údajem: Na Smíchově, nákladem vlastním. Sign. F. X. Š.

Str. 277. — *Francis Cont Lützow: A history of Bohemian Literature.* Lumír XXVII, 1899, str. 324, č. 27 z 10. 6. S údajem: London, William Heinemann MDCCCXCIX. Stran XII a 423. Sign. F. X. Š.

Redaktorská činnost V. Hladíka, kterému se zdánlivě podařilo v renovovaném Lumíru² spojit starší generaci s mladší, ale který brzy začal přijímat do Lumíru své žurnalistické a kavárenské přátele, byla předmětem několika polemik. V *Samoostatnosti* (III, 1899, č. 12 z 11. 2.) vyjádřil *sk* (Skácelík) své zklamání nad prvními čísly Lumíru, která porušila princip kooperace, jak ji navrhoval Šalda; 1. 3. t. r. přinesly *Literární listy* (XX, str. 150) fejeton podepsaný L'Etranger (Jos. Matějka), kritizující redaktorskou metodu Hladíkovu a varující jej. Skácelíkův fejeton citovaly *Pondělní noviny politické, umělecké i sociální* (I, 1899, č. 22 z 6. 3.) ve zprávě *K aféře „Lumíra“*. Připojily poznámku, že „článek (Skácelíkův) byl napsán po společné úradě s p. Šaldou a jinými spolupracovníky Lumíra.“ Proti této poznámce ohradil se Šalda na

str. 278 otištěným zaslápanem, jež vyšlo pod titulkem *K záležitosti Lumíra v Pondělních novinách politických, uměleckých i sociálních* I, č. 21 z 13. 3. 1899. — K. Sezima, který se na podkladě vzpomínek a bohaté korespondence pokouší zachytit pozadí a obraz těchto bojů, se domnívá (II, 133), že „obojí (Matějkův i Skácelíkův článek) bylo tuším ovocem spiklenecké schůzky u Šaldy“.

1 - V Pistoriově Bibliografii nezaznamenáno.

2 - V nedatovaném dopise K. Sezimovi (asi z června 1898) píše: „Starší páni tuší co je čeká. Tonou v pláči. Šalda ante portas!“ Žádá Sezimu o příspěvek do prvního čísla (vyšlo 20. září 1898), aby byl první rozhodující dojem z čísla co největší.

1900

Str. 283. — *Jaroslav Hilbert: Psanci.* Lumír XXVIII, 1900, str. 274—276, č. 23 z 1. 5. S údajem: Drama o 3 dějstvích. Bursík a Kohout.

III. ročník Nového kultu, který začal vycházeti jako týdeník, postavil se ještě přesvědčivěji za socialismus než v neperiodických ročnících předešlých. Nepodepsaný úvodník (autorem byl S. K. Neumann) „Náš úkol v českém světě“, hovořící o nutnosti uvědomovat české voličstvo, staví české inteligenci jasný program: „V p o l i t i c e všimati si chceme jen zjevů charakterisujících úpadek dnešních řádů a vysilenost soudobé buržoastické společnosti a zjevů charakterisujících předzvěsti rodících se změn. V ohledu s o c i á l n í m... budeme šfítiti nestranně znalost volných idejí socialistických. Ze všech oborů k u l t u r n í c h, ze všech věd a umění vynasnažime se předvésti českému člověku zjevy nové, svérázné, směrdatné...“ Úvodník volá přispěvatele do listu, který bude bojovat „za dobré dílo svobody a internacionály“ a který si klade za svou první povinnost „postavití zdatnou inteligenci do služeb neodvislého dělnického hnutí“. Celé číslo bylo již podle toho zaměřeno: Neumannova úvaha o hornické stávce, verše J. Opolského s nadhozeným sociálně revolučním motivem, realistická povídka V. Stefanika „Ze vsi odvedlí“, programový článek „Morálka a socialismus“. V rubrice Literatura otištěn pak článek začínající slovy: „Mrtvý bude psáti o živých...“ Podepsaný *Mortuus* (Arnošt Procházka) v něm konstatuje, že literární revoluce let 90. byla poražena; že ten, kdo se o ni nejvíce zasloužil (Šalda) se od ní prospěchářsky odvrátil a spojil se s chytřým nakladatelem (J. Ottou), který viděl, že je možno z mladého hnutí čerpat výdělek a spojil ve svém listu (Lumír) monopolisticky starší generaci s mladou. Ze svobody, kterou revoluce vybojovala, nezbylo téměř nic, jen vady a poklesky. Šalda nebyl sice nikde přímo jmenován, ale celý článek byl namířen proti němu a proti obnovenému Lumíru. Proto na něj reagoval fejetonem

