

FXŠ

Soubor díla F. X. Šaldy

17

**Kritické
projevy - 8**

1910—1911

*Československý
spisovatel*

**Kritické
projevy - 8**

1910—1911

Sedmnáctý svazek Souboru díla F. X. Šaldy obsahuje autorovu kritickou a polemickou tvorbu z let 1910 a 1911 s výjimkou essaye Tvůrčí činy, zahrnutého do Bojů o zítřek, a essaye o Boženě Němcové, který je součástí knihy Duše a dílo. Většina článků a gloss, jež tento svazek přináší, byla původně otištěna v Novině a práce z r. 1911 pak převážně v Národních listech. Dodatkem je připojena trojdílná Šaldova doktorská disertace (Malířská epizoda v díle Raffaelově; Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl; Jan Vermeer van Delft: skizza jeho malířského vývoje). Počátkem desátých let si Šalda mnohem zřetelněji než v období předchozím uvědomoval význam kulturního odkazu minulosti. Proto také mezi jeho studiem, články, polemikami a glossami, věnovanými soudobým otázkám literatury, divadla i výtvarného umění, najdeme nejednu práci, zamýšlející se nad uměleckým dílem předchůdců. Osmý svazek Kritických projevů připravili a poznámkami a doslovem opatřili Oldřich Králík, Miroslav Komárek a

Jiří Opelík.
Nová cena 1. IV. 1956

Brož. 25,50 Kčs, váz. 30 Kčs

Brož. Kčs 30,90, váz. Kčs 35,90 △

FXS

1910

- 15 Antonín Slaviček
19 Mladí Francouzové pod Kinskou
25 Fráňa Šrámek: Patrouilly
26 Josef Pekař: Kniha o Kosti
29 Kritika a tvorba čili o těch, kdož přesedlávají
33 Z nejmladší poesie
37 Dvě nová dramata
50 K. H. Máchy a jeho dědictví
54 František Langer: Zlatá Venuše
56 Výstava Jednoty výtvarných umělců
v Rudolfinu

•

- 59 Nová metla na českou literaturu
59 V Otakaru Hostinském
60 Jaroslav Vlček
61 Charles Louis Philippe
62 Gorkij o literatuře francouzské
62 Výkladek o slušnosti dru Chalupnému
63 John Ruskin: Dvě stezky — H. B. Walters: Řecké
umění — George Moore: Moderní malíři
64 Edouard Rod
64 Otto Julius Bierbaum
65 Poslední číslo Čechische Revue
65 Řada výstav obrazových

*Svazek připravili a poznámkami opatřili
Oldřich Králík, Miroslav Komárek a Jiří Opeltík.*

- 66 Památku Otakara Hostinského
66 Paul Cézanne
66 O zemřelém Ant. Slavičkovi
67 Obraz a drama
67 Hettnerovy Geschichte der deutschen Literatur
im 18. Jahrhundert
68 Bezručovy Slezké písně
68 Alegorickou čili jinotajnou kritiku
68 Mussetiana
69 O zemřelém spisovateli francouzském
Charles Louis Philippovi
69 O literatuře a erotice
70 Antagonism mezi německým jihem a severem
70 Artuš Drtil
71 Olomoucký Pozor
72 Zeyerův fond
72 Ještě škandál s porotou Zeyerova fondu
73 Zeyerův fond do třetice
74 Karásek jako porotce fondu Zeyerova
75 Máchův pomník v Praze
75 Mutherovy Dějiny malířství
76 Jean Moréas
76 Björnstjerne Björnson
78 Překlady literárních efemer
78 Roda-Roda
78 Artuš Drtil: Jiří Mahen
79 Rousseauova Émila čili O vychování
79 V posledním čísle Čechische Revue
79 Friedricha Schillera Vybrané básně
80 Les idées de Stendhal
80 Stefan Zweig: Émile Verhaeren
80 Zase zbytečný překlad
81 O Antonínu Slavičkovi
83 O Matissovi
83 Dopis Augustina Smetany
83 Z výroků Walta Whitmana
84 Francouzská věda a německý duch
86 Jules Renard
86 Knut Hamsun
87 Proti lacinému veršovníckému revolučnictví
a opravářství
87 Monumentální architektura
90 Úkol českého národa
93 Dekorační romantism
93 V. Dyk
94 Verhaerenův Návrat Helenin
- 94 André Suarès o Stendhalovi
95 Poesie Otakara Březiny
95 Moréasovy Variations sur la vie et les livres
95 Romance beze slov
96 Romance beze slov (II)
97 Anketa divadelní
99 Národní divadlo: Mahenův Janošík
99 V Kainzovi
100 Prof. Jaroslav Goll
100 Sté narozeniny Máchovy
101 Sté narozeniny Máchovy (II)
102 Kalendář paní a dívek českých
102 Moje odpověď p. Arnoštu Dvořákovi
105 Česká bibliofilie
106 Staropražské lepty Jaroslava Stretti-Zamponiho
106 Poučné čtení o „vždy uctivém“ J. Mahenovi
109 Lev Nikolajevič Tolstoj
110 Beneš Knüpfer
111 První číslo nového ročníku Volných směrů
112 Rodin o moderní kráse
112 „Z literárních luhů“
114 Z Mrštíkových literárních kapucínád
- 1911
- 117 Jaroslav Hilbert: Rytíř Kura
119 Národní divadlo
H. Bahrovy Děti — Henrik Ibsen: Hedda
Gablerová — Arnošta Dvořáka Král Vác-
lav IV. — Ivo Vojnovi: Dubrovnická tri-
logie
128 Starý a nový Mánes
140 Členská výstava Mánesa
145 Karel Horký: Verše intimní — Adolf Veselý:
Řeč země
150 Výstava spolku deutscher bildender Künstler
in Böhmen v Rudolfinu
152 Česká lyra. Nárys české lyriky novodobé
155 Několik dojmů a reflexí italských
186 Karl Schönherr: Domov a víra

- 189 Dětské návštěvy v Praze
 194 Božena Benešová
 196 Søren Kierkegaard: Okamžik
 199 Budto — anebo
 204 O populárnosti, aristokratismu a jiných věcech pekelných
 209 Nezapomínejme na Ganges
 214 Max Švabinský: Osm leptů a kresby
 218 Černý rybník v lesích
 222 Jan Neruda jako literární kritik
 232 Doby přechodné
 237 Poslední jasní dnové
 241 Milenec krásy životní
 246 Karolina Světlá a Jan Neruda
 255 Karolina Světlá a Jan Neruda (Polemické glossy)
 261 Okouzlení a odkouzlení
 266 Milování západní a východní
 271 Básník a duše národní
 276 In margine Posvátného jara
 281 Ráje a utopie
 286 Německé jubileum a české naděje
-
- 291 Zikmunda Wintra Sebrané spisy
 291 Pan Arnošt Dvořák
 292 Pan Arnošt Dvořák a věcná diskuse
 295 P. S. ke kritice představení Dvořákova Krále Václava IV. v ND
 295 Dr J. Folprecht
 296 Jakubcových Dějin literatury české
 296 Arne Novák
 297 Korespondence Julia Zeyera se Svatoplukem Čechem
 297 Samuel Lublinski †
 298 Moréas jako kritik
 299 Polemický dopis
 300 Čtvrtstoletého výročí

- 301 Arne Novákova Praha
 302 Secese z Mánesa
 303 Špatné překlady beletristické
 303 Průdy. Revue mladého Slovenska
 304 Otokar Fischer: Království světa
 304 Laurent Evrard †
 305 Topičův salon
 306 Karl Kraus
 306 Pan Horký přeje si diskusi!
 309 Dokument literárních mravů českých r. 1911
 311 Antonio Fogazzaro
 312 Friedrich Spielhagen
 312 Petr Brandl. Prémie Umělecké besedy na rok 1911
 313 Ústřední jednota českých žen
 313 1000 nejkrásnějších novel 1000 světových spisovatelů
 314 Rakouská konfiskační praxe
 314 Zemský výbor království Českého
 315 Protest proti zemskému výboru království Českého
 315 Max Reinhardt
 316 Chvilky: vydává a rediguje Josef Pelcl
 317 August Rodin: L'art
 318 Zeyerův fond (1, 2)
 319 Literatury české devatenáctého století
 319 Flaubert pornografem — v Berlíně
 320 Výstava uměleckých fotografií Druetových v pavilonu Máneso-
 320 Alois Jirásek šedesátníkem
 321 Leander Čech †
 322 Arthur Rimbaud
 323 Jíří Brandes a Německo
 324 Josef Israels †
 325 Činoherní repertoár Národního divadla v období 1911/1912
 325 Théophile Gautier
 325 Par nobile fratrum
 327 Výbor z prací Artuše Drtila
 328 Experimenty
 330 Páně Fischerovy Experimenty
 331 Pan Otokar Fischer
 332 Prof. Fr. Drtina
 332 V. Tille: Božena Němcová
 332 Jaroslav Kamper
 333 Miloš Jiránek
 333 Povážlivá rada
 334 Stého výročí smrti Kleistovy

Dodatek

- 337 Tři studie z dějin malířství (Doktorská disertace)
337 1. Malířská epizoda v díle Raffaelově
350 2. Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-
obscur i styl
365 3. Jan Vermeer van Delft.: kizka jeho ma-
lířského vývoje
388 Poznámka úvodní ke knize Časové i nadčasové

393 Poznámky vydavatelovy

437 Rejstřík osob

Antonínem Slavíčkem zmizel z našeho malířství snad nejrobustnější talent a pravděpodobně dovršitel celého uměleckého útvaru: krajiny naturalistické. Jeho jméno postaví asi příští historik moderní malby české na křižovatku, kde se štěpí duchové směry.

Slavíček byl vášnivý, výbojný zrak, Slavíček byl citlivá ruka o innervaci neobyčejně jemné, Slavíček byl křepký, útočný temperament kvalit velmi opravdově malířských. Talent jeho opsal velkou čáru vývojovou, významnou po mnohých stránkách: od stísněných úzkostlivostí prvních prací k volnému, širému výtrysku děl posledních; od někdejší předmětné zaujatosti k dnešnímu svému zoru, zabírajícímu volně pole tak širé; od váhavé, střízlivé vnitřní zdržlivosti k útočnosti tak bezpečné a pohotové, že stojí v moderní malbě české bez příkladu a soupeřství. Talent Slavíčkův za své dráhy zorganizoval a zpracoval v sobě mnoho složek, ale složky určitého jen rázu a vesměs jednostranně. Slavíček mohl udivovati a udivoval opravdu útočností a břeskností svého zraku, pevností a křepkostí své ruky, scelující vášní svého vidu, — ale hlubší kvality *duševní*, kvality uměleckého *intelektu* nezasáhly nikdy v jeho dílo tak, aby určily jeho ráz. Jeho malba, pravda, není náladová nebo malebná, jeho malba jest malba opravdu mužná, ale přesto nevzruší nikdy plně posledních pramenů nejtrvanlivějšího uměleckého dojmu: jest v jakémsi smyslu materiální a bude materiální vždycky.

Kdyby se obrazy malovaly jen barvami, zrakem a rukou, byl by Slavíček z největších mistrů malířských. Ale obrazy malují se čímsi jiným a důležitějším ještě. „Obrazy malují se *citem*,“ řekl Chardin, a nejen *citem*: duší, intelektem, orgány pro metafysickou zákonnost a rytmická po-

dobnoství života a vesmíru, poesii i myšlenkou, snem i výpočtem. Vezmi si na př. Rembrandta. Jaké ohromné ještě mocnosti než mocnosti zraku jsou v jeho dílech! Mocnosti, které, kdyby byly nemalovaly, mohly zbásnit některé kapitoly Nového Zákona nebo některá dramata Shakespeara, napsat některé strany Malebranchovy nebo dobrat se některých jistot Kantových. Nemluvím o Leonardovi, v jehož dílech jest uvězněna celá jeho faustovská duše, jehož obrazy světélkují polární krásou jeho intelektualismu. Všimni si jen mistra ryze lidského a bližšího našemu průměru i našemu všednímu dni a přitom *absolutního* malíře každým coulem, o němž nemůže nikdo říci, že byl fantasta nebo visionář nebo literát, ducha malířských kvalit velmi výlučných: Vermeera van Delft. Malíř běžného života holandského ze sedmáctého věku, malíř tak výlučný a absolutní jako málokterý druhý, s tak krajní péčí o malířské *métier* a hmotnou stránku malířskou — a přece, *kolik nad to ještě!* Jaký psychický kouzelník, který zaklel do svého díla tolik duševní líbeznosti, citové spanilosti, smyslu pro zákonnou velikost a čistotu a ryzost formovou, že mohl být nazván plným právem a stejně výstižně jako krásně Řekem mezi svými rodáky a krajany! Co všechno ještě ne vedle malíře, ale *v něm, pod ním!* Objevitel citových intimních hodnot modernosti, tvůrce zvláštního, nového duševního pathosu!

Nový duševní pathos — ano, o to jde. Není umělce, není ani malíře v nejvyšším a vlastním smyslu slova, kdo není tvůrcem, básníkem tohoto pathosu. Jest možno říci, že Slavíček ovládl alespoň v některých plátnech úplně hmotnou empirickou metodu svého umění, že stvořil díla veliké síly, hotovosti, jiskrnosti, vevry i bravury, a přece zasahují díla tato jen oko pozorovatelovo a nebouří hlubších, duševnějších orgánů a činitelů estetického dojmu. A tato naturalistická metoda jeho zaviňuje i, že jdou trhliny i jeho pracemi dobrými, že leckdy uvízl v nižší sféře než ta, do níž zamýšlel proniknouti: chtěl býti přísný, a nejednou zůstal jen střízlivý; chtěl býti silný, a nepovznesl se někdy nad vehementnost; chtěl býti objektivní, a ztuhl sem tam v indiferentnosti.

Tento naturalism jako metoda duševní práce nalezl si volné pole v moderní krajině: zde rozvinul všechny své přednosti, zde dovedl zakrýt na čas i jemným znatelům mnohé své stinné stránky, které si uzřejuje teprve doba dnešní, a posud jen nejnepatrnější její zlomek. Moderní kraji-

nomalba vznikla jako specialisace ze specialisace. Za renesance oddělila se malba od celkového výtvarného díla uměleckého, unikla z područí architektury, usamostatnila se, stala se specialitou. A z figurálního obrazu olejového odděluje se, specialisuje se dále ještě krajinomalba. Všecky výhody i všechna nebezpečí takovéto specialisace jsou jejím věnem — a nebezpečí ta nejsou malá, byť se otevřel pro ně zrak až později, nebo lépe: *právě proto*, že se otevírá smysl pro ně až pozdě. Z celého souboru a svazu duševních sil a mocností vybírá specialista jen orgán jediný; tomu dává vyvinouti se do posledních možností, hlostejný jsa k tomu, že tímto zpřizvučením jednoho činitele zakrňují činitelé ostatní. Takto vy-pěstovala se výlučná hypertrofie oka ne ve smyslu vidu a zoru duchového, nýbrž ve smyslu nástroje zcela určitého a technického: lapače dojmů a stupňovatele jich. Zrak vyvinul v této moderní specialisaci zvláštní útočnost a sílu, dobývavost, pohotovost, plodnost, schopnost reagovati co nejúčinněji na popudy co nejmenší — ale tato jednostrannost byla zaplácena ztrátou sil intelektuálních, smyslu pro kompozici rytmickou i logickou, pro synthesu a poesii celku, pro duševní pathos. Celá moderní krajinomalba vyvíjela se osudně tímto směrem: od Holanďanů přes francouzské romantické naturalisty fontainebleauské do impresionistů.

Slavíček stojí u nás po mnohé stránce na konci tohoto směru; v něm tato metoda duševní se dovršuje. Pochybuji, že po něm bude možno u nás, rozuměj v době nejbližší příští, jíti dále v krajinomalbě jako naturalistickém útvaru uměleckém — to jest v krajině jako v organismu smyslovém, který chce býti zrakovou rovnomocninou skutečnosti. V tom jest význam Slavíčekův, jeho čest, ale i jeho mez, a mnohem užší, než se dnes zdá jeho četným podivovatelům.

Dnes cítíme zvláště bolestně všechny negativnosti tohoto uměleckého naturalismu a právem nejplnějším a nejčestnějším toužíme po uměleckých *kladech*, po *jistotách* uměleckých, které nesly staré veliké umění a podmiňovaly jeho jedinečnou sílu. Dnes obrací se náš zájem od krajinářů k figuralistům. Toužíme po zákonné organizaci, po stylu, po kompozici logické i duchové, a jen figuralisté mohou nám ji dáti. Člověk jest nejmělejší dílo přírody; zákonnost jeho jest mnohem patrnější i vtíravější než zákonnost krajinná; a vždycky studium člověka orientovalo směrem ke kompozici a stylu. Staří mistři *stavěli* své obrazy opravdu a doslova

stejně, jako staví stavitel dům, chrám nebo věž; naplňovali svým způsobem krásné slovo Novalisovo o těle lidském jako o nejsvětějším chrámě božím. — Toto krásné umění, dnes ztracené, musí být znovu nalezeno, ač bude-li se smět mluvit o moderním umění. Až figuralisté vykonají toto dílo očisty a obrody, prospějí tím nepřímo i krajinářům.

Pak teprve bude snad možný opravdu nový duchový vývoj i v krajinářství.

Mladí Francouzové pod Kinskou

I

Výstava Mánesova pod Kinskou označuje mladé Francouze, které tentokrát hostí, názvem velmi nepřesným, množícím zmatky a svádějícím k nedorozumění: „Indépendants“, „Nezávislí“. Nezávislí jest pojem venkoncem záporný, a samo charakteristikon těchto mladých umělců jest, že touží po *kladech*, že chtějí být zákonní, typičtí, objektivní. Jsou pravý protiklad všeho naturalismu, všeho nezávazného a nevázaného experimentování; chtějí naopak komponovati, tvořiti vědomě a methodicky; chtějí dobrati se nových typů, nové znakové řeči umělecké; touží po novém stylu.

Jak vznikly tyto nové snahy v umění francouzském, kde jest jejich východisko, proti čemu reagují, kam tíhnou, jaké jsou jejich prostředky, vyložil pěkně v úvodě katalogovém náš mladý přítel p. Matějček. Již tento úvod měl by odzbrojiti, alespoň u lidí, kteří umění číští a mysliti, laciný, prázdný pošklebek, který jest nyní slyšeti tak často v paviloně Mánesově; ale ovšem: umět číst a umět myslit, není to již skoro totéž jako umět tvořit? A kde by se nabralo tohoto umění v zemi, kde stačí umět křičet a umět pomlouvati?

Lidé, kteří zde vystavují, nejsou ani fumisté ani snobové; jsou to poctiví umělci a právě v této poctivosti jest jejich *minus*, alespoň před širokým forem; jím prohrávají před tržištěm. Žijeme ve světě, který chce být klamán, který vymáhá od umělce více, než může dáti, který nutí jej skoro k tomu, aby hrál komedii, aby líčil a předstíral. Lidé milují dnes obrazy jen jako výrobky modistéiny: vypadají-li efektně, oslňují-li. Dnes má větší úspěch neparfumovaný mydlářský výrobek než prosté umělecké dílo, podané bez *mise-en-scène*, bez režiséřských triků.

A tito malíři jsou umělci poctiví až do asketičnosti: vystupují prostě a klidně tím, kým jsou. Jsou poctivost sama: dovolují ti, abys nahlížel jim přímo do díla; vidíš, jak vzniká, cítíš, jak organizuje se v nich jejich myšlenka tvárná, jak přechází v krev a tělo jejich metoda. Tito malíři pracují *od alfy*, tvoří *ab ovo*, vytvářejí přímo před tebou svůj tvárný jazyk. Valná řada vystavených obrazů jsou přímo pohledy do dílny, methodické školské úlohy, kde se řeší uložený problém vším úsilím. A tato poctivost jest mně nejprve sympatická u nich; tou mohou býti nejprve příkladem našemu výtvarnému umění. Jsou primitivové, jsou sprostáčkové; ale není umění opravdu velkého, které neprošlo dříve primitivismem. I v mistrech největších, v Ingresovi, ve Flaubertovi — v jejich dílech nejdokonalejších — jsou význačné stopy primitivismu, řemeslné oddanosti a vroucnosti, technické opravdovosti a předmětného zaujetí; i ve svých dílech nejvyšších opakují vývoj svého umění od embrya, tvoří znova před námi svou stylovou abecedu; a tento primitivism jest sama záruka umělecké autentičnosti, bez něho není umělecké velikosti.

Všem těmto umělcům jde o novou kompoziční soustavu. Pan Matějček vyložil dobře, že chtějí vytvářeti prostor baryou, pouhou ryzí barvou, a jak jest Cézanne původcem této malířské metody. Každý styl jest jednostrannost: neviděti, neuznávat, pomíjet nejprve určitých živlů v mnohostranné a mnohotvárné přírodě, taková jest první podmínka stylu. Cézanne z druhého svého období nevidí v přírodě nic než barvy; nevidí linie, nevidí stínů, nevidí světla. Jedním živlem, barvou, musí vytvořiti celý svůj organický svět; v ní musí nalézt a nalézá svůj kompoziční princip. Jak jej našel, jak vyvodil z něho důsledně a logicky ne-li celý vesmír výtvarný, alespoň jeho podstatné prvky, jest jeden z největších uměleckých činů devatenáctého věku. Nebylo to možné než tak, že jím *stavěl* stejně, jako architekt staví určitou stylovou jednotou.

Dnes ví nebo mělo by věděti i estetické dítě, že tvořiti umělecky jest nejprve neopisovati skutečnost, nýbrž nalézati k ní variantu, nový, samostatný, svéprávný a svézákonný organism. Skutečnost není možno přenést na plátno než mechanicky a pak ovšem jest to umělecky zcela bezcenné a bezvýznamné. Skutečnost musí býti od základů přetvořena, překomponována po zvláštních duchových dramatických zásadách, má-li býti nositelkou uměleckých hodnot. První rozum takového přetvoření jest

sjednocení pod jeden zorný úhel, pod jednotu stylovou, a tou jest zde barva. Každý styl jest sebezapření a sebeobmezení; v tom jest jeho kázeň, jeho heroism, jeho nesnáž, jeho velikost. Vidět svět jednotně, důsledně, logicky, a přitom bohatěji a zmocněněji, než jaký vpravdě jest, jest úkol, o němž nemá poněť běžný průměrný člověk: jej dovede naplniti jen umělec.

A v tom vidím druhou zásluhu mladých Francouzů pod Kinskou: připomínají tak důrazně a neústupně, skoro až karikaturně, že umění jest duchová soustava, duchový řád, že obraz nebo jiné umělecké dílo jest cosi, co žije ne životem odvozeným nebo odraženým se svého předmětu nebo modelu, nýbrž životem vlastním, svéprávným, svézákonným.

Obraz jest uvědomělá a promyšlená soustava skreslenin, libo-li tak nazvati odchylky od přírody. Soustava, opakují; jednotlivý detail nebo jednotlivé detaily skresliti dovede kdokoli, ale vytvořiti celý organism úchylek, důsledně spolu svázaných a sepjatých, vzájemně se podmiňujících, toť vlastní úkol tvůrčí duše.

K duchové soustavě, kterou zastupují mladí Francouzové pod Petřínem, jest možné zaujmouti různé stanovisko. Jest možno nejprve odmítnouti ji a limine, — ale k tomu má právo jen člověk, k němuž barvy nemluví, jemuž barva nic neříká. Nejsem vůbec založen výtvarně, nebo jsem založen výtvarně, avšak ne barevně, nýbrž liniově — to má právo říci každý, ale to ovšem není ještě umělecká kritika, to jest jen sebekritika a sebepoznání. Jest možné dále tázati se, je-li to, co nám podávají někteří Francouzové, již *celá* soustava duchová, a pochybovati o tom; žádati, aby soustavu svou prohloubili, obohatili, rozšířili, zjemnili, aby obejmula celý výtvarný svět a obejmula jej pathetičtěji, slavnostněji, zmocněněji. Vyznávám se bez mučení, že jsou případy pod Petřínem, kdy tyto otázky, pochyby i apely jsou oprávněné a kdy jsem je činil sám; ne vždy máš tam před sebou opravdovou duchovou soustavu, často stojíš jen před jejím zlomkem, před jejími prvními členy, nevyvinutými v důsledný projemnělý organism.

To všecko jest možné, esteticky přípustné nebo správné, ale co jest umělecká hanba a co by nemělo být pronášeno ústy lidskými, jsou takovéto řeči: Neodpovídá to skutečnosti! Jest to falešné! Není to přirozené! „Přirozený“ není a „skutečností“ neodpovídá ani Rembrandt, ani Michelangelo, ani Leonardo da Vinci.

Vlastní kritický problém jest však ještě jemnější a ještě více ukrytý.

Pouhá metoda duchovní nedovede sama stvořiti uměleckého díla. I při dobré metodě mohou vznikati a vznikají prostřední díla umělecká. I metody duchové může býti zneužíváno netvořivě, pouze vědecky, a tedy (být ve vyšším smyslu slova) mechanicky. Pravé umělecké dílo tvoří teprve nejvyšší stupeň organičnosti: vnitřní soulad mezi metodou a charakterem, duší tvůrcovou. Kde neodpovídá metoda posledním tajemstvím a zvláštnostem charakteru, kde není duše pro ni, řekl bych, *předurčena*, kde není této *poslední vnitřní nutnosti*, tam nemůže vzniknout tvůrčí čin v plném smyslu slova. Odhadnouti v určitém případě stupeň této vnitřní organické nutnosti jest vlastní úkol kritiky.

2

Ne všichni z družiny vystavující pod Petřínem domýšlejí do konce svou tvárnou myšlenku. Jsou z nich někteří, kdož zůstávají na půl cestě, jsou někteří, kteří podávají útvary kompromisní a zeslabené nebo rozštěpené. Jsou zde práce, jimiž jde trhlina, trhlina buď charakteru nebo talentu, díla bez poslední vnitřní nutnosti, díla více méně náhodná a necelá. Poslední stylové soustředění schází na př. Manguinovu ženskému aktu, položenému před pozadí stromů a keřů. Toto pozadí jest traktováno impresionisticky, skvrnou; popředí jest nesenou touhou po barvové architektonce, pozadí jest zneklidněno impresionistickou snahou, která touží vystihnouti ovzduší v jeho prchavé fluidnosti. Girieud pak již dokonce planí v dekorační povrchnost, která pracuje linií velmi nevybíravou a velmi trapně chudoduchou. Také práce Camoinovy postrádají poslední přesvědčivosti, bez níž není uměleckého díla. Jsou většinou formulově správné, ale tato správnost jest spíše záporná rozumová korektnost než veliký klad duše a srdce, jenž tvoří žhavé jádro každého opravdového uměleckého díla.