na str. 291 *Staré modly nově natřené* v Lumíru XXVIII, 1900, str. 237—238, č. 20. z 1. 4., v němž se obrátil proti celému zaměření Nového kultu. — *Že nejhorší čas v nemoci minuly...* Roku 1899, po úrazu v Orlických horách, Šalda těžce onemocněl a jeho život byl vážně ohrožen; nemoc se vlekla i roku 1900 a její následky zůstaly vlastně po celý Šaldův život. — 292, 10. ř. zdola: *myšlenka, již jsem vystavil před lety v dělnickém shromáždění:* v Typografické besedě 7. 5. 1898; srov. pozn. k str. 182—293, 15; v *Novém kultě se píše, že nemáme vůbec umělecké novely...* Citovaný článek *Mortuův* končí: „(Máme) několik básniček, čistých a posvěcených. Ale román, novela, drama, jaký mrtvý, vyprahlý, neplodný suchopár!“ Ř. 17: črta „*Ze vsi odvedlí*“ je od ruského spisovatele Vasila Stefanika a vyšla v Novém kultu 1900, č. 1, str. 3; redakce připojila k ní několik vět o autorově původu a o jeho knize po-
videk „Sina knižecčka“.

Vedle této Šaldovy odpovědi reagovali na *Mortuův* článek kolektivně mladí přispěvatelé Lumíru, jichž se článek přímo dotýkal, na str. 294 otištěným *Zaslánem*, vyšlým v témže čísle Lumíra (XXVIII, 1900, č. 20 z 1. 4.). Pro zajímavost uvádíme, že k tomuto zaslánu se zvláštním listem připojil i *Ot. Březina* (*Mortuus* mu to v No-

vém kultu pak vyčtel), který s ním souhlasí, pokud jde o otázku svobody umělcova projevu, ale v otázce tendenčnosti s ním nesouhlasí: „Tím ovšem nepopíráme, že umělecké dílo je ve své nejvnitřnější podstatě tendenční, že žije jen vítězstvím svého zápasu a že s díly přibuzné inspirace hledá si svou čáru stejné teploty, ideové isothermy na duševní zemi.“

Šaldova odpověď, víc útočná než obhajovací, vyvolala v *Novém kultu* (č. 3 z 13. 4. 1900, str. 8) článek S. K. Neumanna „Nové kampaně?“ V I. části „Kousek historie“ přímo útočí na Šaldu, že se zpronevěřil zásadám, které pomáhal kdysi proklamovat; že se spojil s Hladíkem, pro nějž měl dříve jen slova opovržení, aby dosáhl redaktorské kariéry v Lumíru. V II. části „Odpověď F. X. Šaldovi“ vyvrací Šaldova slova o tom, jako by předpisoval umělci, kde má hledat náměty pro své práce, a obhájuje tvorbu Vasila Stefanika. V III. části „Odpověď literárnímu pensionátu“ odpovídá na Zasláno šesti spisovatelů z Lumíru (č. 20). — V témže čísle *Nového kultu* (str. 12) odpovídá Šaldovi a jeho přátelům *Mortuus*; obviňuje Šaldu z překrucování slov, vytýká mu finanční ziskost a opět předhazuje nesvobodu Lumíra, závislého na nakladateli, kdežto v *Novém kultu* může každý pronášet své názory zcela svobodně. — Na několik invektiv v Lumíru proti Jiřímu Karáskovi (nikoliv z pera Šaldova) ozval se v *Moderní revui* ve *Volné tribuně* (sv. XI, 1900, č. 7, str. 232) *Karásek* článkem „Invektivy“, datovaným v Praze 6. dubna 1900. Čachrováním nazývá Šaldův dvojitý soud o Pohádce máje, obviňuje Šaldu, že jemu a Březinovi vpadl do boku referátem o Škampovi (Kritické projevy I, str. 371) a že si jím připravoval cestu do Lumíru, jako si ji připravoval kladnými referáty o Vrchlickém, kdežto referáty záporné že podpisoval pseudonymy; zdůraznil opět nesvobodu projevu všech, kteří píší do Lumíra. — Šalda se cítil dotčen a zdá se, že nejvíc ho pálily předhůzky o nesvobodě projevu, na nichž trochu pravdy bylo. 13. dubna 1900 píše Karlu Sezimovi: „Bylo mi těžko jako je těžko každému kdo dostal ránu — málo záleží na tom, jestli kordem nebo kyjem: rána je tu a pálí.“ Načrtává dále, jak odpoví, a dodává: „Hladík odejel na několik týdnů do Paříže a tak snad budeme mít ve feuilletoně větší volnost. Jestli ovšem nebude protestovat p. čís. rada (Otto). Kde pak bychom to tiskli, nevím. Jsme na tom dnes tak krásně, že nemáme kus volného listu. Mluvil jsem nedávno se Šimkem, Gullonem a j. o založení listu. Stále neodbytněji se mi to vtírá. Kdybych byl zdrav, cítil bych to ještě víc. A kdyby to bylo sebemenší, jen když by to bylo *své* a nám *pro radost*.“ — Veřejně pak odpovídá polemikou, otištěnou zde na

str. 295. — *Z dopuštění osudu — individualisté*, v Lumíru XXVIII, 1900, str. 262, č. 22 z 20. 4. — První soud o Mrštíkovi *Pohádce máje* je v referátu o knize K. V. Raise „Horské kořeny“ (Kritické projevy I, str. 163), druhý je samostatný referát o knize (Kritické projevy 3, str. 366). — Str. 296; ř. 29: *když je parodoval p. Sládek v Lumíru*: srov. k tomu Kritické projevy I, str. 484. — Str. 296, ř. 37: referát o Škampovi v Kritických projevech I, str. 371. — Místa zde z referátu citovaná jsou v Kritických projevech I, na str. 378, 379 a 381: *Karásek* v nich přímo jmenován není. — 297, 4: *Březiny*. . . *se lento exkurs vůbec netýkal*. . . : v citovaném dopise K. Sezimovi píše Šalda: „Březiny se to netýká, jak správně píšete, Březina uveřejnil tehdy jednu báseň, nejstarší snad svou práci (Chvála západu) — neměl ještě ani

pseudonym Březina — které si patrně sám necení, poněvadž jí nedal ani do první sbírky. Březina pozdější je docela jiný než v této docela fyzické básni.“ — 297, 30: citované referáty o Vrchlickém, podepsané Šaldovým plným jménem, jsou v Kritických projevech 3, str. 284 a v Kritických projevech 4, str. 134. — 298, pozn.: Šaldovy soudy o *Klásterském viz* v Kritických projevech 1, str. 105—107 a str. 217. — 299, 15. ř. zdola: práce, kterou Šalda dal *Neumannovi* je *Renesanční sen* a vyšla v *Novém kultu* 1897, č. 3, prosínce, str. 43, jako první část celku nazvaného *Dvě meditace*. Srov. Kritické projevy 3, str. 462 a 540.