Formule neproměnila, neprozářila se tu v čin; neslila se s podvědomými silami temperamentu a charakteru v živý organism, který podmaňuje si tě jinou logikou než pouhou logikou mozkovou.

Heroickou a kouzelnou nauku Cézannovu na plastiku přenesl Maillol. Jeho tři práce jsou pratyppy síly a krásy, maxima výraznosti; tato díla

jsou naplněna soustředěním; na nejmenší plochu stěsnávají co nejvíce energie; spoutávají celé víry života, celé výbuchy sil ve tvar jasný, sytý, přehledný i hutný jako verš Horaciův, harmonický i opojený jako řecký chór.

Kdo znali starší práce Maillolovy, podivili se vývoji, který opsal mistr v těchto dílech. Co dříve zpívalo v jeho díle *con sordina*, přitlumenou do měkkého ticha, vázáno do přísné a cudné homofonnosti, zní nyní plnou fugou, až barokně pohnutou. A přece tento tryskající var jest ovládnut ve tvar tak typický a celý, a přece všechna dramaticčnost jest svedena s povrchu v hutnost jádra, které si hledá rovného v moderní plastice!

Výstavy většího souboru děl Maillolových bylo by nám třeba jako soli. Kolik poučení musila by přinést taková výstava o *metodě* umělecké i dedukční síle, která jest v ní skryta!

Z *Bonnarda* nepodává naše výstava, žel, mnohem víc než zlomek, a zlomek nikterak nejlepší. Tímto zlomkem vypadá Bonnard z rámce výstavy a jejího rázu. Jest tu dosti slabá ukázka starší fáze vývoje autorova, jeho *intimismu*, kdy toužil vzbuzovati náladu rodinných interiérů, prosyccených meditativním životem snu, lásky, stesku, touhy, kdy chtěl vyvolávat duševní a citové ovzduší, tajemný život němých a mrtvých věcí, svázaný magnetickým poutem se životem lidským. Ještě bédněji jest representován na výstavě *Matisse*, jeden z nejsilnějších zjevů moderních snah francouzských.

Umělecké vrcholy výstavy jsou v *Othonu Frieszovi*, *van Dongenovi* a *Derainovi*. Othon Friesz jest silná, žhavá duše. Má tu čtyři krajiny plné dramatického pathosu, které zpívají píseň o mythických prasilách země. Skály, stromy, obloha, moře, domy mají tu jiný význam než jevový; jsou residua výbušných rytmů, které prochvívají celý obraz a zorávají jej jako blesky oblohu. Jest to hymnus na žhavé síly, které vytvořily zemi, píseň kyklopických kladiv, které ji sroubily a stesaly. *Van Dongen* běře své sujety z těchž velkoměstských sfér, z nichž čerpal veliký kreslíř Toulouse-Lautrec. Ale metodou svého zoru a své tvárné architektony jest mu protilehlý. Řada aktů ukazuje, oč usiluje: o architekturu lidského těla, vytyčenou a sroubenou velikou jednotou barevnou. Umírající otrokyně jest v tom směru nejdokonalejší; přechody barvy růžové vytvářejí tu plastickou tělesnost stejně výlučnou a stejně bezespornou, jak by ji

dovedla podat v jiném materiálu jen socha. V *Derainovi* jest cosi až nábožensky přísného a velkého. Jeho Koupající se ženy pohoršovaly nejvíce; a přirozeně, neboť jejich monumentální velikost má cosi až ledovcově mrazivého. Jsme zde v prahorní oblasti umění, kde není ani stínu líbivé koketnosti a kompromisního pohodlí. Derain hledá formové pratytypy vesmírné architektury. Odhmotňuje těla v základní geometrické útvary, stupňuje jejich barevnou energii a váže ji v nové rytmické řady, vytváří největší formové napětí, které vyplňuje co nejhustší sítí celou plochu až po samy okraje plátna. Sledovati jej znamená zlézati velehory příkrou, kamenitou, vzdušnou stezkou zavěšenou nad propastmi. Že něco takového není právě pohodlná nedělní promenáda pro duševního měšťáka, jest možno klidně uznati a — nezměnití přitom nic ze svého soudu, že zde stojíme před opravdovým umělcem vzácné celosti charakterové. —

Expresionism není jen nová technika, expresionism jest celý nový světový názor, opačný světovému názoru impresionistickému. Impresionism utápěl se v prechající chvíli; co chtěl vystihnouti, byly atomy jevů, věčný tok věčné změny; všecko se kolísá, všecko se řítí na diváka v díle impresionistickém. Život, cítíš, nemá tu středu, ohniska, osy; jest rozložen v prach a dým, za nímž slehá se mlčení, dříve než jsi domluvil a dosnil.

Impresionism jest umělecký ekvivalent vědeckého atomismu a mohl vzniknout jen v době vědeckých specialisací, které rozrušily základní jednoty životní.

Expresionism touží ukázati za jevy jejich podstatu, za tím, co mizí, to, co zůstává a trvá: opravdovou bytnost světa a života. Život není mrak dýmu, život není jen duhová pára, která přehá. Pevně stojí svět a nebortí se ani pod tvou nohou ani pod tvou nadějí a věrou. Jsou v něm uloženy neměnné odvěké pratytypy a úkolem umělcovým jest sváděti v ně proměnlivost a prehavost jevovou. Jest v něm uložena stupnice hodnot a úkolem umělcovým jest vystihnouti ji podobenstvím svého díla.

Expresionism jest umělecky i kulturně kladnější než impresionism.

Patrouilly jsou feuilletonní črty velmi nestejně hodnoty: jsou mezi nimi pouhé grotesky málo vkusné, jako „Na výšinách“, jsou mezi nimi politické a sociální epištoly pamfletově přihrocené, na nichž jest beletristický jen rámec, jako „Afrika nejtemnější“, jest mezi nimi posléze několik scén komponovaných životem, výbušných, hrozivě pravdivých, o zvláštním pathosu opravdu nevšedním, viděných s podivnou vroucí naléhavostí a zachycených drásavým rydlem, vedeným horečnou, ale pevnou rukou. Šrámek svým způsobem zpívá píseň lidského hoře a utrpení, píše svým způsobem variantu Uražených a ponížených. Má smysl pro lidství deťané a pokořované, pro prostá srdce, která nesou své poslání lásky a oběti jako kletbu malomoci, pro tragiku duší čestných a zmatených na temných křižovatkách života. Kdo dovedl napsat tu mrazivě cudnou „Předehru“, plnou něhy zakřiknuté a stručné, a proto tak výmluvné, kdo dovedl udeřiti na tón té podivné baladické krásy — krásy starých vojenských písniček —, která zní z „Koni“, kdo dovedl v „Tragikomedii“ postavit na nohy tu figuru starého knížete o siluete tak velké a jednotné, tu figuru knížete, který hledá člověka a nalézá všude jen otroka, jest básník a jest si dlužen úctu. A jest si dlužen i uměleckou práci. Výraz p. Šrámkův, vždycky zajímavý, vždycky hledaný mimo ujetou silnici, proslapávající si vždycky svou stezku, rozptyluje posud někdy více pozornost než ji soustřeďuje; až bude ekonomičtější, bude i účinnější a bližší monumentalitě. Cenná jest na něm již dnes zvláštní teplá atmosféra lidské sympatie: slehá z něho již teplo vzácnější než pouhé teplo nervové.

Nietzschovi, než počne ukazovati v jedné ze svých nádherných Nečasových úvah škodlivost upřílišeného historismu, záleží velmi na tom, aby čtenář pochopil i nutnost a užitek historie ve službách života. V trojím směru, dovozuje, náleží historie živoucímu člověku: jako historie monumentální člověku činnému a tvořivému, jako historie anti-kvárná člověku uctívači a zachovavateli, jako historie kritická člověku trpícímu a žádajícímu si osvobození. Krásná a teplá kniha prof. Pekaře jest z druhé kategorie: jest to zpěv chvály a lásky rodnému kraji, dílo kohosi, kdo „s věrností a s láskou hledí zpět tam, odkud přichází, kde vznikl“, kohosi, „kdo chce poznati podmínky, za nichž povstal, a kdo chce je zachovati těm, kdož mají vzniknouti po něm“, jak praví též Nietzsche.

Vědecký cíl knihy prof. Pekaře jest, jak se praví v úvodě, „prostudovati na území velkého severočeského dominia vývoj poddanských poměrů XVI.—XIX. stol., seznámiti se se selskou historií té doby z podrobného názoru skutečného života a poznati právní i hospodářské podmínky bytu sedláckova neméně než správu vrchnostenskou a panskou ekonomii“. Ale toto vědecké jádro jest nám laikům ukryto pod úponkovou spoustou nejrozkošnějšího díla literárního a vypravovatelského, jemuž nevyrovná se žádný proslulý historický román český. My laikové hledáme a nalézáme v Kostí prof. Pekaře totéž, co nám podává kouzelná Jacobsenova Paní Marie Grubbe: řadu interiérů ze sedmnáctého věku. Řadu interiérů, které mají snad jiné kouzlo, ale neméně sílu než interiery románů Jacobsenova: řadu interiérů načrtnutých s nemalým uměním vypravovatelského slova, zachycených štětcem neobyčejně

pružným, měkkým a štavnatým, dýšících tou zvláštní autentickou vůní dobovou, která rozraduje znalce.

Nevím, je-li to má zvláštní záliba v baroku a smysl pro to, čemu říkám „Italie a Španělsko v Čechách“, co mne okouzluje v této knize, ale jisto jest, že jsem dávno nečetl s takovým zájmem a s takovou lahodou historické knihy. A přece kniha nepodplácí si nijak čtenáře: dovede zastavit se s klidnou důkladností u účtů ze široka a do detailu rozprádaných a jinde popisovati do podrobností správký a stavby na Kostí a na Humprechtě. Ne: kouzlo, které dýše z této knihy, nevězí v sujetu a v době její, jest v čemsi jiném a hlubším. Wintrův Kampanus dějstvuje přece také v sedmnáctém století, a ačkoliv není to vědecká monografie, nýbrž historický román a beletrie, unavoval mne jako dávno již nic: tolikrát jsem se musil zaklínat, abych četl dál a dočetl. Čím to, že tato vědecká kniha okouzluje a poutá? Práce prof. Pekaře nechce býti přece dílem obraznosti: autor sleduje a sděluje jen autentické dokumenty, listy, zápisy, účty, relace. Ale tato fakta mají své kouzlo, řekl bych, svou romanesknost sama v sobě: mají ji právě v tom, třebaž to znělo sebeparadoxněji, že jsou autentická, že z nich mluví přímo, bez media sám horký, kypivý život, který dnes opadl, ustydl, ztrouchnivěl a rozsypal se. Již v tom jest mysterium, o které nás olupuje romanopisec, který vkládá se mezi nás a minulý, uplynulý život. Smrt sama jest ohromný poeta zcela zvláštního, jedinečného pathosu, s kterým jest těžko soupeřiti básníkovi a vypravovateli lidskému, budiž snaha jeho sebeopravdovější a buďtež úmysly jeho sebelepší.

K tomu přistupuje ještě jiný moment. Prameny historické, jak pěkně praví kdesi prof. Pekař, opouštějí nás se zvláštním rozmarem obyčejně ve chvíli, kdy historie začíná být nejzajímavější. I jsi nucen přiskočit vlastní fantasií na pomoc vysychajícím pramenům a stát se chtěj nechtěj jejich spolupracovníkem. A to jest tak nesmírně svůdné: pro mne není alespoň uměleckého díla nikde, kde není možnosti tohoto tichého spolupracovníctví, tohoto dobásňování. A o to připravuje tě také do značné míry historický beletrista: říká ti rozhodně mnohem víc, než toužíš vědět, a co ti říká, jest nesourodá a disparátní směs autentických dějů a vlastní jeho fantasie. Kniha prof. Pekaře dovede býti při vši vědeckosti umělecky diskretní a sugestivní: dovede se včas zamřet. Ale není již

umělcem ten, kdo umí včas mlčet? Ach ano, a jak vzácný jest *dnes* takový umělec!

Kolem dvou figur, vztyčených s velkým uměním, ustřeďuje se tento první díl krásné knihy Pekařovy: kolem hraběte Heřmana Černína a kolem hraběte Humprechta. První portrét držen jest v nelomených, přikrých tónech: portrét zakladatele a podnikatele, duše tvrdé a střízlivě věcné, prosté všeho citového temnosvitu; druhý má již mnoho z melancholie vlastní „dědicům“, kteří nerozmnožují, ale zužívají. Kdo dovedl odlišiti tak určitě a výrazně tuto dvojí generaci a obklopiti ji tím ovzduším samozřejmé jistoty, jest bezesporně mistr psychologického portrétu.

Kritika a tvorba čili o těch, kdož přisedlávají

Dějí se v poslední době v české literatuře věci, které daly se těžko mysliti ještě za našich otců. Příhrádky, které byly čistotně od sebe odělovány, — ó hrůzo! — pomíchávají se. Tak na příklad beletrie a kritika bývaly od sebe přísně odlučovány a vedly se na různý účet a s různou režíí. Kritiku provozoval pravidlem obrejený pán se solidním postavením společenským, obyčejně profesor, a tomu pánovi nezazdalo se ani ve snu, že by mohl napsat román nebo drama. A básníř vyráběl verše a verše a zase verše a na mysl mu ani na vteřinu nevstoupila možnost, že by mohl dělat v životě také něco jiného, na př. psát politické články do novin, mluvit k lidu na schůzích nebo zaujmout občas veřejné stanovisko k nějaké otázce kulturní nebo umělecké. Dělna práce byla u našich otců velmi svědomitá a velmi čistotná.

Dnes je tomu jinak.

Básníci nepíší již jen verše, ale mluví do všeho, ať tomu rozumějí nebo nic. Píší kritiky, politisují, plédují *pro* a *contra* o všem možném, konkurují dnes s Kuffnerem a zítra s Klofáčem. Propagují své city, soudy, názory, a propagují mnohdy tak výlučně a vášnivě, že propagují i tehdy, nemají-li nic svého, co by opravdu stálo za propagování. Rádi byli by *advokáty idejí*, ale poněvadž o ideje bývá nouze i v dobách takové hyperprodukce, jako jest doba dnešní, spokojují se často tím, že bývají pouhými advokáty a jako oni mluvívají naplano; řemeslo přináší to již s sebou, jak říká Němec.

A kritikové naopak přisedlávají na beletrii. V poslední době na příklad známý essayista a referent denního listu vydal hned dvě knihy krásné prózy. Ale právě tento případ nutí tě, abys u něho chvilku prodlel;

neboť právě tento případ vynesl najevo, že doba není tak bezpředsudková, jak se někdy tváří. Zvykli jsme, zdá se, příliš na své škatulky a neseeme posud těžce, pomíchá-li nám je někdo. Jest to konečně přirozené: na každého nalepí se během doby etiketa — ať správná, ať nesprávná, to jest již vedlejší — a nese se těžce, provede-li někdo něco, co křičí příliš hlasitě proti této etiketě. (Menší rozpor se spíše již snese a zabílí.)

Není mým úmyslem revidovat zde kritický proces, který byl veden proti panu Krejčímu jako beletristovi. Není třeba přeceňovat obou posledních knih p. Krejčího a autor sám jistě jich nepřeceňuje; zná sám jistě dobře své meze. A knihy tyto jsou první díla nové dráhy a není pochyby, že příští knihy půjdou dál a výš a ukáží, že vedle neposunutelných mezí daného talentu jsou i povolnější hranice, jež mohou rozšířit zvýšené požadavky na uměleckou kázeň, práci a úsilí. Zde řekl bych rád jen svou zásadní sympatii k muži, který měl odvahu přenést se přes předsudky příhrádek a dát se směrem právě protilehlým tomu, v němž se posud vyvíjel a do něhož byl posud řazen. Měl své pěkné pevné místo v rubrice kritiků; mohl sedět klidně na lavici soudcovské; mohl jednou nebo dvakrát týdně klidně šikanovat jiné a nebylo mu nikterak potřeba, aby se dával šikanovat jinými. Vzepnout se takto a vyšvihnout se takto rozhodně ve čtyřicátém roce z posavadních vyjetých kolejí v novou dráhu a v nový směr, jak to učinil pan Krejčí, má podmínkou nejen mnoho pružnosti duševní, ale i jakousi teplotu a velkomyslnost srdce, jakousi vroucnost duše; je vidím především v činu p. Krejčího a jim platí především má upřímná sympatie. Jest to tak vzácné dnes, a proto dvakrát milé, setkáš-li se s člověkem, jenž dovede ještě něco *riskovat*; který dovede vrhnout v sázku svou reputaci, poněvadž cení si více než jí života a jeho krásných možností.

To by bylo tedy jedno, co jsem chtěl říci.

Ale jest i cosi jiného, objektivnějšího a méně osobního, nač jest třeba upozorniti a proti čemu hřešilo se často v tomto případě. Většinu kritiky bylo hned a priori jisto, že práce p. Krejčího budou *schematické, abstraktní, vykombinované etc.*, — prostě proto, poněvadž věděla a limine, že jsou to díla kritika a essayisty. A to zde jest ten předsudek, který nerad vidím. Kritik má přistupovati ke každému dílu *naivně*, to jest nemá chtít věděti a znáti nic víc, než co mu podává dílo samo. Není náhodné,

že v cizině vidí a uznávají dnes již nebezpečí a pochybenost Sainte-Beuvovy a Tainovy metody životopisné pro kritika, že cítí se, jak právě ona, která pátrá po vnějškových pramenech díla, ochuzuje zrak kritikův pro kvalitu ryze vnitřní, na nichž konec konců jediné záleží. Kritikovi musí býti lhostejno, psal-li dílo krásné prózy, o něž jde, kritik nebo beletrista z profese; musí mu býti úplně lhostejné, co posud dělal jeho autor, oral-li pole nebo recensoval-li knihy. A jest to také úplně lhostejné. Neboť jsou zaměstnání, která jsou do značné míry náhodná, do nichž byl vehnán člověk shodou okolností a která nejsou poslední jeho nutností. A to platí zvláště o členech generace z let devadesátých. Nutnost situace vtiskla nožik kritiky analytické do mnohé ruky, která byla by raději vládla přerem básnickým nebo štětcem malíře obrazů společenských.

Většina naší kritiky žije posud ve stavu blahoslavené úcty před jednosmyslností faktů: bílé jest bílé, černé jest černé; kritik jest kritik, beletrista jest beletrista; kritik jest člověk reflexe, beletrista jest naivní tvůrce. Puntík a dost. Jenže svět již dávno není takto prostý a jednosmyslný. Tak zvaní tvůrčové již dávno pracují reflexí a vypočítávají poslední účiny svých záměrů, kombinují a berou v rozpočet všecko, i barvu kabátu svého reka a tvar klobouku své rekně. Proč nepřeložil nám již někdo dávno Poeův výklad o tom, jak vznikl jeho Havran? Pak bylo by snad již jednou jasno, kolik matematického výpočtu a kolik kombinačního důvtipu o nic menšího než onen, kterým pracuje hráč šachový, bylo třeba k vzniku básně, která jinak zdála by se kritice arcidílem elementárnosti.

A kritika již dávno není tím, čím ji pokládají posud naivní duše: estetickou klasifikací knih a děl uměleckých. Pod kritikou chrání se dnes mnohá snaha, která nejenže nemá jména posud, ale již bolí posud i vzduch i světlo a která musí proto žíti a vystupovat pod cizím štítem. Kritika stává se dnešní duši prostě prostředkem vyzkoušení své síly, nosnost svých zbraní a uspořádati svou duševní domácnost: vymítnouti z ní mnohé, čím se posud dusila a co nemohlo nalézt si jiného odtoku. Touha nabýti nového hlubšího duševního zdraví, „vyzkoušení se ve všech hloubkách“ podle slova Dehmelova, vedla a vede nejlepší duchy ke kritice.

Ale tito duchové cítí také, že jest jim jen stadiem přechodním a průchodním. Kritika, neprovozuje-li se s rezií opravdu královskou — a toho

nedovolují někdy duševní majetek kritikův, jindy okolnosti —, konec konců ohrožuje tak nebo onak duši kritikovu; poznal-li všechny stezky její, jest blízké nebezpečí z pohodlnění, lenosti, rutiny; posléze tedy podcenění života a jeho nevyčerpatelnosti. A tu hlásí se v čestných duších potřeba vyraziti ze starých vyježděných drah a uctíti nesmírnost života tím, že riskují možnost dáti se jím zabít na některé dráze posud nevyzkoušené. —

Původní a prostý divoch v umění a v poesii sotva dnes co pořídí.

Ale nikdo nebude vzácnější nad toho, kdo dovedl se státí divochem z rafinovance a z intelektualisty, kdo dovedl projíti jimi, získati z nich, co získati se dá, ale neutonouti v nich, nýbrž dáti si druhé, vyšší zdraví, druhé divošství, druhý primitivism. Ten jest pak opravdový celý a vyšší člověk, typ vyššího lidství, o němž sníme a po němž toužíme: kultura i příroda, reflexe i naivnost, intuice geniova i metoda dělníkova.

To, myslím, cítí více méně uvědoměle nebo neuvědoměle všichni ti, kdož dnes *přesedlávají*.

A byť naplnění cíle bylo daleko, daleko, daleko, — však také nestojí tam nikdo menší než moderní Rousseau nebo moderní Tolstoj!

A čest a lásku těm, kdož odvažují se vůbec o něm sníti nebo za ním jíti!

Z nejmladší poesie

*Julius Schmitt: Milované galeje — V. Martínek: Cesty —
týž: Sešit sonetů*

Ze záplavy debutantských veršů vybírám tyto tři knížky; jsou snad jediné z publikací poslední doby, o nichž dá se říci něco jiného než věčné konstatování, že nevyhovují ani nejprimitivnějším podmínkám tvorby básnické. Oba mladé básníky činí příjemnými již to, že nepodléhají módním pošetilostem, že mají touhu i odvahu pohledět na sebe i na život svým zrakem, byť posud ne zvláště zmocnělým, a říci, co spatřili, bez scholastických marot a póz, bez laciného apartnictví různých francouzských formulek a jiného nepříjemného sektářství. Mají úctu k sobě, k životu i k umění — a již tím stávají se ti milí v době módních cabotinů a laciných padělaných dandy, importovaných k nám nyní v tuctech.

Pan Julius Schmitt má žhavější básnické jádro než p. Martínek. V jeho nitru vře to, jeho duše sténá a úpí pod disonancemi života; ne všude dovede však posud jeho umění vyvážit a vytěžit toto dramatické životní napětí umělecky a básnicky. Kde na to stačí, tam vznikají již nyní básně jadrné a hutné krásy sevřeného výrazu opravdu lapidárního, tak předem v čísle „Sochař duše“, kde mne okouzluje zakončení: „Z výhně nových ohňů stojí tu jak terakota / bez úsměvu, ztrpklá pouze, kol úst hořké, zkamenělé sliny.“ Jinde, jako v „Pečetním prstenu“, dobírá se p. Schmitt jasné a čisté linie ryté do chladné plochy; pod tímto chladným povrchem jest však ukryto žhavé jádro, které pálí. To jest forma *vnitřního* dandysmu, jinak účinného než módní dnes dandysm kostymový. Jinde dovede

p. Schmitt roztaviti mrak své vnitřní nudy a svého vnitřního trudu v zpěvnou průzračnost písně odstavcované ryze zpěvně a hudebně, tak v „Písni zklamanych zlatokopů“ a v „Tříštích“. Celé vnitřní rozvržení první z nich se svým refrénovým zdstavcováním, se svými vnitřními paralelismy nemá již daleko k opravdovému stylu básnickému.

Vedle toho nesmí ovšem mladý autor přehlížeti, co mu posud schází. Jsou v knížce p. Schmittově verše nejasné nahromaděnými filosofickými abstrakcemi a alegoriemi, čísla, v nichž básnický plamen jest dušen temným a dymným verbalismem; jinde zase nahromaděné genitivity přivlastkové znejasňují smysl; jinde posléze rozladují obrazy skoro gongoristické („Příští chleby dýchaly jim ze zrn, klasů, / parfumovaných jak vůně vlasů.“ Přírodu chtějí vystihovati obrazem ze života společensky kulturního jest vždycky tuším na pováženou; zmalerňuje to a zdobňuje to; správnější jest postup opačný). Jinde vadí také přílišná horlivost, která podtrhává jednotlivé pojmy a představy a prošpikováává některé básně majuskulovanými slovy, jež se hodí snad na nároží plakátová, ale ve verších disgustují vždycky jemnějšího čtenáře. Němci říkají dobře takové literatuře „Literatur für Begriffsstutzige“; a s takovými čtenáři není snad třeba p. Schmittovi počítat. Soudím také, že co nedovede zdůraznit básník sám vnitřními svými prostředky komposičními, tomu nepomůže tiskárna typem ani palcovým.

Těmto minus drží však rovnováhu u p. Schmitta cenná plus, která opravňují k nadějím. Pan Schmitt má bezesporně fond vnitřní noblesy citové, který překvapí snad mnohého skeptika, až sesílí jen umění p. Schmittovo; pan Schmitt má smysl pro komposici i jednotlivých čísel i celé sbírky; rád shrnuje pod jeden abstraktní zorný úhel, a třebaš v takovém počínání byla i nemalá nebezpečí, jsou v něm také výhody, které se dají opsat jako smysl stylový. V době, kdy nám nestačí náladový impresionism, jest dobře, že hlásí se ke slovu básník, který, zdá se, má v sobě in nuce smysl pro umění objektivnější. Ovšem, cíl ten neleží před p. Schmittem posud na dosah ruky; říkati mu něco takového bylo by klamati jej a urážeti jeho vnitřní opravdovost, o níž svědčí — „všemu navzdory a přece“, jak zpívá Burns, — nejedna báseň této první sbírky. —

Pan V. Martínek jest střízlivý patron. To by samo o sobě nevadilo;

jest střízlivost, která není prosta velikosti; býti střízlivý, nedati se opojiti dýmy a mlhami, může být výrazem vnitřní síly, vnitřního odbojného žáru a projevem silné vůle. Střízlivost páně Martínkova jest však mnohem negativnější; jde zde mnohem víc o *nemoci* než o *nechtíti*.