Šaldovu polemiku odbyl S. K. Neumann v *Novém kultu* (č. 4 z 28. 4. 1900, str. 13) jen poznámkou v rubrice *Listárna*: má s Šaldou útrpnost jako s člověkem chorobným, a proto mu odpouští všechno, zač by ho jinak žaloval. Zato *Karásek* se rozepsal téměř na 10 stranách *Moderní revue* (sv. XI, 1900, str. 251, č. 8) ve *Volné tribuně* pod názvem „Příspěvky k psychologii kritického augurství“. Jádrem jeho polemiky je: vstup Šaldův do Lumíru byl způsoben tím, že ho opustili mladí, které terorisoval a činil jakoukoli spolupráci s nimi nemožnou; jeho výroky v referátu o Škampovi se vztahovaly i na Březinu; uvrhl kritiku do područí nakladatele literárních fabrikantů; snáší důkazy, že Šalda psal pod svým jménem referáty kladné, zvl. o Vrchlickém, a záporné že podepisoval pseudonymem; vytýká měnlivost stanoviska k spisovatelům, s nimiž byl spřátelen a s nimiž se rozešel (Herben, Machar, Krejčí, Mrštík); uvádí důvody, proč se s ním sám rozešel. Oceňuje jeho kritickou erudici, ale upírá mu charakter. Za svou kritickou diplomacií dostal Šalda „uniformu a řád v oficíně velkonakladatelově, vlivuplné místo a vlivuplnou kritickou kathedru.“ — Šaldu polemiky již unavovaly a v Lumíru neměl asi opravdu tolik volnosti, jak veřejně zdůrazňoval. K. Sezimovi píše 15. 5. 1900: „Já bych rád jen skoncoval tyto polemiky a pak se uctivě vyhnul Lumíru — nebude-li totiž provedena reforma úplná a člověk pánem v listě.“

Dříve než to však udělal, odbyl a zesměšnil článek Karla *Pelanta*, který se v socialistické revui *Akademie* (IV, 1900, str. 252) v článku nazvaném „Poslední literární aféra“ horlivě postavil za umění socialistické.

K. Pelant zesměšňuje polemiky, které se rozvinuly po článku *Mortua* v *Novém kultu* a lituje, že „sugese mrtvolného ovzduší působila i na p. F. X. Šaldu, právě rekonvalescenta a snad tím pro podobné dojmy citlivějšího,“ že jeho rány „dopadly na věc, které snad vědomě ublížit ani zdaleka nechtěl: na umění, jež hledá své náměty v lidu.“ Poněvadž je článek *Pelantův* zásadní, citujeme z něho více. „Ne, nikdo z nás socialistů nenutí nikoho, aby zanechal svého umění, aby zahodil svá křídla, kterými se vznášel do svých krajů. . .“ Upozorňuje jen na poklady, které jsou „ve sklepích společnosti“, mezi dělným lidem, a čekají, až budou vyzdvíženy. Jmenuje dále umělce, kteří čerpají z této studnice, vytvořili vrcholná díla umělecká; takové Calloty, Zoly, Goncourty, Meuniery, Steinleny, Vallesy, Morrisse. Cituje proroctví Mutherovo, „že umění příštího století bude se otáčet kol čtvrtého stavu a možno dodatí, že až do té doby, pokud nebude vybojován sociální zápas do posledních detailů. . .“ A pokračuje: „Třetí stav, měšťáctvo, jest umělecky vyčerpano nadobro; na všech směrech umění jeho sféry leží sterilita a zoufalé hledání cest, jež končí vždy v slepé uličce. Jen tam dole jest všeho hojnost, všude a na každém kroku.

Malíři, již zachycujete záhady světél na nahých pletích v plein-airu, umělá světla a šera... viděli jste slevače při práci? Tento živý a reálný zjev s nádhernými reflexy oranže na modrém šatu...? Sochaři, všimli jste si dělnických hlav, mladých, v kterých zraje ten ocelový názor socialismu...? Poeti, mluvili jste někdy přátelsky s dělníkem za mzdového boje? Oh, jen kdybyste nestavěli se na ty vysoké kothurny umění a učinili tak! Uviděli byste sálat život, toho otce a ploditele všeho umění... A poznali byste mnohý z vás onen krutý omyl, jemuž podléháte... Nu, ale i hračky, mýdlové bubliny mají na světě svou oprávněnost; ale jako se ozval p. Šalda proti znásilnění individuálního umění davem, socialismem, tak třeba ochránit umění, jež bude v jádře též individuální, ale s látkou z lidu vzatou. O něj nutno se bátí při českých poměrech...“ A končí, že proti reakci je bič, „kterým Jiří Karásek v *Moderní revui* práská, neohlížeje se na pravo i levo, správně i s křivdou úplně na svém místě...“ Šalda odpověděl polemikou, otištěnou zde na

str. 302. — *Pitvornou hansuufštiádu* o našem literárním boji... , která vyšla v rubrice Zprávy a poznámky v *Lumíru* XXVIII, 1900, str. 288, č. 24 z 10. května. O těchto polemikách psal Šalda 19. 4. 1900 Karlu Sezimovi: „Tentokrát je celý feuilleton vyplněn polemikami. Se svojí nejsem právě spokojen: musil jsem mnoho vyvracet dokumenty, citováním atd. a proto je to dost těžkopádné... Vedle článku (Z dopuštění osudu individualistů) mám tam několik „Poznámek ke grandiosní logice MR a NK“, které se mi víc líbí: jsou lehčí a psány tak žoviálně a názorně na hřbety, že je uctít.“ Zmíněné poznámky otiskujeme zde na

str. 301. — *Poznámky ke grandiosní logice M. revue a N. kultu*, které vyšly v *Lumíru* XXVIII, 1900, str. 264, č. 22 z 20. 4. Když číslo s oběma polemikami vyšlo, psal Šalda Sezimovi na korespondenčním lístku (25. 4. 1900): „Mám velikou radost, že se Vám líbí moje polemika. Já také jsem rád: je mi lebbe, jako bych shodil břemeno, jež jsem dlouho vlekl. Byl jsem od těch socialistických manifestací v takovém falešném světě a v takové falešné situaci — jsem rád, že je dnes vidět, kde stojíme. Já miloval opravdu v životě vášnivě jen jedno: umění — a jsem rád, že jsem mohl tu nedělenou lásku k němu přiznat.“

Polemiky se neomezovaly pouze na *Lumír* a *Moderní revui* nebo *Nový kult*, nýbrž všimaly si jich i jiné listy, které výroky z nich citovaly nebo na ně upozorňovaly. Tak v *České stráži* (roč. XI, 1900, č. 12, str. 3) v *Drobnostech literárních* a *uměleckých* objevil se článek o „Boji Lumíra s Novým kultem“, kde se tento boj rekapituluje se zaměřením proti Šaldovi, a do popředí byla opět postavena otázka, má-li Šalda v *Lumíru* tolik volnosti, jako měl v *Literárních listech* nebo v *Rozhledech*. Odpovídaje na Karáskův „Příspěvek k psychologii kritického augurství“, odpověděl Šalda i na tuto invektivu *České stráže* v rozsáhlém a citáty doloženém článku

str. 303. — *Karáskovština, čili soustavné thaní a podezírání*. Vycházel v *Lumíru* XXVIII, 1900 v nestránkované příloze k číslům květnovým.

Opatřil si, jak píše Sezimovi (15. 5. 1900), spoustu starých časopisů, napsal odpověď před odjezdem do lázní, ale neměl z ní „pravé radosti. Je příliš dokumentár-