První knížka veršů p. Martínkových vynesla mu hezkou sbírku zdvořilostí a poklon referentských, které si sebral buď sám nebo jež sebral p. nakladatel za něho a jež otiskl na posledních stránkách Sešitu sonetů; kdyby se mne však tázal p. autor, pokud jim má věřit, radil bych mu, aby v nich neviděl mnohem víc než právě zdvořilost. Cesty nepůsobí dobrým dojmem; jsou střízlivé ve smyslu chudoby. První oddíl — epická poesie hlavně z našeho historického života nábožensky národního, od Milíče do blahořečení Jana z Pomuku — jest v nedobrém smyslu slova konvenční. Suše kronikářsky, obyčejně pohodlným blankversem skizzuje tu p. autor jednotlivé figury nebo scény historické, pojaté šablonou dnes zcela již ustálenou; nikde nic víc — ani obsahově ani formově — než pohodlí: pohodlí myšlenkové, pohodlí výrazové, pohodlí technické. To zaráží a uráží. Dnes v epické poesii rozmáhá se zvláštní předsudek, sdílený ochotně všemi nebásnickými duchy: že k epické básni stačí, zrytmuješ-li nebo zrymuješ-li jak tak kteroukoli stránku staré kroniky nebo díla historického. To jest blud, který vrhá nazpět naši poslední poesii historickou před dobu Vrchlického. Pan Martínek nadepsal si mottem k prvnímu dílu své knížky několik veršů z Carducciho; nuže, i historické básně Carducciho poučí jej, že epická báseň žádá jako každá báseň nutně *komposice*, že musí míti vnitřní dynamický rytmus, že musí býti dramatem en miniature. Kde jest básnická tvůrčí síla na př. v čísle „List“, v němž uvedl p. Martínek prostě v blankversy text listu Husova? V takovémto případě nevím, proč čísti verše p. Martínkovy. To vyhledám si raději ve sbírce listů Husových autentický jeho text.

Druhý oddíl Cest zpívá národní bídu přítomnosti a zase velmi málo po svém a velmi mnoho ve stopách Macharových. Z Machara přejímá tu p. Martínek názor, soud, zorný úhel, i expresi a dikci, charakteristické obraty a figury. Stačí přečísti si „Písničku“ nebo „Pohádku o starých pergamenech“, abys pochopil, že závislost ta jest úplná.

Kéž, Pane náš na nebi, laskavě bys
 nás takovým potěšil darem
 a poslal nám úrodu myší a krys,
 by zlíhly se v archivu starém,
 tak žravých, že by pad jim v plen
 kdejaký starý pergamen,
 ach Pane Bože, což bych já byl rád!

Jest třeba říci, že takové verše dnes jsou stejně nepříjemná klišé, jako byly před patnácti lety, kdy vyšly Tristie, jalové a velkohubé vlastenecké hymny à la Heyduk. Ve chvíli, kdy nejdeš za básníka, kterého jsi si zamiloval, poškozujes jej, neboť jej sevšedňuješ! Jsi mu větším nepřítelem než kterýkoli jeho sebevětší odpůrce!

Blíže sobě octnul se básník Sešitem sonetů. Historického a národnostního pathosu, o který se pokusil na několika místech Cest, p. Martínek rozhodně posud nedorostl a nedoroste asi nikdy, poněvadž jest asi cizí celé jeho vnitřní struktura; stačil však na některé intimní dojmové subjektivní motivy Sešitu sonetů. I zde jest sice žákem Macharovým, jehož sonetu všechny charakteristické znaky nese zde sonet p. Martínkův, ale závislost ta není zde vnějšková, jest to spíše spříznění vnitřní. Zde naleznou se nejlepší verše, které posud napsal p. Martínek. Pan Martínek dovede vyslovit primitivní pocity odboje a revolty, nudy a stesku i suché životní ironie šedě a prostě, ale i úsporně a charakteristicky. A v této slušnosti a čestnosti výrazové roste i jemu možnost básnického stylu, která chce býti kultivována a má k tomu své dobré právo.

1. Mahenův Janošík

Musil jsem stále při Janošíkovi myslit na Hauptmannova Floriána Geyera. Píši-li nyní své myšlenky, nečiním toho proto, abych ubíjel p. Mahena Hauptmannem. Ale jen proto, že vnitřní látková příbuznost srovnání to vnucuje a že ho nelze obejít, nechceš-li dobrovolně zavírat zrak před poučením.

I Geyer jest odbojník jako Janošík. Papež dal ho do klatby a císař do achtu. I Geyer bojuje za vyšší řád spravedlnostní, za „evangelium svobody“ a bratrství. I Geyer jest déclassé: rytíř, který volným rozhodnutím přeměnil se v evangelického bratra-sedláka. I Geyer jest duch ušlechtilý a umírněný, i Geyer nenávidí ukrutností, i Geyer jest muž čistých prostředků; i Geyer jest vůdce o velikém obzoru, nevšední intelekt, člověk, který oceňuje, přehlédá, řadí a zmocňuje rozptýlené síly. I Geyer jest veliký entusiast: „ein brennendes Recht fließt durch sein Herz“. I Geyer jest široká, volná duše, plná světlého kvasu a životní radosti. I Geyer drží tuhou kázeň ve svých černých houfech. A posléze i na Geyerovu hlavu jest vypsána cena (a skolí jej lotr, který ji chce získat). A ovšem: stejně hrdě a vzpurně jako Janošík svým soudcům čelí i poražený, uštvaný a polomrtvý Geyer svým šlechtickým nepřátelům, když jej byli lapli v past.

Tolikerá obdoba a podoba! Tím poučnější budou rozdíly.

První, co se vtírá tvé pozornosti: Geyer nedostal se do tábora, v němž tak hrdě a vášnivě stojí, z motivů osobních. Geyer nemstí osobních křivd jako Janošík. Geyer od počátku slouží prostě věci *pro věc samu*. V tábor evangelických bratří-rebelů nevehnalo ho nic než žízeň pravdy a práva. A slouží veliké své při prostě, věrně, účinně a padá s ní a pro ni stejně

věrně a prostě. Má úžasné všestranné a přímo *historické* uvědomění pře, do jejichž služeb se dal. Jest mu jasné, jak pře jeho souvisí se při husitů; s Žižkovým jménem na rtech umírá; recepce římského práva Justinianova nenávidí: zabíjí mu starý, lidštější a bratrštější řád domácí atd. Ví od počátku zcela jasně, co chce: silnou německou říši, založenou na silném, volném lidu.

Slovem: Geyer ví od počátku, proč jde tudy, kudy jde, a ne jinudy. Strká vědomě svět kupředu. Ví, že neustrká ho daleko, ví i, že padne pod tímto nadlidským břemenem. V tom jest jeho velikost, která schází Mahenovu Janošíkovi. *Proto* jest dramatický; *proto* jest bohatýr. Jakže končí Hebbel své Nibelungy? Co praví tam Etzel? „Doch es widert mich, ich kann's nicht mehr — mir wird die Last zu schwer — Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter.“ — Z těch, kdo vlekou svět na svých ramenou, z takových Atlantů jest Geyer.

Janošík naopak *nechává* se vléci. Nechává se strkat. Tak vedeme si ovšem my všichni — až právě na bohatýry. Necháváme se strkat životem: kamsi nás dostrká. Jen tragický rek nesmí si tak vést!

Janošíkovi donesli již polomrtvého otce do jizby a Janošík ještě mluví: „Zbojníkem nebudu nikdy,“ a máš dojem, nebýt Ilčíka a jeho dráždících, popichujících hovorů, Janošík by se zbojníkem nestal.

„Už ti ani svatý nepomůže! Už jsi v tom!“ jása Ilčík.

V čem? V kaši? V blátě? V louži? Pod okapem?

Ne, v bohatýrství, prosím.

* * *

Fatální začátek a fatální jest i, co následuje.

Janošík dal zákon horním chlapcům: nezabíjet. Jest ušlechtilý člověk, jest i někdejší alumnus, kterému objasnilo theologické studium rozdíl mezi morálkou Starého a morálkou Nového Testamentu. Soudí-li i velmi bestiální pány, jako Andreje Bellu, neodsuzuje jich k smrti. Trestá je rafinovaně na majetku, ne na životě.

Zbojničit a nezabíjet jest ovšem jakési experimentum crucis. Tak skoro jako koupat se a nesmáčet se. Jde o jakousi virtuositu morálky a nedivme se, že hrubší prsty, jako Vlčkovy, nedovedou hráti na těchto jemných

strunách. Když honí kněze Revayova a kněz střílí po něm, střílí i Vlček a zabije kněze. Případ jest ostatně trochu nejasný: není vinen Vlček jen tím, že překročil mez sebeobrany? Budiž tomu tak, budiž onak: Vlček jest vyloučen ze zbojníctva.

Než se odloučí od něho, věští Janošíkovi, že i on „octne se jednou v jeho koži“, že i on — dostane se do toho.

A ve čtvrtém aktě opravdu „jest už v tom“ a „ani svatý mu nepomůže“.

Janošík první porušuje zákon, který dal, a porušuje jej ne pro myšlenku, ne pro věc, porušuje jej v *hněvu nejosobnějším, ze msty nejosobnější*: dává zabít mladého Šandora, poněvadž jej zranil v jeho životě nejintimnějším, poněvadž zabil jeho lásku k Ance a otrávil jej žárlivostí.

Tu jest Janošík úžasné malý, úžasné nebohatýrský. Ukutný jest nejen k Šandorovi, ukutný jest i k Ance. Ukutný, to jest v tomto případě zcela nevěcný. Divák vidí, že Anka jest nevinná, že není čestného východu z její situace než provdat se za Samka, muže nemilovaného, ale čestného a dobrého; divák vidí, že Anka ustupuje opravdové force majeure. A nyní, když se byl půl roku o ni nestaral (ač věděl, kdo si na ni brousí drápy), spadá s nebe Janošík a deklamuje hůře než potřeštěný gymnasista. „A po takové lásce se mně stýskalo! Ne po té, která hebké líce hledá, rty pro políbení a teplou postel na noc, — to by mi nestačilo! Nejsem z těch, kdož by jenom po tomhle toužili. Ale mít někde, a kdekoli!, na světě srdce, srdce věrné, které stejně s mým bije, ve štěstí se mnou se raduje a v bídě a nouzi za mne se modlí“ — atd. Jaký odporný sentimentální tlach! Jaké citové jesuitství!

Rek nesmí být nevěcný.

Bojovník musí dovést odhadnout a spravedlivě zvážít situaci, vidět do věci a nežádat nadlidské od nikoho — než od sebe.

Rek nesmí být nevěcný.

A nesmí být nevěrný sobě.

Když mravní virtuosita, tedy virtuosita. Když hrát na moralistických houslích, tedy hrát. Ale ne v prvním záchvatu osobní urážky nebo osobního utrpení zpřetrhat struny a udeřit nástrojem o zeď.

To je laciné siláctví.

A jest třeba dodat: jak tu stojí veliký ve své prosté, oddané věčnosti

černý Florián Geyer! Jaká velká, pokojná silueta, jaká silně vržená masa světla a stínu proti rozdrobené, křečovitě sentimentalitě Janošíkově!

* * *

Jsou v Janošíkovi Mahenově věci prostě neslušné (není jiného slova pro to). Taková nečistotná, neslušná věc jest kázání studentovo v třetím aktě.

Zbojníci chytí studenta, alumna, někdejšího kolegu Janošíkova, a Janošík žádá od něho kázání. „Vždyť už žijeme hůře než Turci. Slova křesťanského člověk neuslyší, leda od Hrajnohy nějaké sakrování.“

Kázání jest tedy třeba horním chlapeům, bojovníkům za boží právo a spravedlnost? Ne, nerozumím a neporozumím nikdy, co lidem, kteří slouží Bohu svými činy a životy, kteří svým způsobem uskutečňují říši boží na zemi, může říci alumnus ze semináře, hoch neznalý světa a života, zavřený mezi čtyřmi zdmi, který se třese před svým rektorem.

Taine popsal ve svém rozkošném Graindorgeovi, jak se opatřuje po-božnost polodivokých farmářů na americkém Západě. „Dvakrát do roka,“ vypravuje výborný Bedřich Tomáš, „měli *shouting*, po česku *vytí*; jest to jakési nábožné shromáždění. Postaví jakéhosi druhu estrádu; půl tuctu kazatelů po řadě káže o předurčení, kajivosti, ztracení a jiných látkách stejně příjemných. V přestávkách zpívají se žalmy. Posluchač-stvo sešlo se z okruhu dvaceti mil; táboří kolem, koně mají přivázány ke stromům. Po osmačtyřiceti hodinách hlavy se rozehřívají; jeden z účastníků vystoupí na estrádu a zpovídá se zcela nahlas ze svých hříchů, po něm jiný, pak dva nebo tři společně; a začíná vzlykot a pláč. Tak zjednává si odtoku jejich samotářská a smutná obraznost.“

Tomu rozumím; jde o lidskou zvěř, žijící zoufalý monotonní život s hlavou sepjatou k noze jako stádo, jež se pase.

Ale neporozumím nikdy Janošíkovi a jeho zbojníkům. Bohatýři a mu-čedníci za volnost a spravedlnost — a mají potřebí kázání?

A jakého kázání!

Student cituje nejprve z paměti část Písma o Goliášovi a Davidovi a aplikuje pak příběh ten na pány zbojníky: oni budou Slovensku, ohro-žovanému panským Goliášem, židovským pastevcem s prakem — oni, sůl země...

Zde přestávají žerty; to je nevkusná komedie.

Jde-li o to, zdrtit chlapy sesurověle svým řemeslem, musilo by se na to jít jen nějak podobně, jak to popsal Taine. Ale říkat jim, co dávno vědí a procítili nitrem nitra svého, že páni zedrali na kost jejich zemi a lid, jest zbytečnost a neslušná theatrální rétorika. Dobré drama pozná se po tom, že podává nutnost a jen nutnost a vyhýbá se na míle každému planému tlachu.

Ve hře p. Mahenově jest mnoho papírového koketování, mnoho ne-věcnosti. Co podnikají zbojníci, bývá často spíš hra na vojnu než vojna sama. A hra na náboženský mysticism jest zase tato kazatelská scéna. Ale hra málo vkusná a skoro frivolní.

A zase nejde mně z myslí Geyer.

V druhém aktě vykládá tam kdosi Geyerovi, že kazatel Karlstatt chce k němu do tábora. A Geyer na to: „Chraň Bůh! Přejete-li jemu i věci, ustrojte tak, aby upustil od svého záměru. Máme predikantů víc než dost v táborech. Věci víry a věci nebeské jest třeba zatím nechat na pokoji, *nemíchat theologii do řemesla válečného a starat se jen o věci pozemské.*“

To jest řeč čistotného člověka. A řekl bych moderního člověka, kdyby nebylo to slovo tak zprofanováno.

Na jílci meče jeho bylo vyryto: Nulla crux, nulla corona. A byl to člověk, který věděl, co si tam dal vyrýt: celý život jeho to dokázal.

Budiž mně rozuměno: nevadí mně nijak, že Janošík legendární a po-dle něho i Janošík p. Mahenův jest zbožný. Překáží mně a uráží mne jen to, že z jeho zbožnosti nedovedl podat básník nic než trapně pustou a prázdnou pitvoru, kterou jest kazatelská scéna v lese. — —

Konec Janošíkův má dvě riposty, dvě „slova“. První, opravdu jadrně krásné, není majetkem p. Mahenovým, jest převzato doslova z pověsti: „Keď ste ma upekli, teda ma i zedzte.“ Druhé, „Jděte domů, baby, tady umírá chlap“, jest tuším invencí autorovou. A zase jest mně trapně svou povrchní theatrálností. Že zde umírá opravdu chlap, o tom měl nás přesvědčit básník svými pěti akty; nejsme-li o tom přesvědčeni, ne-pomůže nic dušovat se na to sebe siláčtěji a hlasitěji. Tak končival Vrehlický, pokud se pamatují, některé veselohry. „A bylo to přece krásné“ nebo podobně házelo se s jeviště do hlediště. A již tenkrát cítili jemnější diváci, že je to nevkus.

Jaký cudně velký a prostý jest konec Floriána Geyera. „Sassa! der Florian Geyer ist tot,“ vykřikne tam z okna šlechtic. Nic víc. A všichni vědí, co to znamená. Mrtev Geyer, který sám stál za víc než za armádu a byl nebezpečnější než armáda. Proto: „Der Florian Geyer ist tot! Stosst in die Trommeten!“

Florián Geyer. Mohlo by se zdát, že ubíjím Janošíka básnickým arcidílem. Aby bylo tedy jasno: Hauptmann *není* mně veliký dramatický básník. Není ani Kleist, ani Hebbel, ani Ibsen. Není velehora, jest jen úctyhodná prostřední poloha. Ale má v sobě kus velikosti — má ji ve své věčnosti a opravdovosti — a tou drtí Janošíka Mahenova, theatrálně malicherného a koketného, místy skoro operního.

* * *

Pan Mahen vzal nadarmo svaté slovo tragedie, když je psal na obálku své práce. Jeho Janošík není tragedie, není dramatická báseň, jest jen líbivě a sem tam vkusně vycénovaná pověst. Slovensko jest dnes v Čechách v módě, malíři dělají léta a léta propagandu slovenským látkám a zvláště Janošíkovi, pověst má opravdu některé krásné prvky — jak by tu nebyl úspěch? Pan Mahen dovedl v Janošíkovi ze sentimentality a z laciné silácké výbojnosti svařiti nápoj, nad nějž nebude obecenstvu nikdy, pokud bude svět světem stát. Každý tak rád zakoketuje si občas s heroismem, tak rád vezme občas to slovo na jazyk a obrátí je tak rád na něm; tak upřímně, ach, a od srdce miluje reka, ovšem není-li příliš vysoký a je-li jinak způsobný a ochočený. A tento Janošík jest hotový vzorek dokonalosti a ušlechtilosti. Ochočený tak, že respektuje všechna přání obcenstva. V pravý čas sentimentální a v pravý čas divoký, v pravý čas zadumaný a v pravý čas hrdý a vzpurný.

A pak tolik se mává v kuse nad hlavami valaškami! A tolik se zpívá a tancuje! A krčmy a cigáni a cigánky a šibenice — a život samopašný!

Není-li to heroism a tragism, mí milí: opravdu, kde jej pak hledat, že ano?

* * *

Pan Mahen psával posud podivná díla. Mlhy a mlhy a chaos a chaos. Občas prodral se tím paprsek teplého světla. Byl pak zvláště jímavý a člověk si řekl: ejhle básníka in spe. Rozšafný spisovatel, zdálo se ti,

byl by neschopen zapřádati se tak do tajemství opravdového i umělého jako housenka do kukly. Jak by z toho nevyletěl jednoho dne motýl!

Dnes jest jinak: mlhy spadly. A před tebou věc, které bys byl nečekal. Příjemná, líbivá, povrchně theatrální práce. Způsobný, koketný a obratný divadelní kus.

Ale po básníkovi ani stopy. Po tragikovi ani vzdechu.

Mieux vaut s'accommoder que de plaider.

Jest to všechno velmi nepohodlná bagáž a na cestě k úspěchu to jen překáží.

Čím dřív se toho zbavíš, tím líp.

2. Dvořákův Král Václav IV.

Kdo jest Dvořákův Václav? Autor pověděl to sám s formulkovou určitostí: „mladý, dobrosrdečný pohan“. Autorova ipsissima verba. A všude, kdekoli se dostává ke slovu v jeho dramate králův temperament a králova duše, odpovídá to této formuli. Připomínka na smrt vyvolává v něm jen touhu „pohrouziti se do teplé života lázně tím radostněji, čím méně času zbývá“. Jeho životní credo jest rabelaisovština před Rabelaisem: široký shovívavý naturalism a optimism. V náboženské církevní nauky nevěří — královna pokřizuje se hrůzou, když se jí bezděky vyzná, že mu Písmo není ničím —, ale věří v jakéhosi radostného, dobrého a žoviálního Boha, který stvořil krásný svět plný lepých žen, dobrého vína a upřímných, srdečných a prostých druhů, svět plný požitků pro srdce, oko, hmat i chuť jako připravený kvas, posadil k němu člověka a řekl: Ber a jez; kdo se upejpá, je hlupák, ne-li něco horšího. A pošetilec zdá se mu každý, kdo vnáší do tohoto jasného a jednosmyslného příběhu, kterým jest život a smrt, hloubání, odříkání a jinou sebemučivou přísnost a zbytečnost. Tento žoviální naturalism určuje i jeho morálku ve věcech lásky: „V mém srdci jest lásky pro všechny krásné ženy na světě, a přitom královnu přece miluji více než všichni muži světa všechny ženy světa dohromady!... Ó Paříži město!“ Ejhle, tomu se říká konfese. Dobromyslný, bezelstný silák života a požitku jeho zpovídá se tak z nitra svého a zpovídá se hodně nestavovsky — svému šaškovi.

Takovýto žoviální naturalism a optimism životní má velikou vadu pro poesii a zvláště pro dramatickou poesii: jest velmi snadno triviální, není-li tu zrovna genius rozmaru a vtípu, jako byl Rabelais, aby jej hájil jako thesi (a ani Rabelais sám neunikl leckdy této kletbě). Takový naturalism stává se velmi snadno duševní leností, malostí a filistrovstvím, zvláště na jevišti, kde máme jej hmotně před sebou a můžeme si jej prohlížet delší dobu se všech stran; tu nasytíš se podívané na něj velmi rychle a dostaneš se mu velmi rychle na nehluboké dno. Z takových žoviálních figur dají se dělat výborné žánry; jsou predestinovány pro dobrá drobná díla prozaická, pro povídky plné pohody a bria — jest třeba jmenovat jejich autory od La Fontaina do Maupassanta? —, ale zpečují se poesii dramatické a tragické. Ta žádá prostě *velkost*, a člověk jest již tak ustrojen, že nedovede pojmut velkosti bez napětí, bez překonávání pohodlí, malosti a jiných přirozených pudů a sklonů duše lidské, a tím ne bez utrpení. Velkost snáší se velmi špatně se štěstím a s touhou po štěstí; štěstí zbožňuje život, velkost jej stylisuje a staví se na něj jako na pouhou podnož.

A tento král Václav dá se celý opsati touhou po štěstí. Chce býti šťasten sám a chce učiniti šťastnými i jiné, ovšem ty, které miluje, a to jsou všichni malí a prostní, utiskovaní a dobří jeho království. Neboť sám prostý miluje prosté, sám malý miluje malé, sám dobrý miluje dobré, jako nenávidí z duše všechny povahy temné, složité, zavilé, ženoucí se za mocí, pýchou a silou — za vším, co jest mu cizí a nepohodlné, ach tak cizí a nepohodlné! Všecko jest tak prosté u tohoto prostého krále!

Ale také navýsost nedramatické, nebánsnické, netragické. Svléknete-li tohoto krále z jeho hermelínu, naleznete sousedský, strejčkovský ideál český. To jest tak trochu král, jak jsme si ho představovali jako děti: král z pernikového království. Chce učinit šťastným svůj lid, — ale ti prokletí páni a jiní mocní tohoto světa mu v tom překážejí a nakonec ani lid sám ho nechápe. Cítíš již všechny karikaturní a persiflažové prvky, které tu jsou ukryty? Kterými se tu jen hemží? Které čekají jen na příležitost? Z toho dala by se sepríst nanejvýš půl elegická, půl lehynce parodistická pohádka, ale — dramatická báseň?

Svlékněte tohoto krále z hermelínu a užíte moderního spokojeného

měšťáka, pohodlného liberálního měšťáka devatenáctého nebo dvacátého věku. Chce jen žítí a nechati žítí. Dobrá — jenže takové osoby hodí se všude jinam lépe než do poesie, a nejméně již do dramatické poesie.

* * *

Proto selhávají a musejí selhat všechny pokusy autorovy vtáhnouti tohoto reka do tragických konfliktů, rozezvučeti jej hudbou vnitřní síly a velikosti. Tento nástroj není prostě stvořen k těmto melodiím: jeho nitro jest v tomto smyslu hluché a neodpovídá resonancí na tyto popudy.

Král Václav u p. Dvořáka jest v jádře svém jen tragikomická figura, a jest trudné pozorovati, jak všechny pokusy autorovy, veštvati tento klidný a pohodlný naturel v idealistické dobrodružství, končí co nejdříve nejtrapnějším bankrotem. Na těchto výpravách za velikostí předběhne vzdycky krále skutečnost, zachechtá se mu do tváře a udeří jej v ni, právě když se rozpráhá ideálním gestem k veliké, rozhodné ráně.

Václav IV. jest král, i musí „snít veliké královské sny“ — tak tomu chce konvence literární.

V prvním aktě chystá se splnit nejpýšnější sny svého otce: potáhne do Němec, dobude si koruny císařské, pokoří Itálii, svatého Otce římského prohlásí jediným papežem. A zatím ve vedlejší komnatě čekají již vzbouření šlechtici a přejí králi času právě tolik jen, aby doblouznil a dořečnil; pak odvedou jej jako „lapku nějakého“ do vězení.

A toto groteskní typické neštěstí neškodného snivce a dobromyslného povídala opakuje se celým dramatem. Znemožňuje každý náběh k velikosti, zvrací královské drama v nejtrapnější tragikomedii, v pustou řadu nehod a nedorozumění.

Ve třetím aktě na př. chce se exponovat Václav za římského papeže a vnutit jej válečnou mocí Francii a celému světu — a šašek má zatím již v kapse důkaz, že papež jej zrazuje jeho soku Ruprechtovi Falckému!

Král hrozí ovšem hned nato papeži odpadnutím celého království, ne napraví-li se a neuzná-li jej císařem římsko-německým, a po *šesti letech*, ve čtvrtém aktě, zvidáš, že papež vyslal do Prahy nuncia, ne odprosit krále, ale — pátrat po jakési klasické sošce!

Jest možno představit si trapnějšího ničení u pozorného posluchače vši víry ve velikost?

Ve čtvrtém aktě má král novou myšlenku, nový „sen“: sesadití oba papeže a dátí podnět ke koncilu a k závazné volbě papeže nového, — ale skutečnost jej zase předběhla: kardinálové římstí a francouzští opustili právě své papeže a král francouzský posílá posly získat českého krále pro myšlenku všeobecného koncilu!

Od třetího aktu touží Václav státi se „prvním králem“ svého národa, přiblížití se srdci svého lidu, vrátiti mu jeho dům, zabezpečiti mu jeho byt hmotný. Ve čtvrtém aktě domnívá se, že uskutečnil svůj poslední „sen“ (sen, který by se mohl zdátí pro krále skromný a šedý), že dovršil své dílo: roztrhal poslední privilegia cizozemská, rozerval poslední přežitky nenárodní doby Karlovy. V jásavém vzrušení volá: „Dejte zvonit slavně po všem království, neboť přišla chvíle má, neboť úkol můj jest naplněn: jsem prvním králem vašim!“ A v tutéž chvíli národ nejlepšími syny svými, Husem a Žižkou, odstrčí jej od sebe!