ni, samý citát, samé usvědčování, samé vyvracení — taková až procesní detailistická. Vlastní šerm dialektický a ideový, to proč je polemiku radost psát, tu skoro zmizel.“ (V nedatovaném dopise, který Sezima určuje 22. 5. 1900.) A pokračuje: „Dál polemizovat nemám chuti — alespoň ne obracet se přitom přímo na tu etnou kompanii. Co podniknu, bude asi to, že z celé kampaně „vytáhnu filosofii“, jak říkají Němci — udělám článek, který bude ideovým resumé. Asi takového rázu jako byl první, „Staré modly“. Bude vůbec lépe, když dáme svým polemikám ideovější všeobecnější linii — tohle žabaření z předměstského okresního soudu je stejně protivné a hnusné tomu, kdo to píše, i tomu, kdo to čtou.“ Když se v lázních dovídá, že polemika nevyjde uvnitř listu, je rozzloben a píše: „Mám jen jedno přání: aby byla celá historie co nejdřív u konce — abych se mohl vypořádat s Lumírem.“ (10. 6. 1900 z lázní Chudoba.) — 313, 4: —ič je šifra R. Svobodové (srov. K. Sezima Z mého života II, 73).

Poněvadž Šalda Karáskovi neodpověděl v žádném z květnových čísel, dal se *Karásek* strhnouti v „Summární exekuci“ v *Moderní revui* str. 291, č. 9 z června 1900 ke zvolání „F. X. Šalda nemá tentokrát poslední slova“. O tomto výroku napsal Šalda Sezimovi (18. 6. 1900): „Po přečtení M. R. poslal jsem mu (Hladíkovi) asi půl sloupečku do feuilletonu, jen tak dvě jehly Karáskovi do masa...“ Vyšly

str. 316. s názvem *Příspěvek k aristokratismu Karáška-Nobilissima* v *Lumíru* XXVIII, 1900, str. 336, č. 28 z 20. 6.

Zatím v červnovém čísle *Nového kultu* (sv. 4, č. 1, str. 31) dotkl se S. K. Neumann v rubrice „Z lidské hlouposti“ nešetrně nemocného Šaldy a na to odpověděl Šalda poznámkou

str. 317. *Z epopeje lidské surovosti* v *Lumíru* XXVIII, 1900, str. 348, č. 29 z 1. 7. *Karásek* se vrátil k Šaldovu článku z *Lumíru* ve *Volné tribuně Moderní revue* č. 10—11, str. 326 (dvojčíslo červenec—srpen) polemikou „A ještě tedy rub Šaldoviny.“ Tvrdí, že —ič je totožný s Šaldou, nebo že alespoň psal pod jeho inspirací; vrací se k pseudonymům při referátech o Vrchlickém; obviňuje ho ze sofistiky; cituje jím psaný sonet ke chvále Klášterského; vyvrací Šaldovy důkazy o měnlivosti názorů při referátech o Macharoví, Krejčím a Sovovi; předhazuje mu znovu „volnost“ projevů v *Lumíru*; a vyčítá mu, že „volá o soucit pro svou chorobu“. Po přečtení *Moderní revue* psal Šalda Sezimovi: „Souhlasím zcela s Vámi, abychom se nehalili do žádné vznešené tógy a pózy stoické filosofie, ale vedli vojnu dál, a to s největším možným humorem. Já chci tak zařídit svoji odpověď Karáskovi.“ A načrtává, co bude obsahem jeho odpovědi, kde chce dát Karáskovi pedagogickou lekcí a odnaučovat ho „jeho dětským střevíčkům“. O sonetu Klášterskému píše: „Se sonetem Klášterskému máte pravdu. Byl psán 1887 jako hra, ve společnosti — Klášterský zmocnil se ho soukromě a dal jej pak po šesti letech otisknout v *Lumíru*“ (dopis z 24. 7. 1900). Odpověď Karáskovi vyšla s názvem

str. 318. — *Jak se nepolemisuje* v *Lumíru* XXVIII, 1900, str. 407, č. 34 z 20. 8 a str. 418, č. 35 z 1. 9. — 320, 8: ... článek „Vrchlický — football“: ve „Volných