Hle, čemu se říká „typisches Erlebnis“. Cosi, co se vrací neustále a všude, poněvadž jest to patrně jen projektovaná trhlina osobnosti a charakteru. Ano, typisches Erlebnis. Ale typická zkušenost hodná Dona Quijota nebo Oblomova — ne dramatu královského.

* * *

Této malosti vnitřní odpovídá i malost vnější. Můj smysl stylový uráží alespoň ta promiskuita, která vládne v celém dramatu: cosi sousedského, strejčkovského a tetovského má v sobě většina těch knížecích osob. Nejdůležitější státní akce projednávají se skoro po kuchyňsku: knížatům skáče do diplomatických řečí šašek, ženy dělají politickou náladu. V třetím aktě, kde se koná velký soud nad odbojníky, kteří uvěznilí svého krále a zpronevěřili se mu, přijdou nejprve na řadu lapálie: rychtáři nějakých Lhot, kteří chytili dva cizozemské hejtmany. Královna zaujata jest sentimentálně srdečnými záležitostmi svých dvořek: za drama královské dostává se nám nudně etnostného románu lásky a pak manželského štěstí Anny z Frimburka a Petra ze Svojšína. (Scéna s vínkem jest jen nepříjemně theatrální, protože tu není hlubších dramatických složek.)

Slovem: všude plno věcí, které nepřispívají k dojmu velikosti a výsostnosti a které poškozují i tu koncentraci, kterou by drama mohlo mít na některých místech.

Pan autor poznal dobu, kterou si obral, opravdově a dost zhluboka — to jest patrně na každé stránce —, a přece všecko to poznání historické, státnické, politické jest básnicky mrtvé: nedá se zúročit dramaticky pro vadnou základní koncepci, která jest protibásnická, protidramatická.

Autor sestrojil si zcela bystře dramatickou dialektiku: dobrého krále-pohana, milujícího svůj lid a toužícího prospěti mu, a lid, raněný touhou po vnitřní dokonalosti, a proto unikající mu a v rozhodnou chvíli jej odmítající, — ale tato konstrukce jest ryze vnějšková, vnějškově rozumová. Jest básnicky sterilní, trapně lysá; nemůže státi se básnickým tělem a básnickou krví; zůstává stále v dramatech lešením, nestává se dílem. Ne každý dialektický proces jest již dramatický. Dramatickou básní jest jen to, co tryská ze stále živé dílny velikosti a síly.

Dovést půl hodiny dramaticky myslit a žít se svými figurami jest mnohem obtížnější než sroubit deset dialektických lešení dramatických.

* * *

Myslím již dlouho o tragice královskosti.

Královskost je jedna z nejnádhernejších konvencí, které stvořil lidský duch. Konvence: neboť dekretuje, aby jeden prach lidský stál nesmírně vysoko nad ostatním prachem lidským a nikdy se s ním nesmísl. Královská idea ukládá dočasně investovanému touto mocí, aby úplně vplynul v instituci — aby odložil úplně svou osobnost a byl jen hercem. Musí se úplně objektivisovat — vždyť ztělesňuje nejvyšší konvenci. Vystoupit z pozadí této mrtvé masky, přihlásiti se ke slovu jako člověk, znamená zabít ilusi a rozrušit celou konvenci. Ne kladného jednání, nýbrž jen jednání *záporného* žádá konvence od osoby královny: nemít své osobní vůle, nemít osobnosti, nezasahovat jí nikde a nikdy v ohromný mechanism společenský, vybudovaný věky a uváděný v pohyb již setrvačností dob.

A nyní představ si, že ten který herec královský jest příliš mocnou lidskou osobností, příliš geniální osobností, aby dovedl žiti v této transcendentní anonymitě, k níž odsuzuje jej konvence! Případ jen zdánlivě blízký případu Václavovu, vpravdě zcela mu protilehlý: Václav, tento prchlý, krátkodechý vzteklivec, jest příliš *slabý* a *sentimentální*, aby unesl břemeno této ohromné abstrakce, jeho mrazí na výšinách, jemu stýská

se zde po teple a lásce malého lidství. Ale myslí si případ opačný: osobnost příliš mocnou, příliš vroucí plány a podněty, příliš velkou a geniální samu o sobě, která by dovedla zajistit si nesmrtelnost *vlastní iniciativou*, vlastními činy, a nyní odsouzenou k pseudonesmrtelnosti herecké masky, degradovanou na nositelku abstraktní konvence — a bouřící se proti ní a rušící ji a nedovedoucí ji přes všechno svrhnout se sebe.

Neboť za touto konvencí jest život milionů a milionů lidských bytostí, dnes mrtvých již, ale toužících neustále ovládati a hnísti život přítomný.

To zde byla by opravdová tragedie královská — Václav IV. jest jen její bezděčná travestie.

* * *

Napsal jsem tvrdá slova o práci p. Dvořákově. Ale napsal jsem je proto, že stojím před dílem autora *Knížete*, které, třebaš torso a třebaš nedonošené, jest z nejlepšího, co máme ve svém dramatu. Jen s lidmi jeho rázu jest možná vůbec takováto zásadní diskuse, neboť jen od nich dá se očekávat, že pochopí její důležitost a důsaznost.

Starší dramatikové naši dávali nám za dramatické básně scénované povídky. Václav p. Dvořákův jest scénovaný historický traktát. Básnické nutnosti a dramatického stylu není ani v prvním, ani v druhém případě. A přece, nedorozumíme-li se v tomto bodě, nedostaneme se dál. Dramatická báseň jest cosi, co nedá se myslit bez nejpřísnějšího stylu. A kdo řekl styl, řekl výběr. Do šířky rozbíhat mohou se jen louky a bahna — ne hory.

* * *

Jest třeba doložit, že i tak v tomto nepodařeném dramatu jsou silné scény a krásná místa? Aby se nezdálo, že jich umlčuji: jest tu předem celý skoro čtvrtý akt, sám o sobě dobrý a silný, zvláště ve svém mocném dramatickém rozstupu disonančním na konci. Kdo vztyčil zde tohoto Jana Železného, tuto opravdovou sochu nenávisti, kdo postavil proti sobě tak mocnou fugou toto trojí sporné stanovisko — stanovisko královo a Husovo a Železného —, nad tím není možno lámati hůl; od toho jest nutno čekati a zase čekati. Jest tu i konec druhého aktu s mlčelivým heroismem sebe obětujícího Matěje Ševce z Podčápel.

Ale to všechno jsou, žel, výjimky, které potvrzují pravidlo. To všechno jsou detaily a jejich paradoxním úkolem jest osvětit a zmnožit právě svou září tmou ostatního, jeho zmatek a nedostatek celkového básnického organismu.

Moderní literární historie a kritika může pozdraviti sté narozeniny Máchovy s jakýmsi dosti učiněním. Vykonala právě zde pěkný kus práce. Polský badatel Marian Zdziechowski, našinci Jakub Arbes, T. G. Masaryk, Jaroslav Vlček, V. Flajšhans, Arne Novák ocenili geniální iniciativnost Máchova díla, odhadli zhruba správně tvůrčí význam i uměleckou potenci jeho Máje i Marinky, zařadili tvorbu Máchovu do rámce evropského vývoje literárního, vrhli i některé paprsky do jeho světa myšlenkového a básnického, vysledovali nebo alespoň vytušili v lecčems jeho tvůrčí metodu, zorný úhel, jímž obrazil si svět a stavěl si svou visi básnickou, restituovali nám prvotný text Máje a ovšem postavili básníka na místo, které mu náleží a jež mu bylo více méně houževnatě půl století upíráno: na místo zakladatele a iniciátora moderní poesie české.

Skeptik mohl by snad namítnout, že výsledky jsou pevnější po stránce záporné než kladné a že dlouhou touto prací kritickou byly spíše vyloučeny staré bludy než podáno kladné a bytostné poznání básníkovo. V námitce té jest jakési jádro, ale ne tak významné, aby mohlo umenšit naši radosti z toho, že moderní literární historie a kritika snažila se opravdově splatiti čestný svůj dluh velikému stínu. Je pravda, že poznatky naše o Máchovi i dnes jsou spíše záporné než kladné: tak víme dnes velmi určitě, že vliv Byronův v tvorbu jeho byl přeceňován, a zítra dopracujeme se možná poznání, že stejně jest hleděti na stylistické prvky a konvence literární formy Máchovy: idealistickou filosofii německou a romantickou poesii; že těžiště Máchova významu bude posunuto k realismu nebo k naturalismu a že zásluha jeho bude viděna v tom, jak dovedl po-

hledem i v zoufalství statečným a neúchylným popatřit na strašné poslední skutečnosti lidského osudu a určení. Jest možná, že bude snad zítra domyšlena náповěď Zdziechowského, který vidí příčinu všeobecného odporu, jenž zdvihl se v starovlastenecké společnosti české proti Máchovu Máji, v tom, že zhášel panslavistické sny a fikce kollárovské, rozptyloval jeho uspávavou mythologií a přinutil i celý národ, aby pohleděl přímo v to, „co se ‚nic‘ nazývá“. A zítra snad bude viděn vlastní básnický čin Máchův v odvaze, s jakou vlil rozžhavený kov svého osobního hoře a utrpení skoro v první náhodný kadlub běžného literárního schématu, v neváhavosti a nerozpačitosti, s jakou vyrazil svůj výkřik před ztroskotáním lodi... výkřik, při němž záleželo málo na artikulaci a všecko na přízvuku.

Neboť, budiž tomu tak, budiž onak: tolik jest patrné myslivému pozorovateli, že všecka díla Máchova jsou jen první skizza, hrubý obrys, který volá přímo po tom, aby byl doplněn, domyšlen, rozveden. Celý Mácha jest ve vášnivém tvůrčím gestu, které ve chvatu píše hieroglyfy, vědouc, že jest v nich svinut celý duchový odkaz, jež si musí vyřešiti příští generace. Mácha byl z těch předurčenů k časné smrti, kteří musí spěchat, a jimž proto nesmějí býti vyčítány nedostatky provedení.

Mácha stojí na prahu moderní poesie české v témže smyslu, v jakém postavil do brány moderní poesie ruské Puškina Dostojevskij: jako zakladatel české básnické tradice, jako sám *typ* básníka, jehož významu nelze dobrati se prostou analysou jeho díla nebo prostým opisem jeho osobnosti. Jest z lidí, které osud postavil na křižovatku vývojových směrů a jejichž dílu dal dosah symbolický a podložil smysl dvoj- i trojnásobný. V něm jako v žádném jiném českém díle slovesném slil se romantism s realismem, hudebnost citové melancholie s tvrdým nihilismem metafysickým, osobní zkušenosti a nejvnitřnější zážitky s pathosem symbolu a typu. A nebojím se říci i více: nikde v české poesii nesousedí tak těsně velikost s malostí, banálnost s původností, šablona s originalitou invence, brutalita s něhou, nikde nemísí se tak důvěrně a nezbadatelně skoro síla se slabostí, cynism s enthusiasmem, žár s ledem, dětinská důvěra a bezradná naivnost s rafinovaností až stařeckou, nižší choroba s vyšším zdravím, disonance s harmonií jako u něho. Málokdy směstnalo se na tak malé ploše tolik protiv. Již to napovídá, že jsou zde spoutány síly, které

mohou být rozvedeny a vykoupeny jen celými rytmickými procesy, rozdělenými na generace.

A jako v Rusku uplynula celá desetiletí, než se pochopilo, že úkolem moderní poesie jest setkat přízi básnické víry a síly Puškinovy, tak u nás teprve v posledním čase tuší se, že z třicátých let minulého století vystupuje a nese se k nám, zahalen mračným dýmem, zjev, s nímž musí se vyrovnat každý český básník, který chce mít nárok na opravdovou velikost a sílu tvořivou. Vyrovnat ať tak, ať onak, ale vyrovnat — a to znamená všecko jiné, jen ne slaboduché papouškování nebo hračkářské obměňování, zvětralé koketování nebo ustydle kopírování. Díla Máchova jsou výkřiky nebo otázky — vyrovnati se s Máchou znamená hledati a nalézati na ně tvořivé odpovědi, ne odpovědi abstraktní, nýbrž odpovědi konkrétní, ztělesněné v básnických činech. Máchův Máj, Máchovy romány měly být již přepsány několikrát novými generacemi; knihy osudu a smrti měly být prohloubeny v knihy osudu a života. V symbolickém dramate, kterým jsou dějiny vlivu veliké myšlenky nebo silného básnického osudu, uvízli jsme u prvního aktu a opozdili jsme se u prvních taktů.

Jest ovšem pravda, že vliv Máchův v dějinách české poesie v devatenáctém věku nebyl nepatrný a že tvoří právě její nejvyšší vývojové vrcholy. V Nebeského, v mladého Háška a v mladého Nerudu, v mladého Vrehlického a v mladého Machara působil Máchův přímo i nepřímo a vřdycy znamená to české poesii nový příliv krve a síly, zpřísnělé umělecké svědomí, vyšší a zásadnější požadavky na umění i život. Jsme zde účastníky krásného divadla, jak jeho pesimism nebo nihilism, někde zdánlivý, jinde opravdový, vzněcoval život a zažíhal sílu a budil a napínal tu lásku, k níž chtěl snad původně hlásati nevíru: patrný důkaz, jak sám byl jen novou a nezvyklou, hlubší a méně přístupnou formou této *lásky*. Vůle k životu projevila se tu paradoxní methodou: rozum popíral cosi, čemu síla přitakávala, a tento rozpor jest vlastní paradox máchovský: v něm v zárodku jest obsaženo celé vývojové drama, které teprve začínáme tušit a jež řešiti jest tolik jako obohatiti svět české poesie novými, teplými a živými skutečnostmi.

Až posud byla máchovská inspirace v naší poesii zlomková a náhodná. Uvědoměle a cele neujal se však posud dědictví Máchova, zdá se mně,

nikdo: každý posud opustil je dříve, než dorostl té síly, aby je dovedl spravovati a rozmnožiti. Uvědomělé ovládnutí dědictví Máchova jest tolik jako zkulturnění české poesie; jest to vyvésti ji z hrubého empirismu a dáti jí methodu i cíl. Bez tradice není možno mysliti si žádného vývoje uměleckého. Jest možno ovšem příti se o to, je-li máchovská tradice nejlepší; jest možno srovnávati ji s tradicí na příklad puškinskou a ukázati, oč je negativnější, užší a roztěkanější než kladný, teplý, laskavý útvar poesie puškinské, zabydlený všemi dobrými genii ruské duše. Ale spory ty ustupují v pozadí proti nutnosti — *dura necessitas* —, že každá tradice, i méně dobrá, jest lepší než tradice žádná; proti úvaze, že každá tradice obohacuje se, upevňuje se, sládne i laskaví, jak jí slouží a jak se jí dává věsti. Jedině důležité jest, aby společenství mezi živými a mrtvými bylo ze všech sil cítěno a upevňováno a aby byl splavným činěn i udržován každý proud lásky i víry, který teče od oněch k těmto. A že takový teplý proud vytéká z Máchy, není možno neviděti, jako není možno přehlížeti, že pro zkultivování a zužití tohoto toku bylo posud vykonáno velmi málo.

V Máchově Máji jest verš takové zoufalé šíře marně rozpjatých ramen, verš takové hluboké dramatické dichotomie, že nemohu ho zde necitovati. Jest to poslední verš této básně — před refrénem:

Bez konce láska je! — Zklamánat láska má!

Není možno zamyslit se dost dlouho a dost opravdově nad tímto veršem. V něm jest uzavřen odkaz Máchův nám. Verš rozstupuje se ve dvojí disonanci: propast prázdna a hrůzy, postavená proti pažím rozevřeným k nekonečnu objetí. Odčinit zklamání nekonečné lásky — hle, čemu se říká dědictví hodné slova toho.

Pak vypadne teprve jako přezrálý plod a naplněné slovo klín vsunutý mezi jeho osobnost a jeho dílo, jeho dílo a jeho dobu, dobu jeho a dobu naši. Pak bude teprve usmířen velký jeho stín.

Zatím — sto let po narození jeho — nezorán posud jest jeho lán a nevytěžen jeho důl. A nad ním jako nad Roncevaly

L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée.

Dávno nebylo v české literatuře debutu radostnějšího nad p. Langrova Zlatou Venuši. Přihlašuje se tu o slovo nejen rozhodný talent, opravdový rozený básník, ale i hodně již vědomé kultury umělecké. Jest radostno pozorovat v beztvarem tápání a neartikulovaném blekotání naší nejmladší literatury mladého muže, který ví, co chce; který zná své síly a dovede je odměřiti úměrně k cíli, na který útočí; muže, jenž zachází střídmě se slovem, zná jeho dosah i nosnost, sílu emoční i plastickou; umělce, který *komponuje* opravdu své práce a staví je; cítí kouzlo zákonného, ladného a zaokrouhleného organismu, čar věcí dobře rostlých a uzavřených; básníka, který vypíjí skoro jemnou citlivostí život, ne aby mu podlehl, ale aby mu našel stylové rovnomocniny a nadal jej soustavnou řečí formovou.

Pan Langer má nejprve to *prius*, bez něhož není plodného a silného umění: bohatou, jemnou smyslovost i smyslnost, var krve i kvas představ. Ty jsou jako teplá prst, bez níž nemůže vyrůst žádná vegetace, ani básnická. Pan Langer má však i obraznost, která dává rozpučet se a rozrůst se těmto zárodkům, obraznost, která vystřeluje bohatě na všechny strany a splétá se v košaté koruny. Z malého a náhodného podnětu dovede vyvésti pan Langer svou obrazností celou bohatou dějovou spleť, útvar živý, teplý, smyslný a vlnící se. Jeho práce dávají neběžnou iluzi života, jeho pohybu, náhodnosti, dobrodružnosti i nestálé mihotavosti. A přitom má tento básník ještě cosi rytmického, smysl pro cykličnost, pro souběžný vzor, pro souměrnost až dekorativnou. Jest tu činný nejen silný a temný, spádový proud vůle, ale i intelekt ovládající a třídívý, který zasubuje dílo podvědomí s jasnou hrou obraznosti.

Za těchto okolností dílo p. Langrovo *přítakává* životu. A jest to radostná podívaná, třeba se dají mysliti vyšší formy tohoto přítakávání, než které podává posud p. Langer, a třeba tato životní radost není u p. Langra zatím nic jiného než harmonie dobrého mechanismu, opojení ze stroje dobře pracujícího. I tak jest cenná: jest to klad a já, milenec klasicismu, věřím snad trochu primitivně, že klad, byť nižší sféry, jest užitečnější a tím hodnotnější než sterilní, byť vyšší zápor. Kladná, radostná polarita knížky p. Langrovy jeví se ve zvláštní krásné důvěře v tělo lidské, jeho zdraví a jeho instinkty, v kultu jeho úkonů generických; — jsou místa, kde smysl ten dostupuje náboženské skoro obřadnosti. Zde jest hledati vrcholy knihy.

Tím nemíním tajit ani sobě, ani autorovi nebezpečí, která jej ohrožují. Místy cítíš jakousi úponkovitost obraznosti p. Langrovy. Jsou zde práce — nejpatrnější jest to na „Loži čtyřandělíkovém“ —, které nemají poslední nesporné *nutnosti* ve svém vývoji, — a *právě tato nutnost jest styl a není jím nic jiného*. Práce, které uvízly v nižší sféře dekorativnosti a pouhé zajímavosti. Práce více méně rozkolísané, v nichž nepokryly se a nesplynuly v jedno vůle a intelekt umělecký, mechanism podvědomý a záměr stavby. Obraznost páně Langrova mohla by zplanět, kdyby jí povolil básník uzdu. Bude třeba stupňovati a síliti vůli, aby z nebezpečných darů příznivé náhody vyvedla spolehlivá díla vědomého básnického školení a umělecké metody.

Půjde tu konec konců o problém ethický. Půjde o to, zvítězí-li talent v člověku nebo genius; příroda nebo kultura a umění; improvisační náhoda nebo zákonnost.

Zatím jsou tyto úvahy trochu předčasné: p. Langer jest v tom blaženém stadiu, kdy obojí drží si rovnováhu a kdy všechno jest možné: nejvyšší i nejnižší. Jest to stav jakési rajské nevinnosti a lhostejnosti.

A toto kouzlo — které se nevrací — tísni se jako vůně nad jeho první knížkou a lpí na ní. To učiní ji a udrží ji drahou řadě pravých milovníků poesie a dražší snad než příští knihy p. Langrovy, byť větší a pevnější.

Výstava Jednoty výtvarných umělců v Rudolfinu

Výstava Jednoty výtvarných umělců v Rudolfinu měla úroveň velmi nízkou. Malířské vtipy a vtipečky, odložené jinde již před desetiletími, dělají se zde s dojemnou setrvačností a s prostoduchostí lepších věcí hodnou. Řada pustých mozků a prázdných srdcí, která nemá, co by pověděla, a maluje jen proto, že se tomu manuálně naučila, rozvěšuje zde plátina poskvrněná podle osvědčených a úspěšných receptů a návodů. Lidé bez distinkce a vkusu, pouzí pustí rutiněři a machři, vykřikují zde hlučně svou pochybnou obratnost a roztírají neúměrně své drobounké zrnko po čtverečných metrech plátina. Vzácností jest již zde slušný, skromný a vkusný zjev, který se nepřepíná a zná úctu, již je si dlužen jako člověk s nesmrtelnou duší. Ale dosti o tomto trapném celkovém rázu: nezashluje si než mlčení.

Nepsal bych vůbec o této výstavě, nebýt zjevu, který ji nese a jenž byl vykřikován s mnohých stran za malířského mesiáše moderní doby, za našeho ozdravovatele ze všech moderních ztřeštěností, za muže, který na svých plecích přenesse zdravý vývoj české malby přes žalostný močál dnešních modernistických poblouzení: *Jakuba Obrovského*.

Přes dvacet pláten tohoto mladého Moravana spojuje tato výstava — počet jistě dostatečný, abys si mohl utvořiti prohloubenější a jasnější soud. Pan Obrovský jest zajisté zjev v mnohém směru hodný pozornosti a úvahy. Malíř ženské krásy a gracie má opravdu sensibilitu i nervovou pružnost, smyslnou vervu i radost životní, kulturu oka i ruky, distinkci kreslířskou i koloristickou, smysl pro jakési vkusné i poetické aranžmá. Ale to všecko jsou dary i talenty podřadné, které přinášejí sice úspěch, ale jsou na velké nebezpečí vlastní tvůrčí potenci. Pan

Obrovský jest nejednou šťastný a obratný vykořisťovatel cizích method, shrnovatel výsledků celých období malířských. Mluví kultivovanou řečí formovou, která má jedinou chybu: že není jeho výtvozem. Není rovnomocninou jeho veliké sestředěné vůle tvůrčí, jeho vášnivým tvůrčím gestem a písmem, nýbrž ovládnutým výsledkem cizích tvůrčích poměrů ke světu i životu. Pan Obrovský svou výtvarnou řeč tvoří v míře celkem velmi nepatrné: p. Obrovský ji nekonečně víc přejímá a skládá, skládá sice s vkusem i talentem, ale bez té vyšší nutkavé a typické logiky, která vyznačuje právě umělce tvůrce.

Pan Obrovský není tvůrce větší formové myšlenky, která by mohla překlenout jako zvon svým akordem větší spatium časové. Pan Obrovský není duch formového *výboje*, a proto neurčí aniž nepředejme vývoj budoucnosti. Pan Obrovský jest jen šťastný eklektik a vkusný epigon, šťastně situovaný dědic, ale ne zakladatel a počátek nového osudného řetězce; člověk rozvahy, rozmyslu, vkusu, práce a aplikace, ale ne muž činu a duchové iniciativy.

Dnes, kdy zapráhají se Mádlové před jeho vůz a provolávají jej novým českým Máněsem, jest nanejvýš včasné a záslužné pověděti klidně, že jest to jen příjemný a nezávazný blud krátkodechého myšlenkového pohodlí. Za dvacet třicet let uvidí se patrně, že p. Obrovský zůstal příjemnou epizodou, která neměla vývojových důsledků, poněvadž byla sama jen důsledkem, součtem jiných sum předešlých; že p. Obrovský byl vkusný, lahodný a příjemný malíř živé obraznosti a velké dovednosti, ale ne tvůrčí duch, který přenesl a spojil vývoj přetržené české tradice umělecké; a že k úkolu tomu scházelo mu právě to unum necessarium: svět nových tvárných myšlenek, vyšší stylová nutnost a výraznost.

Ale jeden dosah, rád bych, aby mělo první větší souborné vystoupení p. Obrovského. Aby nebylo také podceňováno a aby bylo mementem celé řadě mladších umělců v Máněsu. Jest třeba říci zcela otevřeně, že dílo p. Obrovského jest takových kvalit, že by bylo vítáno v rámci výstav Máněsových, že by se tam vyjímalo velmi efektně a že by bylo nebezpečným soupeřem celé řadě umělců, kteří se ženou, aniž jí vždy dosahují tak jistě jako p. Obrovský, za stejně lesklou vnějškovou metou. Průměrné moderní malbě české, které nejde o hlubší a tvrdší výtvarnou

58 formu, o invenci a tvorbu tvárnou, malbě, jež chce jen hladce po evropsku konversovat, vzrostl v díle p. Obrovského nebezpečný nepřítel, jemuž jest tuším souzeno, aby byl bezděky mstitelem mnohého hříchu. Páni Böttingerové, Šimonové, Nechlebové a tutti quanti měli by uvážít, že jsou zde ohroženi na vlastním poli a vlastní zbraní, a nepřeslechnout ukrytého hlasu tohoto případu.

Nová metla na českou literaturu

byla spletena v podobě t. zv. knihovny fondu Zeyerova. Číslo za číslem v ní vychází, co číslo, to práce cenou poctěná, a co číslo, opakuje se totéž divadlo: kritika vrčí a laje, obecnstvo spíná ruce a zapíná kapsy, přátelé poctěncovi zubí se do vousů a autor s laurem na čele stojí tu nějak zkrotle a zmokle. A myslím nebude lépe, pokud nebude tato výborná instituce zneškodněna institucí novou na niž podávám zde skromný návrh. Budiž založen jakýsi, úřední češtinou mluveno, *Vzdorofond*, který by měl přímým účelem odvracet mladé literáty od uveřejňování. Každý, jemuž se dostane ceny, musí před porotou zničit poctěnou sbírku, a rok co rok, pokud se bude zdržovati tisku, budiž mu vyplácena roční remunerační 500 K. Hovořil jsem o svém návrhu se znateli národní duše české, kteří mne ujistili, že nebylo by třeba k tomuto *Vzdorofondu* značnějšího kapitálu: jak znají českou duši, tvrdí, že raději mladý český literát zemře hladem, než by si dal odkoupiti sebedráže svou poukázku na nesmrtelnost sebezpochybnější. Tvrdí, že lid tento založen jest idealisticky — alespoň po některých stránkách.

V Otakaru Hostinském,

který zemřel dne 19. ledna v 63. roce, ztratili jsme vzácného ducha, představitele první heroické generace zakladatelů a budovatelů našeho dnešního podkladu vědeckého i literárního, druha Gebauerova, Gollova, Masarykova. Otakar Hostinský byl nejen opravdový myslitel a pracovník vědecký, odborník vzácných kvalit, byl i víc: byl i moderní osobnost kulturní, muž, jemuž nebyl žádný zájem lidského ducha ani srdce cizí, muž, který dovedl státí za svůj moderní názor celou svou osobou. Herbart, R. Wagner, Semper byli v mnohém učitelé a mistři jeho myšlenky, ale ne jejími vládci a pány: Hostinský domýšlel je často a naplnil nejednou šťastně i podmínku, kterou klade Nietzsche na opravdového žáka: dovedl jíti přes svého učitele a po případě i proti němu. V estetice vyšel ze stejných předpokladů jako Durdík, ale jaký jest rozdíl mezi nimi! Vedle upjatého dogmatika Durdíka, který hledí do minulosti, stojí tu Hostinský s tváří obrácenou k budoucnosti, duch pragmatický a životný. Jest možno, ano jisto, že budoucnost bude jinak pojímána a řešena, než jak ji pojímal a řešil Hostinský, souditi nejeden zjev jinak, než jak jej soudil on, — ale to nezmění nic na jeho významu, aniž ho zeslabí: úspěch-

tilá a harmonická osobnost stála za každým jeho projevem, který byl výrazem její vnitřní nutnosti, a tu jest cosi, co jest nedostupné pouhým útokům časovým. Goethovo slovo o osobnosti jako nejvyšším štěstí a daru smrtelníků může svým přízvukem opakovat i Hostinský. Populární svody nedovedly nikdy lákat, jako hrozby nepopulárnosti a davového pošklebku a posměchu nedovedly nikdy odstráti tohoto čestného a opravdového myslitele: jeho estetické stanovisko nečinilo nikdy ústupků popularitě a nekoketovalo nikdy s širokým pohodlnictvím mas; nepopulární byli umělci, za něž lámal kopí; nepopulární byl v té době Smetana, nepopulární Richard Wagner, nepopulární Fibich. Tento tichý muž, oddaný jen své práci, který nenáviděl hluku veřejného fora, dovedl položit i celou svou osobu na váhu, šlo-li o věci jeho uměleckého nebo vědeckého a mravního přesvědčení, jako v bojích rukopisných.

Podivuhodná byla duševní svěžest a pracovitost Hostinského do poslední doby. Ještě v prosinci, kdy měl jsem čest mluvit s ním naposledy, byl plný plánů literárních a projevoval nevšední zájem o časové otázky estetické a literární. Rozhovořil se mimo jiné s bystrou živostí o některých psychopathických výkladech geniality a polemisoval s velkou bystrotou a parátností s spisem Lombrosovým, sem spadajícím. Dogmatický apriorism Lombrosův, jeho nekritičnost a nepřesnost, s jakou zachází s fakty, pobuřovaly zřejmě Hostinského a obratem ruky uvedl mně několik flagrantních dokladů, jak fantasticky sestavuje si Lombroso své důkazy, jak lehkomyslně a jednostranně vykládá fakta, jak nevědecky vykořisťuje i nejpochybnějších anekdot. Na thema toto dostali jsme se z hovoru o tom, jak pojímáti Shakespearova Hamleta. Hostinský slíbil mně totiž již dříve příspěvek pro Novinu a při této příležitosti tázal se mne, vyhovoval-li by mně článek o Hamletovi, a skizzoval mně hned své pojetí tohoto geniálního charakteru Shakespearova. Velmi charakteristicky obracel se přitom proti těm interpretům, kteří nevycházejí od básníka a jeho síly individualisační a charakterotvorné, nýbrž podkládají mu své generalisace spekulativné; v lehké odboce do herectví srovnal pak velmi jemně různé německé herecké pojetí Hamleta s pojetím Vojanovým. Tuto studii o Hamletovi slíbil mně Hostinský na leden; ale nebyla mu, žel, popřána již možnost dostáti svému slibu. Novina má tedy dvakrát příčinu želeť smrti tohoto nevšedního ducha; ztrácí v něm příznivce, který ji sledoval, jak mně napsal, pozorně a se sympatií.

Jaroslav Vlček

dovršil 22. ledna padesát let svého života. Osobní stránka nedovede mně zabrániti, abych při této příležitosti neoceníl spravedlivě nevšedního významu životního díla Vlčkova, jeho široce založených Dějin české literatury, které jsou opravdu mezníkem v české literární historiografii a dílo v mnohém směru odvážné a šťastné. Vlčkovy Dějiny české literatury budou vždycky pěkným pomníkem kulturně historické metody Hettnerovy a Tainovy, užité na látku často subtilní jemně, pružně, obzíravě i prozíravě a nezdídka i duchaplně. — Jaroslav Vlček pojal české literární dějiny v těsné souvislosti s dějinami duchovní osvěty české; literatura jest mu především nositelkou idejí osvětě kulturních a stav její výsledkem i zrcadlem činitelů společenských, a úkol literárního historiografa podává mu často jen vítanou zá-

minku k pěkným průřezům kulturně historickým, podaným nejednou jako štavnaté barevné obrazy duševních interiérů dobových, nebo k živým portrétům, obyčejně staromistrovsky vyváženým do hladké a akademické rovnováhy světla a stínů. Vlastní geneze idejí a hlavně forem básnických a literárně uměleckých bývá tím často ovšem obcházena nebo dokonce pomíjena; nedostatek ten bude nejpátrnější v moderních dobách české literatury, zatím jest zřejmý v době romantické, a poroste, jak bude se blížit Vlček v poslední části svých dějin přítomnosti; a vrcholy díla jeho přirozeně tvoří epocha osvícenského obrození v XVIII. stol. a na počátku stol. XIX. a epocha reformační, doby, v nichž literární forma ustupuje za racionalistickou intenci a tendenci. Vlčkovy Dějiny literatury české jsou jako všechna díla tohoto způsobu jen první dobytí látky a budou dříve nebo později přepsány methodou vnitřnější a jemnější z hlubšího poznání morfologie umělecké a literární.

Charles Louis Philippe,

mladý znamenitý romanopisec a povídkář francouzský, zemřel nedávno v Paříži v plném mužném věku. Philippe jest snad úplně neznámý našemu obecenstvu i mladé literatuře, a přece má mnohem větší hodnotu uměleckou a básnickou než devět desítn toho, co se překládá u nás z moderní literatury francouzské. — Philippe byl básník (třebas psal prózou) světa vyděděnců a ubožáků, básník prostý vši sentimentality, velmi autentický, a proto ve svých chvílích i veliký a monumentální. Philippe byl, chcete-li, naturalista, poněvadž psal o prostitutkách a tuláčích velkoměstských, ale naturalista neobservance Zolovy, nýbrž Dickensovy a ještě více Dostojevského. Poznal vroucně horečným planoucím okem svět bídy a utrpení a vyvolával jej bez frázi, bez obžalob, bez ospravedňování, bez plaidoyerů jako děsivý svět nutnosti a osudnosti: v tomto zorném úhlu byla jeho umělecká síla. „Charles Louis Philippe,“ píše o něm kritik J. Ernest-Charles v Les samedis littéraires, 4me série, na str. 95, „přelévá v nás dojetí, které prociťil! Miluje však pokořence a sladkou intimitu jejich melancholického a dobrého života. A jeho poníženi rekové jsou všichni hodní podivu. Jsou hodní podivu, poněvadž Charles Louis Philippe dovede vnést poesii až v samu všední skutečnost jejich prostředního života, a i duše malé květinářky Berty Méténierové, již Bubu z Montparnassu uvrhl v prostituci, jest poesie sama!“

Z románů jeho ceněn jest nejvýše *Bubu de Montparnasse*, román pouliční prostitute pařížské, ale přitom, jak praví Ernest-Charles, „kniha přísná, vážná, ctnostná, jímavá“. Já cenil bych ještě výše některé z posledních jeho povídek, v nichž valem uzrával umělecky tento vášnivý, vznícený, ale poněkud chaotický duch; jsou to práce jakési bezesporné, jasné pravdy, práce vnitřní nutnosti samozřejmě jako osud lidský, a těmito rysy blíží se místy k umění opravdu velikému, k jakémusi klasicismu realistickému. Philippe padl, když se blížil dokonalosti a ztěkal poslední bašty svých vnitřních možností tvůrčích. Vášnivou láskou miloval Dostojevského, který mu byl vlastní mistr a učitel moderního světa, Rembrandt dneška. „Byl nadán třemi velkými ctnostmi,“ praví o něm Stuart Merrill v posledním *Mercuru*, „Věrou, Nadějí a Láskou. Jeho hlas pozdvihl se z temnot ve prospěch těch, kdož v nich žijí, lze-li tak zneužívat toho slova, neboť život tří čtvrtin lidstva není než pomalé umírání.“

Temps uveřejnil 2. a 3. t. m. soudy Gorkého o literatuře francouzské; soudy ty jsou nejen lichotivé, ale i opravdu správné: Gorkij zná do podrobností literaturu francouzskou od jejich projevů nejstarších do knih nejmódnějších a správně ji hodnotí, zvláště prózu francouzskou. „Všem mladým literátům ruským, kteří se mne táží o radu, opakuji neustále: Čtěte Francouze, Francouze, stále Francouze!“ Na francouzských autorech cení zvláště pružnost jejich genia, jejich průzračnost, hybnost jejich vět a způsob podávati všecko ve formách nejkouzelnějších. Spisovatel, kterého klade nejvýše z prozatérů francouzských a jež stále znova a znova doporučuje za vzor mladým autorům ruským, jest duch, který se štítíl co nejvíce vši tendenčnosti a každého utilismu: Gustav Flaubert. Není pochyby, že názory Gorkého udiví asi mnohého jeho ctitele u nás, ale není také pochyby, že kdo takto soudí, rozumí opravdu hluboce umění literárnímu.

Výkládek o slušnosti dru Chalupnému

V 15. čísle uveřejnil Přehled neslušný, uličnický epigram nadepsaný „Hodnoty“; chtěl tam sesměšňovat mou studii z Noviny, z jejíhož názvu vytrhl si slovo. Mezi jinými čtou se tam i „verše“: „Kulturo! Nietzsche! Benešová! Hodnoty zítřku! kam až jsem to s vámi dotáh.“ Pisatel otírá se tu o dámu-literátku způsobem, který nezadá mnoho způsobu revolverového žurnalisty Kralovce nevím z kterého pardubického listku. Epigram ten byl *anonymní*: psal jej tedy nejen člověk neslušný, ale i zbabělý. Odpověděl jsem na tyto verše epigramem v minulém čísle Noviny: posměchem za posměch, a adresoval jsem jej dru Chalupnému a Přehledu, neboť, opakuji, útok byl anonymní a za anonymní uličnictví odpovídá redaktor, který mu poskytuje přístřeší. Jde-li klidně ulicí a vychrstne-li na tebe některý uličník ukrytý v patře některého domu špinu, vypořádáš se s domácím, který jej přechovává. To jest věc tak jasná, velký reformátore, jako že $2 \times 2 = 4$. Já nejsem literární dítě, aby mne poučoval nějaký anonym z Přehledu o dosahu slov a pojmu; já užívám slova „hodnota“ vesměs důvodně o zjevech, jimž opravdu přísluší. Zdá-li se dru Chalupnému opak, měl mně to v kritickém článku *dokázat*, ale ne uveřejňovat uličnický a hloupý epigram, kde někdo sumárně plve po celé mé práci a klukovsky otírá se o dámu-literátku, distinguovaného tichého člověka, který žije oddaně své práci básnické a literární a nepřeložil nikdy dru Chalupnému stébla přes cestu. Pan Ch. dostal tedy svůj díl zaslouženě. — A ještě sklepnout si o mně musil veliký reformátor. Jde o můj článek o pomníku Benešově od Bílka v 21. sešitě minulého ročníku.¹ Napsal jsem tam: „... na druhé straně byl pomník jedním hlasem hájen, a hájen šťastně a správně, se stanoviska, s něhož opravdu lze jej dobře uhájit: autor pochopil, že jde o pomník psychický, a správně odtud vysvětlil dílo a jeho logičnost a obhájil Bílka.“ Tento autor byl p. Ch. a *dnes* mně vyčítá, že prý jsem ho nejmenoval. Milý pane dre Ch.: Jmenovat jsme povinni někoho, když jeho názor prostě přejímáme nebo si přivlastňujeme, ale já Vašeho názoru, milý poctivče, *nepřejímám*. Píši hned dále: „*Ale jest třeba doplniti a zčásti i opravití tyto vývody*,” a podávám

1 - [Viz Kritické projevy 7, str. 429—430.]

svůj názor na celou otázku, který jest zcela samostatný a neodvislý od názoru p. dra Chalupného. Veliká bolesti velikého reformátora! Tedy: nejmenoval mne! Hrůza! Já byl tehdy tak slušný, že jsem registroval mínění Přehledu, byť bylo jen relativně správné a třeba jsem k němu neměl žádné povinnosti, a dnes splácí se mně to klepem. Inu, veliká jest duše dra Chalupného!

John Ruskin: Dvě stezky — H. B. Walters: Řecké umění — George Moore: Moderní malíři

Dvě stezky Johna Ruskina jsou více ještě než jiné knihy jeho naladěny mravoučně a více než jiné spisy jeho staví proti sobě umění „pravé“ a umění „falešné“. Pravé umění jest Ruskinovi konec koncův umění založené na pravdě a pozorování přírody: umění západní, volné, naturalistické, pokorné, účelivé a oddané; umění falešné, umění orientální, konvenční, abstraktní; ideál umělecký, jehož nebylo dosaženo nikdy potom, gotika. Ruskin jest estetický Tolstoj, estetický puritán, který prokázal velké služby modernímu umění; vymetal z něho koštětem velmi drsným a vedeným mocnou rukou všechno to pozlátkové *talmi*, všechnu lež a korupci, jaká do něho vnikala od počátku minulého století a která asi v padesátých letech toho věku zaplavuje je celé. V té době působí Ruskin jako zdravá bouře, která očištuje dusné, churavé, zprahlé ovzduší. Dnes jest situace změněna a jest možno hleděti na dílo a působení jeho již historicky. A pozvolna proniká vědomí, že i v Ruskinovi žije mnoho apriorismu, mnoho, co jest dáno a podmíněno časem, vlastí, rasou, výchovou, mnoho spoutaného, co nemůže být posledním slovem: nejednou stává se Ruskinovi, že vylévá dítě s vanou, a jeho puritánství, kdysi užitečné, mohlo by se dnes snadno státi omezenectvím, kdyby se bralo do slova a do písmene. Pochybují na př., že dnes nalezní by se estetik nebo historik umělecký, který by napsal o umění indickém, co napsal o něm Ruskin v první své přednášce. A víc: cítíš nadto, a to jest zvláště trapné, že zde z Ruskina hovoří i patriota v nedobrému smyslu slova, člověk, který pomlouvá zemi, která se vzbouřila proti Anglii, a sdílí tak bezděky stanovisko kupčikův anglických, jež jindy tak šťastně dovedl práskati. —

Waltersovo Řecké umění jest velmi dobrá příručka a učebnice, která vyčerpává svou látku po všech stránkách a podává z řeckých dějin uměleckých i odvětví zanedbávaná v jiných knihách obdobného obsahu: terakoty, kamenoryjectví, mince, práce kovové, malířství. Jest to kniha trochu suchá a místy snad i pedantická a přitom i trochu zběžná (platí to zvláště o kapitole věnované architektuře), ale jasná, solidní a dobře informovaná. Jako úvod do poznání toho jedinečného světa velikosti, krásy a síly, kterým jest řecké umění výtvarné, může vykonati u nás dobře své poslání, jež jí určuje v předmluvě její pečlivý a pozorný překladatel a doplnitel nebo oprávece v nejstarších dobách. Do knihy vloženo jest sedmdesát reprodukcí, většinou šťastně volených. Jen jednu poznámku nemohu přitom poltačiti: týká se reprodukcí Praxitelovy Venuše Knidské. Proč jest zde reprodukována kopie vatikánská? Kopie ta nejenže jest v dolejší části těla oblečena v plechové roucho a tím celý motiv její učiněn nesrozumitelný, ale jest pochybena úplně i tím, že její hlava jest zcela nesprávně nasazena, jak dovedl výtečný znatel antického

umění A. Furtwängler. Hlava má býti obrácena napravo a pátrati do dálky, neblíží-li se někdo: jen tak je možno pochopiti motiv Praxitelův. Proč nereprodukovat toto opravené pojetí, jak jest provedeno na mnichovském odlitku sochy vatikánské? Na několika exemplářích hlav zachovaných ojedinele, bez těla, jest celý krk antický, a bylo třeba nasaditi pouze jednu z těchto hlav s úplným krkem na torso, aby bylo získáno původní držení hlavy. —

Rozkošní jsou *Mooreovi Moderní malíři*: ve formě lehké, graciosní, hravě podávají mnoho kladné moudrosti umělecké. Moore jest duch nevšední kultury, opravdový znatel a milovník umělecký, který dovede sevríti zkušenosti dlouhých let do odstavce lehynce jako třešňový květ na papír sechvelého. Moore žil dlouhá léta ve Francii v nejdůvěrnějším styku s rodícím se impresionismem; Francie jest mu dnes pokračovatelkou Italie, dědičkou jejího světového výtvarného poslání; ve Francii zbystřil si Moore oko, zjemnil srdce i ducha, získal svůj jedinečný takt. Co řečeno jest v jeho knize o Whistlerovi, Manetovi, Monetovi, Degasovi, jest zváženo na vážkách velmi jemných; a podiv, který splácí zde Moore velikému, nesnadno dostupnému, „chladnému“ mistru Ingresovi, ukazuje, že byl snad nejlépe poučený kritik své doby. Jest radostí obcovati s tímto duchem opravdu volným, nespoutaným předsudky své země a své doby; obě tyto modly, jimž tak rádi obětují kritické mediokrity anglické, jsou zde ukázány, jak stojí na nohách stejně vrátkých jako odporých.

Edouard Rod,

francouzský romanopisec a kritik literární, i u nás známý, zemřel 29. ledna 53letý. Edvard Rod byl švýcarský protestant a býval dříve universitním profesorem v Ženevě; odtud vysvětluje se i moralistní zájem jeho studií literárně kritických a historických, i jeho široký obzor: italský verism byl mu stejně blízký jako básnický idealism a platonism první renesance, angličtí praerafaelité poutali jej jako Leopardi a Goethe, Fogazzaro jako Böcklin. Opravdovou vůdčí úlohu hrál v devadesátých letech minulého století, kdy mladá generace, zhnusená popisným naturalismem a literární statistikou Zolovou, vzrušená hlasy velikých romanopisců ruských, jež uváděl do Francie Melchior de Vogüé, hledala východisko z vědecké brutality soudobé i z neplodného skepticismu doby s vůlí ochrnutou a citem seslabeným. Jako romanopisec vyšel Rod z naturalismu Zolova, ale zaměnil záhy jeho metodu methodou psychologa moralisty, který se stará výlučně o mravní drama vnitřních konfliktů a krisí; škoda, že scházela Rodovi vlastní plastická a básnická síla tvůrčí a že romány jeho trpí většinou jakousi vybledlou schematičností; není podvědomě magie teplého života v jeho dílech. Výše nutno klásti jeho knihy kritické, z nichž přeloženy do češtiny Mravní ideje současné. Z dlouhé řady jeho románů a novel byly k nám kdysi převedeny *Obětovaná* a *Novely*.

Otto Julius Bierbaum,

jeden z tvůrců a propagátorů německé moderny, zemřel dne 1. února 45letý. Bierbaum byl autor neobyčejně plodný a pružný, vervní a útočný: lyrik i dramatik,

romanopisec i essayista, literární organisátor i popularisátor všude zanechává stopu za sebou, tu hlubší, tu mělkí. Jeho prózou, často buršikosní a poněkud levně lehkou, nedovedl jsem se nikdy nadechnout. Významnější jest jeho lyrika; zde jest s Dehmelem a Liliencronem, jichž však nedosahuje v básnické vervě i výraznosti, obroditelem německé lyriky, kterou vysvobodil z tichošlápského herbářského levandulového epigonství a již rozhlaholil zase stráž i les: některá jeho čísla mají kus opravdové německé tradice písňové, a ne bezdůvodně vyslovoval často jako postulat, který kladl na lyriku, vnitřní zpěvnost.

Poslední číslo Čechische Revue

přináší dramatický referát p. J. Kamprův, který nutí k protestu proti jeho metodě venkoncem nemístné v tomto listě. Pan Kamper líčí české scény jako *úplně* přízivnice a neorientované nohsledkyně berlínských a vídeňských divadel třetího a čtvrtého řádu, což jistě není v této všeobecnosti a absolutnosti pravdivé, právě jako *není* pravda, že režie Národního divadla dobyla ve Valdštynu úspěchu jen tím, že uskutečnila scénické návrhy a koncepcie p. Killianovy. Tak smí mluvit snad zakuklený konkurent, ale nesmí mluvit referent, a notabene referent listu, který se obrací na forum světové. Neboť jaký má smysl vykládati a rozváděti před tímto širším forem naše nedostatky a pasiva? List, jako jest Čechische Revue, může mít jediný účel: prostředkovati cizině naše *klady*, naše *hodnoty*, naše výsledky, snahy, touhy, plány, naděje, přání. Šikanovat a klepařit není ještě kritisovat, a pak: všecko na pravém místě. Pan Kamper, chce-li a dovede-li kritisovat, může kritisovat po česku v listech českých; ale práť své špinavé prádlo před cizinou — jest v tom rozum a slušnost? Na tuto otázku měla si odpovědět redakce Čechische Revue. dříve než otiskla referát p. Kamprův.

Řada výstav obrazových

vystřídala se v poslední době v Praze, ale nenutí k nijakému zásadnému vyrovnání se: jsou to většinou ukázky dobré vůle, ale slabých sil nebo zhoubné iluze, že k umění stačí již jakási hmotná obratnost a není třeba vlastních tvůrčích sil duševních a intelektuálních. Tyto bludy zavedly v poslední době mimo jiné p. Otu Bubeníčka k Topičovi a p. Krále do Rudolfiny. Do jednoho koše s nimi nesmí se však házeti výstava p. Ludvíka Kuby u Topiče, které křivdila většinou česká kritika; jest mně jisto, že pro mnohé plátno p. Kubovo nalezlo by se již pochvalné epitheton, kdyby bylo vystaveno na souborné výstavě Mánesově: neboť u nás rozhoduje stále ještě vlajka, pod níž se plaví, ne jakost zboží, které se plaví. Pan Kuba jest člověk, který budoval a buduje své umění soustavně, vytrvalou, houževnatou vůlí, jež bojuje o každý krok a nepouští nic z půdy jednou získané. Jest cosi chladného v tomto umění, nemá svodů lživosti ani kouzla, ale jest v něm vůle k formě, která neměla být přehlédnuta. U naší kritiky padli by i velcí mistři světoví (kdyby neměli své historické etikety) pro svůj „chlad“; Ingres hodila by naše kritika na příklad jistě mezi akademické haraburdí, poněvadž oheň jeho jest diskretně utajen pod vrstvou

šedého popela. Tím nesrovnávám p. Kubu ani s tímto mistrem ani s mistry jinými a p. Kuba zná jistě sám velmi dobře své místo, meze svého talentu i svého výtvarného intelektu. Jde mně jen o princip a o to, že nedovedlo se diferencovati v tomto případě, kdy se diferencovati mělo, a že se sáhlo k hluchým frázím a prázdným kliše kritickým.

Památku Otakara Hostinského

oslavila pietně a důstojně 5. února Volná myšlenka pěknou přednáškou prof. Frant. Krejčího ve velké zasedací síni radniční. Pan řečník zdůraznil pozitivistický ráz filosofie zemřelého myslitele i okolnost, že Otakar Hostinský byl stoupencem idejí Volné myšlenky.

Paul Cézanne,

o němž přinášíme v tomto čísle pěknou studii p. Kubišty, meškajícího právě v Paříži, jest cítěn víc a více jako východisko moderního vývoje malířského, jako zjev principiální, s nímž musí se vyrovnat moderní umění, a stává se předmětem nejživějšího zájmu kritického. Obchodník obrazy Vollard připravuje, jak zvidáme, úplnou mapu díla Cézannova, která přinese práce zcela neznámé; reprodukce budou v heliografuře. Dílo vyjde asi ve třech létech.

O zemřelém Ant. Slavíčkovi

napsal p. Hanuš Jelínek do posledního Lumíra mimo jiné tyto věty: „Ten vášnivý čtenář, ten ohnivý a vždycky nelogický debatér vnímal krajinu bezprostředně, nijaký literární vliv nekalil jeho výlučně malířské a barevné vidění. Měl neklamný, bezpečný instinkt umělců bohem nadaných a mohl sedat k čistému plátnu beze všech teorií. Proto v jeho díle jest tolik bezprostředního cítění, proto jest tu dech přírody tak opravdově mohutný“ atd. Pan Jelínek chce charakterisovat a nedovede říci nic než nevkusné tautologie, naturalistické fráze. Kdysi řádily v Čechách demokratické fráze, kterým se šťastně vysmál již Havlíček; v dnešní kritice výtvarné i literární grasíruje pověra, že umělec jest tím větší, čím méně přemýšlí ve svém umění. Naši kritičtí frazeři neznají většího uznání nad slova: bezprostřednost, dech přírody, instinkt, temperament . . . sálá, hýří . . . žádná literatura, žádné ideje . . . sám ze sebe všechno . . . Pan Jelínek zdržuje se nyní v Paříži, i může se tam zeptat posledního estetického školáčka, co soudí o jeho theorii kritické: tak pošetile nesmí se tam mluvit ani na uměleckém jarmarce. Vpravdě žádný umělec-malíř, hodný toho jména, netvořil nazdařbůh; každý mistr myslil, a myslil velmi opravdově, než se posadil ke svému plátnu; a nešťěstí velkého počtu našich malířů jest právě v sebeklamu, podle něhož stačí sednout si před plátno a rozhánět se po něm. Pan Jelínek

ostatně Slavíčkovi křivdí: Slavíček nebyl nikterak tak nemyslivý a nelogický, jakým jej líčí p. Jelínek. I literární ideje měly vliv v jeho malbu. Neboť co jiného než literární idea bylo to, co jej pudilo na český jih, co mu vnučko *namalířskou* touhu vyjádřiti osudné historické ovzduší jihočeských krajů, vystihnout v nich nějak veliké historické duchy, kteří z nich vzešli a jimi prošli: Husa, Chelčického?