směrech“ I, 1896, str. 42 (srov. Kritické projevy 3, str. 532). V citovaném dopisu Sezimovi o tom píše: „Komické je také, vytýká-li mi, že jsem se nebránil proti Hilbertovi, když prý se vrhl na celou mladou kritiku pro moje Kunze, Holasy etc. Předně: H. vrhl se v první řadě také na Čas a pak: já již tenkrát slyšel o Hilbertovi jako o poseurovi, který chce à tout prix omračovat svět — nebral jsem ho již tehda vážně. Ostatně chtěl jsem psát, ale Česká stráž mne předešla a ten feuilleton byl tak přílehlavý, že bylo zbytečno všimati si dál Hilberta.“ — 322, 3: *Nový kult z 1. května*: miněna poznámka S. K. Neumanna v Novém kultu z 28. 4. uvedená zde na str. 341 — 323, 2: Šalda psal o *Macharovi* v Literárních listech 1894 (viz Kritické projevy 2, str. 115). — 324, 18: V Lumíru 1900, str. 348 napsal K. Sezima: „Byly mi na př. poslány z Lit. listů „Idee zítřka“ a „Hořící duše“ jako materiál k referátu... A já odolal... Psát o ní, na to bylo mi stejně líto času jako na referát o Ideích zítřka.“ — Šimek psal o Gothické duši v Lumíru 1900, str. 360. Šalda o tom píše Sezimovi: „Šimek tváří se strašně velikodušně a objektivně — ta hloupá protivná ethika „objektivity“ a „nestrannosti“ bere lidem všecken temperament a dělá z nich strašně slušné sice, ale i strašně jalové a nicotné syrovátkové šlechetníky. Kdy k čertu překonáme ten hloupý předsudek?“ (24. 7. 1900). — Po vyjití polemiky, poslední v Lumíru, napsal Šalda Sezimovi: „Posledním polemikám jsem však přeče rád. Jednak je to sčítování s minulostí, taková tlustá čára pod kolonou cifer, jednak jsou to zapálené zdi Lumíra. Ukázali jsme, že nám nezáleží na žádné špižárně, ale na pevnosti, a bez všeho rozšafného opatrnictví zapálili jsme si chalupu nad hlavou. To je velmi pěkné.“

Na Šaldův článek se ozval sice ještě *Karásek* v *Moderní revui* str. 357: „Volná tribuna čili volné, nezávazné rozhovory s F. X. Šaldou“, ale bylo vidět, že obě strany se polemik již nabažily. Šalda se tím v soukromých dopisech netajil. Nebyly to tentokrát polemiky tak plodné, jako byly dřívější nebo pozdější. Příliš osobního bylo do nich zatahováno z obou stran. Strana z Lumíru pokusila se alespoň shrnout své zásadní stanovisko v Sezimových „Glosách ke kritice a estetice oněch bouřlivých let devadesátých“ (Lumír 1900, č. 24 z 10. 5.); ale ty ukázaly stejně jako jiné projevy z té doby, že se české umění z konce století nedovedlo oprostít od psychologismu, estetismu a eklekticismu, v nichž svými kořeny tkvělo. Některé body se po čase staly předmětem nových polemik, tak otázka Šaldových pseudonymů, která byla řešena znovu v r. 1924. Ani po těchto polemikách nezůstala vyřešena jedna z hlavních otázek sporů: vstup Šaldův do Lumíru a jeho postavení v něm. Šalda očekával od Lumíru jistě širší a pevnější pole svého působení, ale jak ukazuje korespondence, nepodařilo se mu je získat. Bránil mu v tom jistě Hladík. 3. července 1900 píše Sezimovi: „Mne zarazí při ráně vždycky jen jedno: že dobrou polovičku jich zasloužil by Hladík sám. Často bych je psal jemu na hřbet s větší chutí než Karáskovi. Poctivý nepřítel je konec konců milejší než nepoctivý přítel — a i když nepoctivý nepřítel, jemu se i nepoctivost spíš odpouští, poněvadž se od něho a limine fori nic nečeká.“

F. X. Šalda

Kritické projevy 4. 1898-1900

Soubor díla F. X. Šaldy svazek 13. K tisku připravil a poznámkami opatřil Rudolf Havel. Šéfredaktor Karel Jíše. Technický redaktor Otakar Kovář. Korektor Eduard Hodoušek. Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich Praha. Vyšlo v lednu 1951. 301 12-469 - 50.058/50-III/1 - 144. Sazba 6. 3. 1950. Tisk 24. 10. 1950. Náklad 3300 výtisků. Plánovacích archů 22, autorských archů 15·09, vydavatelských archů 17·63. Skupina papíru 23221 86/122 80 gr. Tiskárna Svoboda, tiskařské závody, n. p., závod č. 5, provozovna I, Brno. Tisk ze sazby. 5%.