Aby nepřišli šprýmařští překrucovači a poněvadž jest třeba říci u nás všechno po lopatě: netvrdím, že stačí dobrá myšlenková metoda *sama*, aby malíř namaloval již arcidílo; nikoliv, i s nejlepší soustavou a teorií jest možno namalovati prostředností, kde není vnitřního tvůrčího posvěcení a charakteru. Co tvrdím, jest jen to, že opravdové dílo umělecké není možno stvořit bez uvědomění myšlenkového a kritického, bez určité myšlenkové metody, která musí předcházet (byť jen o minutu) práci hmotné a musí ji řídit a inspirovat. Také netvrdím, že umělec má před plátnem přemýšlet o kategorickém imperativu Kantově nebo o Heglově dějinné filosofii; to by mu čerta prospělo. Co musí svým dílem promyslit, jsou zcela určitě, konkrétní, jedinečné tvárné problémy. Umělec-malíř nebude myslet, rozumí se, abstraktně, bude myslet tvořivě, *v barvách*, ale přesto *myslet*.

Obraz a drama

jest název úvahy *Viléma von Scholz*, jednoho z nejlepších znatelů dramatu a jeviště i jednoho z nejnadanějších moderních dramatiků německých, kterou přináší *Der Kunstwart*. Scholz účtuje si tu své dojmy z posledních dvou letních sezón mnichovského *Künstlertheateru*, z nichž jednu vedla intendantce dvorního divadla, druhou Reinhardt z Berlína. Jde o to, zjistiti, které z dekorací, malířsky skoro vesměs krásných, byly dramatické, t. j. nesly drama a herce, a které žily vedle nich samostatným, nesloučeným, a tedy rušivým životem. Scholz dochází k výsledku, že silně podtrhávaná dekorace opravdovému herci není pravděpodobně podporou. Mohlo se poznati, píše Scholz, a lze bráti za pravidlo: čím méně jest vnějšího nákladu, čím nenápadnější jest aparát, čím více přenechává se duševní sugesci básníka a herce — takže nakonec jeví se vše tak, jako by vnější výpravou byla stvořena jen půda básníkovi a herci —, tím silnější, bezprostřednější, umělečtější bude účín. Slovo Goethovo, že nepotřebuje více, aby vyvolal velký dojem z dramatu, než lešení na trhu postaveného, jest možno obrátiti klidně tak, že se zde dá docíliti s opravdovým dramatem a s opravdovými herci mocnějšího účinku než na scéně umělecké.

Hettnerovy Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert,

známé dnes klasické knihy, která měla i v moderním českém literárním dějepiscetví významný vliv, vyšlo právě páté vydání, zpracované prof. Ottou Harnackem. Profesor Harnack naplnil velmi taktně svůj úkol smířiti literárně historické části s dnešním vědeckým stavem. Z knihy Hettnerovy vychází dnes ještě hojně tepla i světla, hojně poučení o všech duchových zápasech doby osvícenské.

byly vydány právě našimi bibliofily a slouží ke cti jim, jako knižnímu dekoratérovi svému, Preissigovi. Vydání to jest zároveň definitivní vydání posavadního básnického díla Bezručova; přináší nejen nová čísla, neobsažená ve Slezském čísle Času, dnes ostatně rozebraném, nýbrž odchyluje se místy i ve známých básních textem od vydání ve sbírečce Slezské číslo. Nedávno dostalo se poesii Bezručově oddaného vykladače kritického v p. V. Martínkovi, který napsal o něm do Ložákových spisků úvahu, jež stojí velmi patrně nad běžným průměrem těchto sešitků. Práce p. Martínkova není sice prací vynikajícího kritika — k tomu schází jí kritická kultura i kritický talent —, význam její jest spíše novinářský než literární, ale svědomitost její jest nenovinářská nebo nadnovinářská.

Alegorickou čili jinotajnou kritiku

pěstuje v poslední době p. V. Mrštík v Moravskoslezské revui. Dnes se smějeme prostoduchým kritikům, kteří vkládali do Máje nebo Jana Marii Plojgara běh a osudy národa českého —, ale to není nic proti tomu, jak pojímá zák ruských realistů Šlejharovu Lípu. Tato Lípa není obyčejná lípa, nýbrž symbol — Slovanstva. A mladý Stuchlík není mladým Stuchlíkem, Kučera není Kučerou. Nikoliv, čtenáři: Kučera jest jediné ušlechtilý a jediné pravověrný, pietní a básnický Vilém Mrštík a mladý Stuchlík, to je Hilbert, ale mohl by to být po případě i Masaryk, Herben, Machar nebo i já nebo kterýkoli jiný odpůrce V. Mrštíkův. Na všechny tyto lidi a věci myslil prý p. Šlejhar, když psal svou Lípu: vložil do ní jinotajně všechny děje a osudy moedrní Čechie a předpověděl její pád a hanbu. Takovouto methodou vykládali sice staří theologové Šalomounovu Píseň písní — viděli v ní spojení ženicha Ježíše Krista s milenkou Církví — a jiné básně Starého Zákona, ale že dnes může přijít člověk, který pokládá snad sám sebe za básníka a jest za něho pokládán i jinými, a hledět *takto* na dílo literární, to zdálo by se nemožné, kdyby se to nečetlo černě na bílém.

Mussetiana

Revue de Paris z 1. února uveřejňuje několik zlomků Mussetova románu *Le poète déchu*. Román tento byl ohlášen r. 1839 v *Revue des deux mondes*, ale nikdy nevyšel ani zde, ani kde jinde. Paul de Musset tvrdil v životopise svého bratra, že Alfred zničil všecko z této práce, co zde nepodává, ale tyto listy mu patrně unikly. Trosek těchto dostalo se od někdejší hospodyně Mussetovy básníkovi Coppéovi, z jehož pozůstalosti otiskuje je *Revue de Paris*. Charakteristické pro Musseta jest, jak soudí o literárních mravech tehdejšího mladého romantismu. „Po sporu o myšlenky následoval spor o slova. Diskutovalo se nejprve o knihách, pak o jednotlivých stranách, pak o větách, epithetech, cesurách, čárkách. Sofismata kasuisty bohosloveckého nejsou zbytečnější a perversnější než komentáře, které se tehdy psaly. Tvářil jsem se, jako bych se podroboval těmto pošetlostem.“

Začal jsem hrát se slovy, počal jsem stavěti na hlavu tyto symboly, které podávají všecko: vášně, bytosti, věci. Michal jsem je vespolek jako lenivý student kameny dominové na kavárním stolku.“ — Nákladem *Mercure de France* vydal Léon Séché zajímavý svazček milostných listů Alfreda de Musset slečně *Aimée d'Alton*. Aimée d'Alton byla, jak ji líčí vydavatel v úvodě, duchaplná mladá dívka, krásná, plavá a bílá jako lilie. Básník i Aimée bývali společně hosty salonu pí Joubertové a stýkali se netušíce, že by se mohli milovati. Několik rozmarných veršů, které pro ni napsal básník, okouzlo dívku a stalo se podnětem korespondence i lásky, která trvala dva roky. Po dvou letech opustil ji Musset pro Rachelku; milenci rozešli se klidně, neboť Aimée shledávala zcela přirozeným, že básník dal před ní přednost herečce; milovala však básníka až do smrti. V padesátém roce provdala se za bratra Mussetova Paula, jemuž bylo tehdy 57 let. Listy líší se svým celkovým rázem velmi od listů, které psal Musset George Sandové; zde tón klidný, usměvavý, pokojný a často žertovný, kdežto listy George Sandové jsou zmítány vášní, utrpením a zoufalstvím. Kromě řady drobnějších básní inspirovala Aimée Musseta k básni „*Le fils du Titien*“, kterou otiskuje také Séché v tomto svazku.

O zemřelém spisovateli francouzském Charles Louis Philippovi,

o němž jsme přinesli článku v 6. sešitě, píše velmi výstižně Eugène Montfort v *Les marges*. Podává tam tuto charakteristiku tohoto předčasně zemřelého nevšedního básníka všední tragiky životní: „Léon Bloy řekl o Philippovi, že má genia. A nepřeháněl. Případ tohoto spisovatele jest snad jedinečný. Jeho otec byl dřevěnkář, jeho děd žebrák. Byl samouk. Nenaučil se ničemu. Všecko vynalezl, všecko uhládl. ‚Myslím,‘ napsal kdesi, ‚že není třeba spisovateli vzdělání. Vidím jej jako divocha, jako barbara. Jest třeba, aby měl vkus divochův.‘ A věru Philippe, neměl-li vkus divochův, neboť měl velmi jemný a velmi ušlechtilý smysl pro umění, měl jeho vyvícený smyslu a instinkt. Tímto instinktem objevoval existenci věcí, které jsou nám ukryty. Pronikal hned naponejprv k jádru, k ústřednímu bodu bytostí. Postřehoval ihned jejich podstatné životní příčiny. Byl nekonečně pronikavý. Ztrácíme všichni spisovatele, jehož nikdo nedovede uvést v zapomenutí, ale ti, kdož jej znali, ztrácejí v něm nadto přítele velmi vzácného, neboť chápal všechny city a dovedl vmysliti se do číkolí situace se snadností, která uváděla v úžas.“

O literatuře a erotice

rozepsal se v úvodním článku 12. sešitu *Das literarische Echo Kurt Walter Goldschmidt* s úctyhodnou opravdovostí a neobjácností. Čtou se tu mimo jiné tyto pozoruhodné věty: „Již ta okolnost, že vůbec erotika ve svém nejužším smyslu a objemu v poslední době tak nesmírně přerůstá všechny jiné vyšší a duchovější motivy, jest rys, který by měl naladovat k přemýšlení. Literatura není zde jistě pro mladé dívky a prudní a nasládlá šablona rodinných listů nemůže býti cílem životní opravdovosti umělecky tvořící. Ale není to zneužívání této svobody, avan-

uje-li nejrhubší, nejchuravější a nejtriviálnější erotika náhle na hlavní, ne-li na jediný předmět básnického podání? Důvody, které to omlouvají a vysvětlují, jsou příliš laciné. Zajisté musí se to naší době počítati za zásluhu, že otevřela i spodní vrstvy pudového života badání i básnění. I realismus i analýsa směřovaly stejně k tomu. Drsnější, poctivější, statečnější generace vzrostla, která se odvážila pohledět v oči posledním ukrutným skutečným. *Ale také luzovité zhrubnutí citu šlo s tím namnoze ruku v ruce.* Dionyské předráždění duše časové, které vyneslo na světlo chaos všech pudových sil, bylo provázáno mnohými málo potěšitelnými zjevy: pohlavnost stala se trumfem a procovská živočišnost i koketná brutálnost vyznačují tuto nejnovější erotiku.“

Antagonism mezi německým jihem a severem

v celé své nezlomené přikrosti jeví se v knize *Versuche Josefa Hofmüllera*. Prof. Hofmiller udává dnes tón v mnichovské revui *Süddeutsche Monatshefte*, která také vydává jeho *Versuche*; jest to člověk bezesporně duchaplný, bystrý, vzdělaný, nebojácný a svérázný, který má jemný smysl pro dnešní kulturní bídu a roztržitost. Ale způsob, jakým traktuje Prusy a jejich typického básníka Hauptmanna, hraničí místy na surovost až groteskní.

O básníku Griseldy napsal mimo jiné tuto líbeznost: „Myslím přitom na uzenáře, který má celé své všeobecné vzdělání ze starého papíru, do něhož balí své zboží.“ Ale přes nejednu neurvalost slova stojí kniha Hofmillerova za čtení. Hofmiller má přes všechno cosi z kritiků opravdu velikých, kteří dovedou proniknout ve šťastné chvíli ledví lidské. Místy jest ti, jako bys četl Barbeye d'Aurevilly nebo Veuillota a není to náhodné: Hofmiller vzdělal se na kultuře francouzské, ona jest jeho silnou stránkou, jak uznávají i jeho odpůrci. Od velikých polemiků a kritiků francouzských má i své umění slova britkého jako dobrá rána fleuretem.

Artuš Drtil,

milý náš spolupracovník, zemřel 10. dubna 25letý. V Drtilovi odešel nejen bystrý, vnímavý a inteligentní spisovatel, odešlo víc: odešla i celá ušlechtilá osobnost pevné víry, jasného mužného přesvědčení i statečnosti, srdce navýsost čestné, duch opravdu kulturní. A odešel (a to bolí nejvíc), právě když jeho talent spisovatelský pěkně se rozrůstal a košatil, když duch jeho rozkřídloval se k vyššímu a širšímu letu. Drtil byl na svůj věk neobyčejně uzrálý: krásná lidská i mravní víra ustálila se v něm v době, kdy jiní potácejí se ještě oblouzení mátohami horeček nervových. Drtil narodil se bystrým kritikem žurnalistickým a vzdělal se ne studiem školským, ale úsilnou sebevýchovou literární ve spisovatele, který by se dříve nebo později stal opravdovým silným kritikem životním a společenským. Literaturu pojímal od počátku jako funkci života hromadného a jako orgán ducha společenského a kulturního, a tak kritika literární vedla jej sama sebou ke kritice společenské, jejíž pěkné ukázky podal právě v některých svých pracích posledních. Drtil byl žurnalista ve vyšším slova smyslu: žurnalism nebyl mu zaměstnáním, byl mu posláním osvět-

ným a kulturním, rytířskou službou ideovou i citovou. O mravní prohloubení, duševní a citovou očistu, o společenskou obrodu a výchovu, o zušlechtění boje veřejného šlo vždycky Drtilovi a není řádky v jeho pracích, kterou by se byl zpro- nevěřil svému přesvědčení. Nebyl ani frazér, ani slepý fanatik nebo dogmatik, ani ironický diletant života; byl člověk vnitřní pravdy a poctivého vývoje, člověk, který nehrál ideami a sensacemi, ale měl svou víru, své přesvědčení, teplo svého srdce, a to vlévalo mu odvalu do hrudi, kterou dovedl tolikrát a tak šťastně hájit, co bylo mu drahé. Ale přesvědčení jeho stálo na podkladě rozumu, vzdělání, práce: jeho víra zrodila se z jeho touhy, která tak ráda byla by viděla zemi vzdělanou a obydlenu lidmi jasnějšími a ušlechtilejšími než dnes. Kus rytíře i entusiasty žilo v tomto mladém vážném hochu, ale metoda jeho enthusiasmu byla ryze moderní metoda práce a reformy vnitřní. Byť nebyly ideály Drtilovy nejvyššími ideály kulturními, byly to přece opravdové klady životní a společenské, výrazy opravdového usilování vnitřního, ryziho přesvědčení, soustředěné vůle a zakotvené víry. A v nich našel Drtil i zdravý podklad pro svou kritiku literární, která s neobyčejnou prozřavostí a s nevšední intuící dovedla nejednou odvrátit se od prací negativních, roztržitých a koketních, byť se nepopulárnějších, dovedla odkrýt jejich churavý organism vnitřní nebo jejich porušenou logiku; pravděpodobně byl by později dospěl Drtil touto methodou k poznání bytostných zákonů umělecké komposice a uměleckého stylu, kterého jest tolik třeba právě naší kritice nejmladší.

Drtil nebyl náhodný a náladový improvisátor novinářský, dovedl i v menších statích zabrat z široka a roztroušené práce jeho spojuje myšlenková jednota, jejíž sílu, výraznost a vroucnost jsme nakloněni, zdá se mně, poněkud podceňovati. S jakou pěknou soustavností dovedl mysliti Drtil na příklad o ženské otázce, může býti patrné již dnes každému, kdo se začte do jeho studií a článků v *Ženské revui* a v *Ženském světě*. A stejné překvapení vynesla by tuším i revise jiných polí jeho činnosti. Jest si proto upřímně přáti, aby brzy podjala se povoláná síla, stejně osvěcená jako pietní, vděčeného úkolu a podala nám dobrý všestranný a charakteristický výbor vši tvorby Drtilovy, který by nám plně ozřejmil naši ztrátu i ustálil památku opravdového a vroucího ducha i čestného hrdinského srdce, jímž byl Artuš Drtil.

Olomoucký Pozor

vhodil prý do hrobu za Artušem Drtilem několik nepoctivých lidí; tak aspoň píše poslední Přehled a vyvrací hned dvě z nich, kdežto třetí přenechává redakci *Noviny*, aby se s ní vypořádala. Nečtu *Pozoru*, jehož prázdný, malicherně klepašský tón zhnusil se mi již před lety, a nestaral bych se vůbec o něho, kdyby šlo o mou osobu; ale poněvadž jde o mrtvého a otázku klade vlastně Přehled, odpovídám zde na ni. Vykládáti spolupracovníctví Drtilovo v *Novině* tím, že si dovedl získati přátelství Macharovo, jest prázdný klep. Příspěvky Drtilovy dostaly se do *Noviny* zcela prostě: znal jsem hned první práce Drtilovy a věděl jsem, kdo kryje se za šifrou V. O. v *Rozhledech* a jinde; práce se mně líbily, a když jsme počali vydávati *Novinu*, pozval jsem prostě Drtila do ní; dopsal jsem mu tehdy do *Freistadtu* v *Horních Rakousích*, kde vojákoval. Machar o mém kroku ani nevěděl, tím méně dal podnět k němu.

O tomto tematě rozhovořil se v Hlídce Času ze 7. dubna jeden z porotců jeho, p. Albert Pražák, a z článku jeho jest patrna úplná bezradnost a nedostatek vši slušné metody, kterou se měla porota spravovat. Vinu poroty osvětluje světlem přímo skandalosním dnešní projev pí Boženy Benešové v tomto čísle našeho listu, který vsvědčuje p. Pražáka z věcné nesprávnosti. Ale i jinak jest projev p. Pražákův plný vnitřních odporů. Porotcové podle pana Pražáka nenavrhlí podpory sbírce veršů pí Benešové, ačkoliv ji uznali za nejlepší ze zadaných prací — jak se dovídáme *ex post, teprve nyní po dvou letech* —, jen proto, že jim snad nekonvenovala některá báseň, již chtěli vypustiti, nepublikovali ani svůj soud o ní a poškodili tak těžce autorku mravně i hmotně; zato dali první rok po cestovním stipendiu autorům prací nekonečně slabších a v druhém roce doporučili dokonce vydání knih, jak nyní můžeme posoudit, bezesporně umělecky planých. To jest logika, které říká Písmo „cediti komáry a požíratí velbloudy“ a již charakterisuje farizejce. Jak omluví porota tento neslýchaný skutek před svým svědomím a před slušnou veřejností, na to jsme zvědaví.

Ještě škandál s porotou Zeyerova fondu

V Čase ze 24. V. odpověděl p. dr Pražák na dotaz pí Benešové v 13. čísle Noviny způsobem, který jest těžko klidně charakterisovati. Jak loyální odpůrce jest p. Pražák, vidět z toho, že dovede vysoukat z nedopatření tiskařského hotový zločin. Přitom jest slušnost jeho taková: sazeč Času smí p. Pražákovi vypustit *celé slovo* — to jest v pořádku; sazeč Noviny nesmí v projevu paní Benešové nesprávně umístit *čárku!* Za to jest paní Benešová zlovolná! Věru pan Pražák jest povoláný hlasatel úcty k cizí osobnosti!

Pan dr Pražák místo aby uznal prostě a slušně, že Zeyerův fond prohrěšil se těžce na pí Benešové, když jí nedal stipendia, ačkoliv porota knihu její ocenila za relativně nejlepší, uráží Novinu, uráží poškozenou autorku a hájí dětinskými důvody tento škandál. Prý stipendia jsou určena začátečníkům, kteří nikde nebyli, a porota se prý dověděla, že pí Benešová byla již v Itálii. To je spravedlnost hodná Kocourkova! Když tedy někdo ze soukromých prostředků hradí si jednou obětavě cestu do ciziny, vylučuje se tím již z možnosti obdržeti cestovní stipendium! To jest, pane dre Pražáku, moudrost ze Zambezi! Ostatně má-li již porota tu prostoduchou zásadu, že se má za život jen jednou cestovat, jak mohla udělit cestovní stipendium *dvakrát po sobě* p. Vetrovi? Pan Vetter obdržel totiž cestovní stipendium roku 1910, ačkoliv mu bylo již uděleno r. 1909 a musil tedy ten rok již „někde být“! — Slušná porota na celém světě má *jediný úkol: rozhodnouti, která ze zadaných prací jest nejlepší, a postarati se pak o to, aby tento soud byl publikován a autor odměněn.* Naše výtečná porota — seděl v ní vedle p. dra Pražáka i Jaroslav Vrchlický a Jiří Karásek ze Lvovic — starala se, zdá se, o všecko možné, jenom ne o svou prostou a jasnou povinnost. Pan dr Pražák má patrně velmi otupělý právní cit, hledí-li celou věc odbýt kyselými šprýmy a necítí-li, že porota poškodila mravně i hmotně pí Benešovou a že jest jako spoluporotce za toto bezprávi spoluzodpověden!

Jak nepěkně vedla si porota, patrně jest z toho, že Vrchlický, referent poroty v Akademii, *nereferoval* ani o tom, že porota ocenila knížku pí Benešové za relativně nejlepší: *nezmínil se v Akademii ani slovem o pí Benešové!* Necítí-li p. dr Pražák, že takové jednání jest nemravné, lituji ho jen prostě, ale dál s ním debatovat nebudu: mohl bych pak také hovořit o hudbě s hluchí a o obrazech se slepci.

Svou mravní porážku hleděl si p. dr Pražák osladit pokoutním výpadem proti mně. Já, prý *anonymus*, jsem ho napadl, *aniž jsem četl jeho články.* Předně, nejsem, pane doktore, anonym: rozumí se samo sebou, že všechny nepodepsané projevy v listě jsou ode mne, a zvláště glossy; to ví každé literární dítě. A po druhé: četl jsem Váš článek až do žet a nasmál jsem se mu jako dávno ničemu. Ejhle člověka, řekl jsem si, který sedlá koně od ocasu a léčí nemocného od nehtů. Pan dr Pražák kypěl ve svém článku různými návrhy i rozumy, ale na nejprostší, na *unum necessarium* zapomněl: *totiž aby porota utvořila si spravedlivý nekmotrovský soud, publikovala jej a dovedla jej obhájit po případě i proti správě fondu.* Jaký komický literární doktor jest tenhle Albert Pražák, řekl jsem si po jeho rozšafném říkání o Zeyerově fondu. Padl mu do rukou nemocný se zánětem plic a dr Pražák začne jej léčit tak, že mu ostříhává a piluje nehty!

Obírám-li se zde *jen* p. drem Pražákem, jest v tom jakási dávka nespravedlnosti. Ale p. Pražák zavinil ji sám ve chvíli, kdy se stal advokátem tohoto porotního škandálu a začal omývat tohoto mouřenína. Vpravdě jest asi p. Pražák z celé trojice porotní o to lepší, že prozradil škandál, kdežto druzí dva hříšníci — p. Jar. Vrchlický a Jiří Karásek ze Lvovic — jsou o to horší a trestnější, že necítí ani povinnost složit veřejnosti úcty ze své potutelné pseudočinnosti.

Zeyerův fond do třetice

Nejsem šťastným majetníkem Almanachu České akademie a nenahlédl jsem tudíž do něho, než jsem psal svou noticku v 15. čísle Noviny. Ale kdosi, kdo má Almanach, upozornil mne, že dostal dvakrát po sobě stipendium p. Vetter; věřil jsem tomu. Byl to omyl: stipendium obdržel jednou p. Karel Vetter, po druhé p. Karel Dewetter, který se podepisuje literárně *Karel de Vetter.* Že za těchto okolností jest omyl víc než vysvětlitelný, vidí každý, kdo vidět chce.

Ale tento p. Vetter jest *docela vedlejší a podružný detail* v mém sporu s p. Pražákem. Jde o to, že porota neudělila cestovního stipendia pí Benešové, ač uznala knihu její za nejlepší, jen proto, že byla již jednou ze svých prostředků v Itálii! To nazval jsem kocourkovským škandálem a opakuji dnes to slovo, ať se komu líbí nebo ne.

Obracler jsem se v minulé polemice své na p. Pražáka jako na muže a apeloval jsem na jeho smysl pro spravedlnost. Ale v Čase odpověděl mně jen filolog, který se chytá hnid, aby odvrátil pozornost od jádra sporu. A já opakuji zde tedy znovu: Jest to škandál, když porota (p. Pražák mluví takto všeobecně, znamená to tedy všechny tři porotce: Vrchlického, Karáska-i jeho) uznala knihu pí Benešové za nejlepší, ale neuveřejnila nikde tohoto svého soudu. Jest to škandál, když referent poroty, p. Vrchlický, v Akademii o pí Benešové ani se nezmínil. Svědkové mně řekli, že označil tehdy po soudu poroty za nejlepší knížku p. Teichmannovu.

Jak jest to možné tedy? Porota uznala za nejlepší prý knížku pí Benešové a pan Vrchlický v Akademii řekl, že knížku p. Teichmannovu! Není to prostě úžasné? Kdo tu nemluví pravdu? Nemluvil jí tehdy Vrchlický? Nemluví jí dnes p. Pražák?

Ale nejcharakterističtější přitom jest, že se škandál tento prozradil náhodou, stylistickým pletichařením p. Pražákovým. Člověk by věřil přitom skoro v Nemesis. Pan Pražák napsal větu, která zaslouží přejít na potomstvo: „... (porota) již již po redakci, konané případně(!) s autorkou, rozhodovala se pro tisk.“ To jest tak přesvědčivá věta jako: Již již chtěl jsem sníst chleba, případně posud neválený.

Tak nepíše žádný rovně rostlý, přímý člověk. Styl, toť člověk. A tato věta mluví, křičí, usvědčuje. Pan Pražák jest filolog, profesor, literární historik a — dovede slátat takovou absurdnost logickou i mluvnickou. Ale nebyl by jí slátal, kdyby byl nemusil tušovat a krýt ústup.

Dru Pražákoví přiskočil na pomoc dr Herben v Čase; ztotožnil se s ním. Prý pan Pražák chtěl nápravu a za to dostalo se mu tak nepěkné odměny. Kdyby byl p. Pražák vědomě vynesl škandální poměry Zeyerova fondu na veřejnou diskusi, klobouk dolů před ním. Ale p. Pražák prozradil něco bezděky, nevědomky, *proti své vůli*, něco, na čem jest spoluvinen. Ať mně odstraní dr Herben rozpory ve výrocích p. Pražákových, a půjdu a odprosím ho! Porota shledá knihu pí Benešové nejlepší, chystá se „již již“ ji vytisknout a náhle — nic. Nepublikuje svůj soud, nedoporučí ji Akademii a p. Vrchlický, referent poroty, mluví v plenu Akademie o knize p. Teichmannově!

Nejde o žádnou tahanici slovíčkářskou. Jsou věty a věty. Jsou věty jako biče, které si někdo sám na sebe splétá! A z těch je věta p. Pražáková. Usvědčuje jej z pletichaření; usvědčila jej, že kryl něco, co nebylo jasné a čisté. Odtud její pitvorná motanice.

Pan dr Herben rád by si hrál v literatuře na diktátora, který brevi manu trestá a odměňuje; ale nemá k tomu žádného vnitřního práva. Já alespoň jdu za svou myšlenkou, za svou vnitřní nutností a nedám se v tom okřikovat. Literatura jest republika volných duchů, a ne kasárna. Dr Herben nalezl si v poslední době patronu nebezpečně prostou: kdo není s ním stejného mínění a hájí své odchýlné stanovisko, jest hašteřivec a škorpivec, ne-li něco horšího. To by byla příliš laciná šablona na vyrovnávání diferencí.

Karásek jako porotce fondu Zeyerova

Byla mně zaslána Samostatnost — list, jehož se nedotýkám ani v rukavičkách od doby, kdy rádí zde volně perfidnost V. Dykova svorně s pošetilostí Lešehradovou, — a v ní zatřesený výklad J. Karáska, jednoho z porotců, o tom, jak se stalo, že nedostalo se ceny Zeyerova fondu knižce paní Benešové, ačkoliv byla uznána porotou za nejlepší ze zadaných prací. Výklad klasický svým cynismem a svou drzostí parvenua, který byzantinismem vetřel se v přízeň sestárlého básníka Vrchlického a chce nyní diktovat svou zvůli za zákon literárnímu světu. Výklad takový: p. Karásek nejprve sám navrhl, aby se vydala knížka pí Benešové — k faktu tomu jest nucen přiznati se, ovšem s jakou nadutou kondescencí to činí! —, ale při druhé poradě vyskytla se velmi subtilní distinkce, hodná scholastických theologů,

mezi knihami, které jsou nejlepší, a mezi knihami, které slibují nejvíce pro budoucí rozvoj autorův. „A tu padla,“ píše náš přebystrý junker, „knihy pí Benešové, poněvadž druhé knihy jevíly vedle absurdit větší celkem talent než skromně šedivá, mozkově kombinovaná, studená lyrika pí Benešové.“ Mimochodem řečeně: p. Karásek, spílající některému literárnímu dílu „mozkově kombinovaných“ a „studených“, činí na mne dojem příslovečného zloděje, volajícího „chyťte ho“. Jsou ústa, z nichž urážky jsou poklonami, a taková jsou ústa Karáskova, lající někomu, že jest studený a mozkový. Ale tu subtilní distinkci, kterou vymyslel patrně životný a živelný, krví a instinkty překypující J. Karásek, měla by si dát slavná porota patentovat. Kniha p. X, řekne příště naše výtečná porota, jest sice absurdní, ale slibuje nesmírně mnoho pro příští vývoj našeho autora: snad Pankrác, snad Kateřinky, snad Kalifornii, snad Australii, snad kariéru Josefa Holého — kdož může vědět? — nevyzpytné jsou cesty živelných a krevnatých talentů. Čest a sláva jim proto a také podpory! — Tak jest tomu, platonsky mluveno, v obci, v níž literární gigrlata fantasírují o krevnatosti a živelnosti a v níž literární lepenkáři diktují zákony za mlčícího souhlasu literárních historiků a kritiků.

Máchův pomník v Praze

O svátcích velkonočních vyzval Svatobor v listech českých ke sbírce na pomník Máchův, který má býti postaven v listopadu v Praze ke stému výročí narozenin básníkových. Návrh pomníku pochází od Myslbeke a byl reprodukován v některých ilustrovaných časopisech českých. Jest to práce příjemná, ale nic více, a chápe odpor některých listů proti ní: problému tragického básnického osudu Máchova nijak typicky nevystihuje a nepřenáší do sféry plastické.

Mutherovy Dějiny malířství

Toto pohrobní dílo Mutherovo počíná právě vycházeti po sešitech překladem F. A. Šubertovým a nákladem Šimáckovým. Jest velmi sporné, je-li překlad tohoto díla právě žádoucí a potřebný. Muther byl spisovatel bystrý a místy i brilantní, ale také povrchní, a jako historik umělecký nevyhovuje přísnějším vědeckým požadavkům: Muther žene do krajnosti vnějškovou kulturně historickou metodu Tainova výkladu díla uměleckého a používá často s libovольností a nepřesností analogií ryze vnějších. Dnes opouští se právem tato metoda povrchná již všude a nahrazuje se genetickým studiem vnitřních formových a kompozičních hodnot děl uměleckých. Poslední Mutherovo dílo jest sice zralejší a propracovanější než jeho Dějiny malířství ze sbírky Göschenovy; Muther nebyl v něm také zcela nepřístupný výsledkům moderního badání uměleckohistorického a právě v tomto díle naleznou se celé stránky, které parafrázují jednou Wölfflina, po druhé Riegla, po třetí Wickhoffa, — ale přesto, soudím, mohl nám stačiti překlad katechismu ze sbírky Göschenovy v Laichtrově Výboru nejlepších spisů poučných a potřeby vědecktějšího a hlubšího studia malířství měly se hraditi překladem díla jiného,

nejlépe překladem řady vybraných studií o jednotlivých epochách uměleckých, když již není naděje, že nám dá v dohledné době někdo větší původní práci z tohoto oboru.

Jean Moréas

zemřel v Paříži 30. března 54letý; narodil se v Athénách jako Papodiamantopoulos, žil však od jinošství v Paříži a měl pro čistotu a kouzlo francouzské tradice lyrické mnohem větší smysl než řada básníků narozených ve Francii. Moréasem odchází básník ne široký ani mohutný, ale ryzí, kouzelný a typický, duch, který zachránil do svého díla mnoho z nejpopojnější sladkosti minulých věků. Moréas sledoval od středověkých počátků poesie francouzské její klikatý meandrovitý tok, vnikal s nevšední láskou a s nevšední intuící do tajů jejího vývoje a vyrovnával se s ním konkrétně básnickými činy, tvorbou stejně prozíravou a ukázněnou jako sladkou a odanou. Lyrika jeho objímá tři svazky; první svazek, *Premières poésies*, obsahuje dekadentně symbolické Syrty a Kantilény (z nichž překládal u nás Vrchlický a které působily tímto mediem i v naši mladší poesii, Jaroslava Kvapila a Jiřího Karáska ze Lvovic); druhý svazek jsou *Poèmes et silves* (1886—1896), v nichž jsou shrnuty knihy *Le pélerin passionné*, *Énone au clair visage*, *Ériphyle* a *Silves*, dílo inspirace renesančně latinské; a třetí *Les stances*, dílo autorovy zralosti, subjektivní i klasické, přísné i kouzelné, a jedna z nejkrásnějších básnických knih francouzských, jejíž některá čísla *zůstanou* a přejdou odkazem na budoucnost vedle nejlepšího, co napsali Ronsard, André Chénier, Alfred de Vigny, Musset a Victor Hugo. Tyto básně malých rozměrů, pravidlem o osmi nebo dvanácti, nejvýše dvaceti verších, mají nevšední sílu výrazu i vnitřního života, jedinečnou úspornost slova, jsou skrz naskrz prokreslené a zvažované na nejjemnějších vážkách básnické citovosti i uměleckého intelektu. Jest těžko cizinci, aby si učinil správnou představu o rázu a síle této poesie subjektivní a osobnostní, a přece cudně, sevřené a typické; toho, kdo má jakousi kritickou obraznost, žádám, aby si představil nejlepšího a nejstručnějšího Heina, ale Heina, který by byl hlavně Řekem, nic ne Němcem, a zcela málo romantikem, — tak získá nejspíše jakousi tuchu o kouzlu Moréasových Stancí. Euripidova Ifigenie inspirovala Moréase k básnické parafrázi, velmi volné a velmi výrazné, která byla hrána nejprve v Oranži v Théâtre antique v srpnu 1903 a rok nato v prosinci v Odéonu. Moréas byl i mistrem prózy. Jeho *Paysages* et *sentiments* jsou dílo pozorovatele filosofického i myslitele-umělce, aforistika i rozkošného vpravovatele a causeura.

Björnstjerne Björnson

zemřel 26. dubna v Paříži v 78. roce věku. Listy naše ocenily již Björnsonovu mnohostrannou a výraznou osobnost po různých stránkách a složkách, hlavně jako politika, společenského myslitele a reformátora i propagátora a hlasatele idejí humanitních a ethických, bojovníka za spravedlnost pohlavní, třídní i národní; zkrátka přišel při tom jen *básník*, který byl přece ohniskem všech těchto paprsků a srdcem

tohoto velkého entusiasty a optimisty, stejně energického jako houževnatého a stejně vášnivého a bojovného jako měkkého. Björnson byl opravdový básník životní energie ve všech jejích formách, básník veliké síly tvárné; dovedl jítí vždycky ke středu svým velkým životním instinktem. Několika rysy dovedl zachytit celý charakter, v několika větách dovedl vztyčiti celou osobnost pevně na nohy. Jeho lidé jsou děti člověka celého, křepkého, útočného; jsou to lidé pohybu, života, světla a volného vzduchu, moudří ne řečmi, ale celým habitem svým, svou existencí, exemplárností své síly a životní svěžesti. Jako Gottfried Keller byl i Björnson rozený velký básník zdraví a síly, víry v přírodu a v člověka, básník životních klád a společenské družnosti, veliký epik i veliký lyrik. Dovedl vnořiti se svými kořeny hluboko do rodné země, sestoupiti do duše svého národa: odtud pil svou sílu, svou víru, svou naději, své jistoty, svůj výraz i své umění. Jsou lyrické básně od Björnsona, které se vyrovnají Burnsovi: tolik mají zvláštní zpěvné, křepké logiky básnické, tolik pohotovosti a pádnosti ve výraze, tolik lehkého vzletu, tolik kultu života i mužné víry ve velké vesměrné jistoty. První prozaické práce Björnsonovy byly selské novely, poloromantické, polorealisticke práce jasné fabulace a mírné idealisace, stručné, plastické, s figurami citlivými a jímavými pod karakterní korou drsnosti. To jest Björnson starého stylu, Björnson básník místního svérázu. Starého stylu jest i řada dramát Björnsonových z let šedesátých a sedmdesátých, díla národnostního romantismu, výmluvná a útočná, ale básnicky nejednou zboží chatrnější. Björnson jako básník evropský narodil se v sedmdesátých letech. Odtud počíná jeho tvorba společensky kritická a reformní, propagační, ideová. Björnson cestuje po pevnině evropské, studuje pozitivní a naturalistické filosofy anglické i francouzské, Stuarta Milla, Darwina, Spencera, Taina; staré dogmatické křesťanství jeho taví se a přelévá se v ohni Straussově a Renanově. Evropský realism umělecký, vědecký, společenský přelévá se mocnými vlnami do severských zemí a zaplavuje je; doba a její mluvčí, Brandes, volá po básnících časových a aktuálních, po dílech, která by byla stravou debat a pramenem reforem; Ibsen, veliký soupeř Björnsonův, klidí první úspěchy hloubavými básněmi filosofickodramatickými a brzy i společenskokritickými a revolučními. A reakcí na všechny tyto podněty, reflexí všech těchto potřeb a požadavků jest nová tvorba Björnsonova, tvorba ironicky kritická i mravně očistná a povznášivá, díla, v nichž se často víc debatuje než opravdu básnický tvoří, dramata a romány, v nichž někdy místo plných, zavilých a temných charakterů lidských podává autor vzorné a názorné příklady. Takový jest Úpadek, takový jest Redaktor, takový jest Nový systém, taková jest Leonarda, taková jest Rukavička, takový jest Král, takové jsou velké reformní romány Vlakky nad městem i přístavem (česky po prvé jako Dědictví Kurtův) a Na božích cestách, vesměs díla, která nám přinesl v překladech t. zv. modernistický kvas let devadesátých, kdy se prožívala u nás v menším měřítku nejedna obdoba s revolučním vzduchem let sedmdesátých ve Skandinávii. Soud budoucnosti nad těmito díly bude asi přísnější, než dnes tušíme a než jsme ochotni připouštěti. Jisto jest, že tu šel Björnson častěji do šířky než do hloubky a že si problémy své usnadňoval svým vrozeným i vychovaným optimismem a entusiasmem; staré patriarchální křesťanství Björnsonovo prošlo moderním determinismem, ale nepozbylo v něm svého rázu racionelně optimistického: ten žije pod novým jménem a novou maskou dále v díle Björnsonově. Ale hlavní otázka zní, nepoškodila-li tato tvorba v Björnsonovi *básníka*, ne-

ztratil-li tu leceos ze sil intuitivně tvárných, ze své epické pohody a ze svého nádherného epického nervu, — otázka, na niž budoucnost jistě neodpoví záporně. Stačí přechít si jen úvod k Vlajkám v městě i v přístavě, aby bylo patrné, jaký nádherný a mohutný epik žil a — zmizel později v Björnsonovi; v poslední době utekla se jeho naivní tvůrčí síla básnická, jeho síla názorové plnosti a bezesporné jistoty do některých povídek. . . tam musí se hledat Björnson básník, a ne v dílech úspěšnosti z programu, jako je Laboremus. O veliký dramatický styl bojoval v dvoudílném dramatu Nad naši sílu, v prvním díle mnohem úspěšněji než v díle druhém.

Překlady literárních efemer

zaplavují nás den ze dne výše. Z desíti archů beletrie, které se tisknou českým jazykem, snad až desátý jest původní česká práce. To jsou poměry prostě pokořující; v žádném národě nepřekládá se poměrně tolik, v žádné zdravé literatuře není toho nepoměru mezi pracemi přeloženými a původními, jako v žádném národě nepřechte se poměrně tolik knih v cizích jazycích napsaných jako u nás. Nyní počínají již nakladatelé vydávat hned sebrané spisy cizích autorů. Vychází česky celý Kipling, celý Maupassant, celý Arcybašev. Quos vult perdere Jupiter, dementat. . . Cosi z tohoto bědného otročího šílenství zmitá již dávno českým duchovním hospodářstvím nebo lépe nehospodářstvím. Znáám dobře literární cenu na příklad Maupassantovu, a proto mohu klidně říci, že stačila nám úplně z jeho povídek, řeknu, třetina — jsem-li již benevolentní. Překládat a číst všechny jeho povídky, všechna jeho díla jest zbytečné: jsou mezi nimi práce slabé, psané z potřeby dne pro potřebu dne. A mnohem, mnohem příkrěji jest třeba odsouditi mediokritu, jako jest Arcybašev, která se k nám dostává mediem Německa, v mnohém tak banálně spřízněného s námi.

Roda-Roda

jest jiná banalita, která se k nám dere okny dveřmi. Nemůžeš vzít v poslední době do rukou časopisu, abys v něm nenalezl překladu z buršikosních obhroublostí a trivialních vtipů tohoto rakouského exoficira; ano, jsou i české listy, které si objednávají u něho původní příspěvky! Ve Francii, v Anglii i v Německu samém jsou tučty satiriků a karikaturistů mnohem výraznějších, hlubších, cennějších — těch není pro nás. Ale Roda-Roda! To jest něco jiného. Tu jest pouto banálnosti, a to poutá a váže přes vody, přes hory — a nie ho nerozváže. Doch wenn wir uns im Kote fanden, da verstanden wir uns gleich!

Artuš Drtil: Jiří Mahen

Studie Drtilova o díle p. Mahenově zůstala torsem a tak vydává ji také pietně p. Plaček; i tak potvrzuje knížka ta, co jsem řekl nedávno na tomto místě o bystrosti a soudnosti zemřelého mladého kritika, a oživuje lítost z jeho ztráty.

Rousseauova Emila čili O vychování

vyšel právě díl první v Knihovně pedagogických klasiků, vydávaných nákladem Dědictví Komenského, v pěkné úpravě a v dokonalém překladě pp. Rudolfa Brejchy, dra Jaroslava Nováka a Milana Svobody. Rousseau jest jen zkratkou pro celou duchovnou revoluci, která není nikterak dožita dnes ještě, ano jest dnes aktuálnější než kdy jindy; nedávné boje o Rousseaua ve Francii ukazují, že tu jde o bolestný problém, s nímž musí se každý vypořádati at tak, at onak. Polovici české knihy zaujímá obšírná 171 stránková studie o Rousseauovi z pera jednoho z překladatelů, dra Jaroslava Nováka, studie velmi bohatá, vyčerpávající celou kritickou literaturu odbornou, práce velmi dobře informovaná, obzíravá, samostatná a výrazná často v úsudku i velmi dobře psaná. Mile překvapil mne na př. správný soud páně Novákových o knize Julesa Lemaítrea, kterému nemohou jiní rousseauovci přijít na jméno.

V posledním čísle Čechische Revue

odpovídá prof. Kraus na mou výtku ze 7. čísla t. l. Čechische Revue nemůže prý se vzdát zcela práva na kritiku. Ale toho od ní také nikdo nežádá a nejméně já! Prof. Kraus nečetl patrně dosti pozorně mé glossy; nevytýkám listu, že přináší kritiku, nýbrž že přináší kritiku *nepravdivou*, pouhou *šikanu*, a ne kritiku. Prof. Kraus měl si prostě zodpovědět, bylo-li *pravda*, co psal p. Kamper o scénování Valdštýna v Národním divadle, nebo *nepravda*; to rozhodnout si není nic obtížného. Já opakuji zde jen, že co napsal p. Kamper do Čechische Revue, žádná opravdová kritika *nebyla*; proti opravdové kritice nikdy bych nevystoupil; ona jest mně právě částí těch tužeb, snah a přání, v jichž prostředkování vidím úkol Čechische Revue.

Friedricha Schillera Vybrané básně

vyšly v překladě J. Kamenářové v Laichtrově Žni z literatur. Pan Kamenář jest jistě překladatel nadaný, který má smysl pro básnické slovo české i pro verš český a dal do služeb schillerovských mnoho pile, lásky i taktu, a přece — marné zapírání — není z čestby jeho knížky opravdové básnické radosti: nešlehá z ní nic, nechvěje se nad ní nic, co se podobá básnickému fluidu. Čteme korektní suché, rozumné a rozšafné strofy pečlivě zřymované — voilà tout —. V čem je vada? Na kom vina? Myslím prostě v tom, že Schillerův čas již minul. Jeho epika a lyrika nemůže nic dát již dnešnímu stupni našeho vývoje básnického: nemá pro nás živého zájmu. Jest to jen mrtvý čítankový repertoár; a doutná-li snad někde ještě živá jiskra, ve škole v mládí zasypali nám ji jistě popelem svých pitvorných výkladů a rozkladů gramatických, estetických a moralistických, takže dnes neprocítíš zde nic než nudu a lhostejnost. Ale jsou jiní básníci němečtí, kteří žijí posud životem opravdu živým, v nichž jsou síly, které mohou nám něco říci, které mohou vybavití ukryté síly *naše*, — těm měl by věnovat svůj talent a svou lásku p. Kamenář. Je

tu na př. Mörrike, který volá přímo po básnickém českém nálezi a objeviteli. Pro překladatele, jako jest p. Kamenář, který byl práv v některých pracích svých Goethovi a Hebblovi, byl by to čestný úkol, hodný jeho sil.

Les idées de Stendhal

V této knize autor její *Jean Méliá* črtá myšlenkový život Stendhalův, podává jeho názory o literatuře, filosofii, politice, uměních výtvarných. Stendhal byl veliký rozkošník myšlenky, který dovedl sledovat ji často dobrodružně přes nejrůznější překážky, člověk, který myslil tak volně a přirozeně, jako jiní dýchají nebo chodí. A přitom, co tvoří životnost jeho díla: myslil svými zkušenostmi a z nich, není v něm nic, čeho dříve nevyzkoušel na vlastním srdci. Kniha Méliova jest výborným úvodem do studia Stendhala, jednoho z myslitelů opravdu volných a nejméně poutaných předsudky své země a své doby, autora, který napověděl diskretně mnohé, z čeho žilo celé století. Citovému životu Stendhalovu věnoval též autor již dříve knihu *La vie amoureuse de Stendhal*. Němci pořídili si také již dříve velmi dobrý výběr z essayistického, kritického, historického a cestopisného díla Stendhalova: *Aphorismen aus Stendhal über Schönheit, Kunst und Kultur* od Benna Rüttenauera ve Štrasburce ve dvou svazcích.

Stefan Zweig: Émile Verhaeren. Sa vie, son oeuvre

Mladý básník vídeňský, sám autor nejlepších německých překladů z Verhaerena, podává zde široce založenou kritickou monografii o tomto nejmohutnějším dnes básníku francouzského jazyka, opravdovém tvůrci moderního pathosu světového. Práce p. Zweigova jest nejlepší, co bylo posud napsáno o Verhaerenovi; dílo, v němž entuziasm drží rovnováhu kritičnosti a jedno sílí druhým. Autor podmaloval svůj obraz nejprve půdou, z níž vyrostl Verhaeren, a učil jej v duchovním kvase mladé Belgie z let osmdesátých. Charakterisuje pak životní i ideové, rasové i osobnostní zdroje básnické inspirace Verhaerenovy a obšírně analyzuje uměleckou a technickou stránku básnickova díla. Poslední a nehlubší třetí část jest věnována zákonu lidské i básnické totožnosti Verhaerenovy a ukazuje zvláště krásně, jak básnický vývoj a růst jeho jest podmíněn uzráním jeho osobnosti mravní, jak se v umělcí a básníku naplňuje vždycky jen člověk a charakter. Sotva kdy o posledních tajemstvích básnického určení byla řečena slova výstižnější a správnější; a musí nám být dvakrát drahá dnes, kdy jest všude tolik snahy právě tyto základní vztahy zastíratí a falšovatí.

Zase zbytečný překlad

Nakladatelství Hajnovo oznamuje právě překlad románu Tomáše Manna *Královská výsost*. Zase jeden zbytečný překlad. Kniha Mannova má sice uměleckou cenu, ale celé ovzduší její i celý ráz její jest tak kosmopoliticky rafinovaný, že kdo

pochozí knihu tuto v českém překladě, umí jistě i německy a může si ji přečíst v originále. Překládat knihu *svěrázně národní* celým charakterem, stylem a výrazem i z němčiny má smysl; překlad takové knihy jest vždycky obtížný a nesnadný, a přináší proto užitek literární. Ale překládat hladké *kosmopolitické* knihy německé jako jest Mannova *Výsost* — v tom není ani zisku uměleckého, ani zisku národního, — poněvadž tu není žádných uměleckých nesnází a problémů a na překlad stačí pouhá řemeslná rutina. Kdy bude jasna u nás konečně tato abeceda zdravého duchovního hospodářství národního?

O Antonínu Slavičkovi

rozepsal se v několika feuilletonech Času v květnu dr Jan Herben; snesl zde velmi zajímavé vzpomínky na člověka a umělce blízkého jeho srdci, jak jej poznal z dlouholetého styku osobního. V jednom z těchto feuilletonů (z 25. května) dotýká se i mého soudu o Slavičkovi, jak jsem jej formoval ve zvláštním článku v 7. sešitě *Noviny*¹, a snaží se vyvrátiti jej. Zde jest třeba dorozuměti se o některých zásadních bodech estetických, neboť, zdá se mně, dr Herben opravdu mně nerozuměl. Napsal prý jsem, že ten pravý Slaviček se jmenoval Vermeer van Delft a žil v XVII. věku. Nic takového jsem nenapsal. Vermeer byl Vermeer a Slaviček byl Slaviček. Uváděl-li jsem Vermeera ve svém článku, bylo to proto, že to byl realista jako Slaviček, že je to jeden z otců a iniciátorů moderní malby, a právě malby impresionistické, a posléze proto, že v Drážďanech, tedy nám nejbliže, kam velmi snadno dostane se občas i průměrný a nescestovaleý český inteligent, mají dva nádherné Vermeery — že tedy mohu předpokládat, že Vermeer není nebo nemusí být našincům Hekubou. Každým způsobem by Hekubou neměl být nikomu, kdo to myslí s výtvarným uměním doopravdy. Vermeer jest typ takové čistoty a vyhráňené ryzosti jako na př. Mozart nebo Schubert v hudbě. Vyslov tato jména před hudebníkem a řekl jsi mu v zkratce celé duchové útvary, pratytypy umělecké; ví hned, co myslíš a kam míříš. A stejně jest tomu s Vermeerem u znatele výtvarného. Scheffler napsal o jeho *Krajkářce* v Louvru tato pěkná slova: „Zvláště trvale, byť i tiše, působil záračný Vermeer, který je z těch časné zemělých geniů a o jehož mozartovskym jasném, hlubokém mistrovství podává v Louvru zvěst jen jediný malý obrázek. Poněvadž však tento malíř mlčelivě slávy zanechal vůbec jen málo děl, jest již pouhá jeho přítomnost událostí. Tím spíše, že jeho *Krajkářka* — jen 40 cm vysoká a stejně široká! — jest jedno z jeho nejskvělejších děl. Před tímto nepatrným obrázkem daly by se vysvětlit mnohé zákony uměleckého účinku, tak matematicky jasně jest postaven ve formě i v barvě. A zároveň mohlo by se pak na něm vysvětlit, jak nejvyšší ze všech zákonů účinných záleží v tom, přikrytí zase všecku matematiku životem, odítí ji kvetoucí přírodou. Vermeer upomíná v temperamentu trochu na Maneta; jest stejně ušlechtilý a hluboký; byl v tom tedy asi cit srdečného příbuzenství, když malíř zátiší Manet šel do učení k měkkému malířskému umění Vermeerovu.“ („Paris“. Lipsko 1908, str. 144.) Cituji tato slova znamenitého německého kritika, abych ukázal, že jest nejen možno srovnávatí holandského mistra XVII.