Cena brož. 108 Kčs, váz. 133 Kčs

Snížená cena 1964

Kčs 7.00

Kritické projevy — 5

1901—1904

Pátý svazek Šaldových kritických projevů (1901—1904) obsahuje všechny — dosud knižně neuveřejněné — essayistické a polemické práce, vycházející hlavně ve Volných směrech — ale i v České revue, Přehledu a jinde — kde vznikaly paralelně s „meditacemi a rapsodiemi“ Bojů o zítřek. Jako v nich i zde zajímá Šaldu „problém národnosti v umění“ (Problém malého národa), „hrdinný zrak“ geniálních výtvarníků (Úvodní slovo k výstavbě Moderní francouzské umění), vztah mezi osobností a dílem (Básník tragických osudů — Hebbel); a odtud je už jen krůček k psychologickým rozběrům, jež později vyvrcholily v Duši a díle a jež jsou už zde předznamenány velkými studii o Sovovi, Zeyerovi a Stendhalovi, studii, které již dávno zasluhovaly vysvobození z podzemí časopiseckého. Jinak je tento svazek převážně vyplněn většími i menšími referáty o výstavách a jednotlivých umělcích výtvarných (na př. Rodinovi), o vědeckých dílech výtvarně-estetických (G. Moureya, C. Maclaيرا) a umělecko-historických (Muthera, Geoffroye a j.), a polemikami s Mrštíkem, Čapkem-Chodem a Sezimou. V celkovém Šaldově vývoji znamenají studie tohoto svazku dočasné jeho přimknutí k oblasti umění výtvarných, ale i zárodky pozvolného přechodu od období Bojů o zítřek k období Duše a díla v oblasti literatury.

Brož. 94 Kčs, váz. 118 Kčs

Melantrich

Soubor díla F. X. Šaldy

vychází v tomto pořadí:

Svazek 1. *Boje o zítřek*

Meditace a rapsodie. Druhé vydání. Stran 198, brož. 60, váz. 80 Kčs

Svazek 2. *Duše a dílo*

Podobizny a medailony. Druhé vydání. Stran 244, brož. 66, váz. 90 Kčs

Svazek 3. *Život ironický a jiné povídky*

Jemné, psychologické povídky a črty. Stran 236, brož. 67, váz. 90 Kčs

Svazek 9. *Studie o umění a básnících*

Čtyři studie o Dantovi, Shakespearovi a t. zv. nesmrtelnosti díla básnického. Stran 128, brož. 45, váz. 65 Kčs

Svazek 10. *Kritické projevy — 1 (1892—1893)*

Soubor studií vztahujících se k prvním krokům Šaldova kritického rozmachu. Stran 500, brož. 140, váz. 165 Kčs

Svazek 11. *Kritické projevy — 2 (1894—1895)*

Neodmyslitelný pramen pro poznání dějin nové české literatury. Stran 384, brož. 110, váz. 135 Kčs

Svazek 12. *Kritické projevy — 3 (1896—1897)*

Revise tvorby díla starších, hlavně z generace Lumírovské. Stran 380, brož. 109, váz. 135 Kčs

Svazek 13. *Kritické projevy — 4 (1898—1900)*

Soubor významných kritik a polemik o funkci umění v české společnosti. Stran 348, brož. 108, váz. 133 Kčs

Svazek 14. *Kritické projevy — 5 (1901—1904)*

Essayistické práce a polemiky z oboru umění výtvarného a velké studie literární o Stendhalovi, Sovovi, Zeyerovi a j. Stran 248, brož. 94, váz. 118 Kčs