1 - [Viz zde str. 15—18.]

století s mistry nejmodernějšími, ale že jest to i v určitých případech *nutné*, a sice tam, kde jde o duchy jeho rázu, o duchy jasné, určité, slovem o duchy rázu Slavičkovy. Vermeer jest jedna z největších hodnot moderního umění a dílo jeho dává i v řadě případů vítanou míru, abys si uvědomil stupně dokonalosti i základní postuláty, bez nichž není uměleckého díla v plném smyslu slova. Neuvedl jsem tedy Vermeera nazdarbůh, nýbrž s rozmyslem, a soudím i dnes, že Vermeer jest nad jiné způsobilý, aby nám vyjasnil případ Slavičkův a orientoval nás v něm. Ovšem nejde to lehce pouhým srovnáváním sujetů (Vermeer byl krajinář jen výjimkou — ze čtyřiceti jeho děl jsou jen dvě krajiny), musí se sestoupit hlouběji do psychické organizace umělecké. A tu jest patrné, že nešlo mně o žádné snění, fantasování atd. (to jest mně v malířství stejně nesympatické jako dru Herbenovi), nýbrž o *vnitřní idealism* umělecké formy, o vnitřní rytmus a tvárné teplo, bez něhož není nejvyšších děl uměleckých. Nemohu ani dnes po výstavě Slavičkově napsat, než co jsem již napsal: „že leckdy uvízl v nižší sféře než ta, do níž zamýšlel proniknouti: chtěl býti přísný, a nejednou zůstal jen střízlivý; chtěl býti silný, a nepovzněl se někdy nad vehementnost; chtěl býti objektivní, a ztuhl sem tam v indiferentnosti“.

Neznal jsem, když jsem psal svůj článek v 7. sešitě Noviny, výroků a listů Slavičkových; zatím uveřejnila kromě dra Herbeny i pí A. H. své vzpomínky na Slavička, vyšly některé listy jeho ve Volných směrech. Překvapilo mne zde jedno: jak často Slaviček toužil zahodit všecku techniku, malovat bez techniky. Takový poměr k technice nemá, nemůže mít žádný zralý duch umělecký, který jest jejím pánem; tak soudívali jen umělci, kterým jest technika posud nebezpečím, — a já cítil a vyslovil jsem *takto* případ Slavičkův, i vidím ve výrocích jeho bezděčné, ale velmi autentické potvrzení svého soudu. Zralý umělec má k technice poměr velmi prostý: miluje ji jako svůj nástroj, zdokonaluje ji jako svůj nástroj. Chirurg nebude jistě proklínat a odhazovat své steré subtilní nože a nožičky — ví, že bez nich nebylo by jeho umění. A stejný jest poměr zralého umělce k jeho technice: jest to jeho služka, ale služka nutná, bez níž se neobejde a které bude tedy vděčný, již bude tedy přát, o jejímž charakteru bude tedy přemýšlet, jejíž výkonnost bude chtít tedy stupňovat. Jak jest dojemné, čteš-li v Deníku Delacroixově neustále, jak opravdově a úsilně přemýšlí o technice, o jejích finesách, o jejích tajemstvích! *Zde* jest mně mužný, otevřený poměr moderního umělce k jeho technice, k jeho řemeslu.

Nepíši tyto řádky, abych snižoval Slavička. Ctím stejně jako dr Herben Slavičkovu veliké a opravdové mužné úsilí umělecké, jímá mne stejně jako jej jeho tragický osud, vidím v něm jeden z největších výtvarných talentů, které jsme měli, — v tom není rozporu mezi drem Herbenem a mnou. Ale pokládám za nespřávné dělati z něho tu *definitivnou* hodnotu, jak ji dělá z něho dr Herben a jiní oslavovatelé. Tou Slaviček prostě nebyl a nemohl ani dnes býti. Slaviček byl člověk prudkého kvasu a varu uměleckého, vývoje často překotného. Kdyby byl žil deset let ještě, sám byl by pravděpodobně pozdějšími pracemi svými korigoval v mnohém své stadium dnešní. Dr Herben formuloval svůj soud o Slavičkově jako o absolutní hodnotě větou: „Dle mého pozorování tvorby Slavičkovy buď lze krajinu *určitou*, českou a každou, malovat jen tím uměleckým pochodem, jak se na ni odvažoval Slaviček, *nebo se vůbec malovat nedá*.“ To jest, opakují, estetický absolutism, který odporuje vši logice umělecké tvorby. Nikoliv: tytéž sujety dají se malovat i jinými uměleckými methodami, než jak je maloval Slaviček, a metho-

dami po případě vroucenějšími a bohatšími (při stejné určitosti), a přijdou malíři — snad za dvacet, snad za třicet, snad za padesát let, ale přijdou *jisté* —, kteří nám podají tytéž krajiny české jemněji a hlouběji než Slaviček, kteří, krátce, přepíší Slavička do umělečtější verse. Takový jest prostě odvěký zákon vývoje uměleckého.

Každý kult, budíž sebeupřímněji myšlený a cítěný, může se státi nebezpečím mladšímu uměleckému vývoji. A stává se nebezpečím opravdu v tu chvíli, kdy *slabosti* patronovy berou se za *sílu*. A toho nejsme daleci, do toho upadáme již v dnešním kultu Slavičkově. V Slavičkově vedle síly a kladů jsou i negativnosti a slabosti; má-li nám případ jeho býti poučením (a tím býti může jako málokterý druhý), musíme v něm dovést jasně *lišiti*, musíme v něm dovést jasně *čisti*. Pro ty z mladší generace, kteří porozuměli již mému prvnímu článku, psány jsou i tyto věty.

O Matissovi,

jehož jméno jest tak často vyslovováno, mluví-li se o moderním francouzském umění, otiskujeme v tomto sešitě pěknou a opravdu kritickou práci p. Kubišovu. Pan Kubišta kritizuje mimo jiné postulát Matissov, že umění moderní má býti jakousi lenoškou, v níž by si odpočinul unavený, moderní, velkoměstský bursián, a odsuzuje tuto tendenci jako nebezpečnou dekorativnost. Šest reprodukcí z Matisa a překlad jeho programového článku o moderní malbě přineslo 4.—5. číslo letošních Volných směrů; tam budtež odkázání čtenáři, kteří chtějí míti doklady ilustrační k článku p. Kubišovu.

Dopis Augustina Smetany

Rozkošný list tohoto významného filosofa našeho, psaný z Tubink neznámému adresátovi, uveřejňuje a provází vysvětlivkami prof. Krejčí v posledním sešitě České mysli. Velmi vtipně charakterizuje tu pisatel autora Života Ježíšova a Staré a nové víry, Friedricha Davida Strausse, a herbartovce. „Se Straussem doufám brzy zdůvěrním. Jako pravý Šváb jest jen theoreticky volný, v životě praktickém jest to počestný šosácký Michl.“ Právem vidí tu prof. Krejčí příbuznost mezi soudem Smetanovým a Nietzscheovým z první Unzeitgemässe. Ještě rozkošněji bodnul Smetana herbartovce v osobě prof. Exnera. „Exnerovo mínění o mně jest prostě hrubé; bolelo by mne, kdybych si ho nedovedl vysvětlit z jeho herbartovství. Jako nemají jejich jednoduché bytosti žádného mládí a jen v nekonečném čase, v absolutním „Až později“ dospívají k živé působnosti, tak nerozumějí také herbartovci intenzivní síle mladosti. Objektivní nečinnost jednoduchých bytostí stává se u stoupenců subjektivní leností.“

Z výroků Walta Whitmana

Horace Craubel, společník velikého básníka amerického, zaznamenal si řadu výroků jeho. Zvláštní rozmariná svěžest jest jim vlastní: básník nevěděl ani, že

budou přišpendleny na papír, a vyjadřoval se tedy velmi upřímně a bezprostředně. Překládám některé z nich.

Kritikové. Jsou kritikové a kritikové. Neznáte tuto čeleď jako já — prokleté těsto, z něhož jsou upečeni — pravý jed, a ne sůl země. Někteří z mých odpůrců stojí poctivě na opačném stanovisku — jsou z jiného tábora, jsou upřímní a poctiví a vážím si jich. Jiní jsou však perfidní, jsou z řádu reptilií. Nezkusil-li jste toho a nesetkal-li jste se přímo s mentory, kritiky a censorsy, nemáte představy o jedu, žárlivosti, malichernosti, potměšilosti, jež vyznačují jejich nepřátelství.

Obecenstvo. Nač třeba míti pozor, jest, abys uspokojil spíše sebe než obecenstvo. Nevím, má-li to říci poctivý chlap, ale kdyby mně bylo dovoleno, řekl bych: Jsem-li jen sám sebou spokojen, pliji na to, co si myslí o mně obecenstvo.

Největší neštěstí. Nedovedu si představit většího neštěstí pro člověka, který za něco stojí, který doufá růst a kvést, který má v sobě z čeho vyvést dílo, než zdědí-li příjem, blahobyť, statky — jest sám dán v zástavu za protekci světa.

Jazyk uměle utvořený. Jazyk nemůže být vyroben: musí vyrůst, jako roste strom. Přiznávám se, že pochybuji o možnosti všeobecného jazyka; ctím však ctižádost těch a vážím si těch, kdož si staví ideál v tomto směru. Cítím jaksí, že to souhlasí s vývojem, že jest to částí pokroku, aby byly různé jazyky. . . Jazyk jest cosi, co jde svou vlastní vývojovou cestou: jest možno, že jednoho dne splynou všechny idiomy v idiom jeden, ale nestane se to dekretem učenců nebo ediktem vydaným z universit. Všeobecný jazyk musí odpovídati mnohonásobným požadavkům; musil by mít na zřeteli Asiaty, černochoy právě jako všechny ostatní, nesmí odmítati žádný národ, žádný kmen, buďtež sebevzdálenější. Nepravím, že všeobecný jazyk nemůže se narodit, ale jsem si jist, že nemůže býti vyroben úmyslně, kus po kuse, školskou mechanikou.

Na čem v poesii nejprve záleží. Mezi podmínkami, které musí naplnit spisovatel, jsou brillanty, perly, krystaly — jiskřivé epigramy, velkolepé vědění, výmluvnost, která dává relief větě, — toho všeho nikterak nezneužívám, to všecko má také svou důležitost, ale nejvýše až druhého nebo třetího řádu. Avšak v každém díle obrazném, v každém rytmizovaném básnickém musí být vlastnost prvořadá, již jest nade vše třeba. Nemůžeš jí naznačit, ani pojmenovat, ani popsat, ale je-li zde, cítíš ji hned: přímý výstřik přírody. Ona odděluje výraz formální, konvenční, vypůjčený od pravého žáru duchového.

Francouzská věda a německý duch

Občas ozývají se ve Francii hlasy, které žalují na moderní vědu francouzskou jako na zněmčilou; zrazuje prý širší a volnější tradici francouzského ducha a ničí ji pedantismem a mechanismem německých method. Z beletrie francouzské známy jsou romány Barrésovy, které jsou místy vášnivými útoky na francouzské kantovce, na mladé profesory universitní, již prý násilně očkují do mládeže ducha zcela protivného rázu jeho. Netroufám si rozsouditi, kolik jest na obžalobách těch pravdy, ale hlasy takové nejsou řídké a dnes upozorňují na článek Henriho Massise v Paris-Journal z 5. června, který má mottem slovo proslulého amerického filosofa-pragmatika Williama Jamesa: „Braňme se proti kultuře německé“ a obrací

se proti vědecké výchově na Sorbonně. Vědu německou vyznačuje podle Američana pedantismem scholastickým a profesionální rutinérství a ducha toho domnívá se nalézati Massis i na Sorbonně. „Na literární fakultě každé odvětví studijní jest postaveno pod kontrolu ředitele, jemuž ostatní profesori jen přisluhují. Chtějí tak odosobnit vyučování a dáti mu jakéhosi druhu jednotu administrační. Jest to departement vědění, jež spravují úředníci hierarchicky roztrženi. Druhdy kupili se všichni kolem mistra, jehož originalita a talent lákaly k sobě mladé duchy, a celé generace vytvářely se u těchto skvělých osobností. Dnes musí však učiti takový Bergson na Collège de France: Sorbonna neslesla by dnes tohoto hlubokého myslitele mezi svým personálem, tato mohutná osobnost vadila by zde úřednické službě. Ostatně jeden z profesorů nejvíce poslouchaných na tomto slavném ústavě, jeden z těch, kdož reformovali literární licenciát, vykládal nedávno významně: ‚Zde,‘ řekl, ‚není třeba talentu.‘ Ano, na Sorbonně bojí se talentu, vzdalují jej od sebe. S jakým opovržením mluví se na této literární fakultě, kde měl by se především živit smysl pro kulturu lidství, o literárních osobnostech, o muzích ‚prostých vši metody vědecké!‘ Na Taina, na Renana hledí se tu jako na pouhé diletanty.“

„Naše vyšší vzdělání nepočítá s kulturou a předstírá, že chce sloužiti jedině vědě. Křivá snaha přenášeti metody exaktně vědecké na literární kulturu zavědla naše moderní sorbonnisty do žertovných bludů. Zdaž by se nesmál William James této germánské manii, která nazývá ‚Laboratoři filologie francouzské‘ sál, v němž studenti preparují francouzské autory, a tuto preparaci ‚praktickými pracemi‘? Kde jest co hrubšího než vyhledávání takových dětinských analogií, které chtějí klamati?‘ A později: ‚Naši profesori z vyššího literárního školství zajímají se mnohem spíše o techniku než o výsledky. Methodám a nástrojům přikládají takový význam, jako by mohly nahradit všecko. Technika jest jistě vzácná věc, ale výsledky jsou ještě vzácnější. A jakého cíle chce se zde dosáhnout? Výchovy duchové. Ale na Sorbonně není o to nejmenší péče a táží se: kdo vezme nyní na sebe ten úkol? Sestavovat bibliografie, dělat vědecké práce, všecko v pořádku. Ale nesmí se pokládat za cíl, co jest jen prostředkem. Pěstují u našich studentů hned od jejich počátků ‚speciální rutiny profesorské‘. Uspíšená specialisace a úzké metody mechanisují je nakonec a způsobují, že ‚nedovedou dýchat, co v naší přirozenosti jest jaksí širým, volným vzduchem‘. A tak jest ničena každá spontánnost, všecka svěžest mladých tvořících se inteligencí. V tomto listě, kde hájí se francouzská kultura, jest nutno žalovati na tuto germanisaci našeho vysokého školství literárního. S Williamem Jamesem, který ukázal na vážnost tohoto nebezpečí, přejeme si, aby nastal brzy návrat k tradici širšího lidství.“ Potud uvedený list. Nejsme věru nakloněn souhlasiti a priori s takovými hlasy; naopak: žaloby takové dotýkají se mne a priori nesympaticky. Vím příliš dobře, jak lehkou podléhá širší veřejnost a tisk neodborný optickým klamům a jak snadno vidí zbytečný formalism nebo pedantism a scholastism v něčem, co jest nutná kázeň a methodická stylovost a vázanost, conditions sine qua non každé tvorby nejen vědecké, nýbrž i umělecké a básnické. ‚Odborných formalistů‘ a ‚básnických scholastiků‘ spílali na př. i Baudelairovi i parnasistům i Moréasovi, všem, kdož pojímali a cítili poesii a umění jako uzavřenou říši, která má své zákony, řády a metody. Ale tento hlas není hlas neodborný, nýbrž, zdá se, dosti poučený a zasvěcený, a pokud znám sám poměry a lidi, o nichž se zde píše, není bez zrnka pravdy. A toto zrno pravdy nemá

jen pro Francii, má je i pro nás. I u nás jako ve Francii *koketují* literární odbory často s vědeckostí analogiemi velmi vnějškovými a povrchními, i u nás literární historie hraje si s vědeckými formulkami a formalitami, kde může a má se opírat posud jedině o vkus, charakter, osobnost, vnitřní přesvědčení a duševní vzdělání kritikovo nebo historikovo. Ani u nás neškodilo by zdůraznití občas, že výrazná osobnost i ve vědě jest cosi, co stojí výš než školské formule, že jest cosi, co dává jim teprve smysl a život a zároveň i poslední cíl vši práci vědní.

Jules Renard

Tento nevšední beletrista francouzský, jeden z mála opravdu klasických moderních prozatérů francouzských, zemřel 22. května v 46. roce. V některém z příštích čísel věnuje mu náš list zvláštní studii. Zatím překládám zde kratičký, ale obsažný filosofický epilog, který věnoval Renardovi Remy de Gourmont; snad i u nás mohl by se leckdo nad ním zamyslit. „*Jules Renard neboli zdání*. — Myslíli, že Jules Renard jest zdravý, a on byl již velmi nemocný; myslíli, že jest bohatý, a on byl chudý; myslíli, že jest šťastný, a on chtěl se již usmrtit; myslíli, že jest filosof, a on nesnášel ani zdání kritiky; myslíli, že jest Pařížan, a on byl hluboce v nitru sedlák; myslíli, že jest naturalista, a on miloval především Victora Huga; myslíli, že jest skeptik, a on četl Pascala; myslíli, že jest veselý, že jest veselý, a on byl smutný. Bezmála tak známe všechny vrstevníky, což nám nebrání, abychom jich nesoudili, abychom jim nepřipisovali záměrů, neměřili jejich ducha, nevníkali do jejich myšlení, netřídili jejich duše.“

Knut Hamsun

dovrší 4. t. m. padesát let života. Také české listy vzpomněly toho dne jeho polymythického života i jeho díla básnického; některé časopisy přeložily také část dopisu Hamsunova jeho německému překladateli dru Jindřichu Goeblovi, v němž se rozepsal o svém způsobu tvorby. (List ten jest otiskem jako úvod k německému překladu lyriky Hamsunovy Das Sausen des Waldes, Lipsko, 1909.) Jest těžko vystihnouti básnický význam Hamsunův na skrovném místě v těchto poznámkách. Stačí tedy, řeknu-li zde, že jest z nejvýraznějších osobností severských, skrz naskrz svůj, *básník* každým coulem. Básník, ať chytá prehavou náladu soumravné chvíle nebo bleskotavý úsměv vod a hluboký, svatý šum lesa, básník, ať tvoří lidské osudy a zarývá se do vyprahlých duší lidských. Řada děl jeho přeložena jest — řekneme tak i onak a všelijak — i do češtiny, ale zdá se ne na velkou radost autorovu a ne ke zvláštní cti českého jména. Byl mně dán k dispozici list paní Hamsunové jedné dáme naší, v němž čtu tyto trpké věty: „Hamsun jest přeložen také do češtiny, *aniž však za to něco obdržel, a to dokonce přes sliby pražských nakladatelů.*“ Že takovým neloyálním jednáním nezískává české jméno v cizině, není třeba zdůrazňovat. Ale taková jest již obchodní noblesa našich nakladatelů. Vydávají horečně překlad za překladem, budíž literárně a jazykově jako česká kniha sebechatrnější, vydávají je mnohem raději než díla původní. Za původní dílo musí se zaplatit honorář, za cizí dílo, zdá se, se jen slíbí. Překla-

datel odbude se několika zlatkami za arch; odvede-li překladatel za tuto plantážnickou mzdu práci slušnou nebo snůšku nesmyslů jazykových i věcných, po tom nikdo se neptá. Dílo v literárních velkozávodech váží se jen na kila . . . ostatek jest právě jen literatura. Nemá-li již nyní Hamsun pěkné mínění o českém knižkupeckém trhu, může nám být útěchou alespoň to, že by mínění to bylo ještě horší, kdyby znal česky a mohl číst překlady svých děl.

Proti lacinému veršovnickému revolučnictví a opravářství

nalezl pěkné věty v Čase 7. srpna p. Jindřich Vodák. Byly napsány recensí St. K. Neumannových Českých zpěvů, ale zabírají mnohem, mnohem šíře. „Prostě, unavuje už čist věčné to horlení, jak jsme národně chabí, jak bezbranní proti německým surovostem, jak ubozí ve svých vídeňských zástupcích. Lidé rozháraných, zmatených životů, nevědoucí si rady, čeho se chopit, přicházejí a kážou: jejich národ jest povolné stádo, jež vykořisťovatelé si pěstí pro maso, tuk či vlnu; místo lva měl by mu být do erbu vmalován lokaj; pán smí mu předhodit pár zbylých, ohlodaných kostí . . . Jistě jest třeba nespokojenosti, aby byl pokrok. Ale národní apoštolství, nemá-li bez účinku vyznít naprázdno, musí být dnes opřeno skutečnou starostí o nápravu a vlastním dílem. Tu kdosi nařiká a zlobí se a peskuje a bouří a dráždí. Domnívá se, že národní povaha předělá se za noc? Myslí, že v tom co zmůže několik básníků, jež do úmoru a všednosti opakují staré věci stokrát přežvýkané? Co dělá sám, aby bylo lépe? Walt Whitman, když řekne ‚Američan‘, jde myšlenkou od kraje ke kraji a představuje si každého obyvatele zvlášť. My, když řekneme národ, měli bychom v duchu vidět ves za vsí, městečko za městečkem, každé s jeho zvláštním životem, složitým a utkvěle zřízeným, a měli bychom si vytvořit pojem o práci, kterou nutno vykonat, aby i jen zdání o tom, co má být, proniklo do všech myslí . . . Naši veršující národní apoštolé jsou, až na vzácné výjimky, nakloněni k duševní i k tělesné lenosti, která jejich veršům ubírá vší váhy. Stojí pořád na jednom místě, z něhož se nedovedou hnouti, a stojí na něm pohodlně se založenými rukama, bavíce se (lze-li) nuznými variacemi na otrepané thema. Pojem usilovné, mnohé, napjaté práce v jejich verších naprosto chybí. Kdyby si tak jednou pomyslili: nu, nechme národ jeho osudu! a kdyby se odhodlali pracovat něco užitečného tak, jako by byl už navždy odsouzen! Byli by ve velkých nesnázích naši básníci, kdyby nebylo národa, jehož bláhovost vyvádí osloviny.“ Že naše poesie, naše umění slovesné jsou tak negativně jako snad žádné druhé, že žijí přímo i nepřímou z nedostatků a neřestí, které by chtěly mýtit, buď je popisující nebo nad nimi se rozhorlující, a že takto točíme se v bludném kruhu a šíříme něco, co bychom měli umlčovat a co by nemělo být ani jmenováno mezi námi, — to jest bolestná pravda, kterou bylo by třeba již jednou vyslovit a tím definitivně odbavit a pak obrátit se již konečně ke kladům ve všem všudy.

Monumentální architektura

S tímto názvem vydané právě číslo Stylu připravilo nám opravdovou radost. Jest z něho patrné, že Styl jest řízen hlubší a důslednější logikou — logikou

opravdu cílevědomou — než populárnější a pestřejší Volné směry, které balancují zprava nalevo, koketují s příliš mnohým, důsledně jen v záchvatech zřídka domyšlených a vyčerpaných. Až duch, který žije v článku p. Pavla Janáka, uveřejněném v tomto čísle Stylu, ovládne i všecko ostatní podnikání Mánesa, tehdy, ale *teprve* tehdy bude možno mluvit o umělecké myšlence české; zatím jde stále ještě o hru na vojáky, a ne o vojnu opravdovou. Dávno nečetl jsem studie tak jadrné a hutné, tak promyšlené a vyvážené z uměleckého nitra, jako jest p. Janákova stať o titulu zdánlivě paradoxním: Od moderní architektury — k architektuře. Bez ústupků, veden jsa zcela a výlučně svou myšlenkou, proniká tu mladý, nevšedně nadaný architekt k odvěkým a bytostným postulátům svého umění: od architektury moderní — k architektuře věčné. Pan Janák ukazuje zde, jak vývoj moderní architektury přechází po patnáctiletém prologu do stadia zcela nového, a fekněme hned, hlubšího, bytostnějšího, umělečtějšího. Vidí se, že se vězelo posud hluboce v materialismu účelovém a látkovém a že jím byly zanedbány odvěké problémy prostoru a formy; cítí se, že šlo posud více o účely společenské hygieny, o racionalism a askézi sociálně ekonomickou než o myšlenky básnické, stylové, formové. Jde o to, aby znova byla získána kontinuita s celým rytmem vši architektury historické, jde o to, vymanit se z utilitarismu a racionalismu a postaviti na první místo zase poesii, kterou odsunul na poslední místo Wagner. A jde o víc ještě: jde o to, *vrátni architekturu architektuře, formě, plastičnosti, jejím odvěkým a bytostným hodnotám.* „Neboť poesie v architektuře,“ píše p. Janák, „toť ostatní stavbě přidaný člen, diletující zde, jest to poetisování v architektuře, oslazování a zlepšování stavěného poetickými detaily, na př. maskami, květy a čtverci (— a kdyby i stylisovanými! —) a aplikovanými křivkami, kdežto *architektonická krása jest krásá stavěná, možná jen stavbou hmot a krásá spočívající v instalované a zdramatisované rovnováze hmot.* V tom uplynulé období moderní architektury zůstávalo ještě za historií: chápala a tvořila se forma ještě mnoho pro její literární výpravnost anebo pro vlastnosti vyvozené z jakési theoretické morálky; ale nechápala a netvořila formu jako plastický útvar, jako konstrukci psychologicky účinných a účinkujících linií, ploch a hmotných detailů, jež svými vztahy, akcemi a reakcemi stávají se výmluvnými za myšlenku, kterou byly stavěny, a podléhají společnému zákonu filiace formy, v celém díle stejně logicky se uplatňujícímu. Vnímáním a pojmáním formy v této hloubce a takto smyslově proti dřívějšímu používání vkusné formy k výzdobě účelné stavby liší se dnešní názor od praxe moderní architektury.“

Pavel Janák cítí správně všechny slabiny posavadní t. zv. moderní architektury, aniž ji proto podceňuje nebo popírá: nikoliv, ví, že byla *nutným* stadiem vývojovým, oprávněným z podmínek doby přechodné, ale ví také, že stadium toto musí být jen intermezem, že se musí z něho a nad ně. Pavel Janák vytýká správně, že posavadní t. zv. moderní architekt byl spíše „moderním technikem se vkusem“ než „tvořícím umělcem“; selhal a musil nutně selhat tam, kde šlo o vlastní úkoly architektonické, o chrámy, prostory monumentální, prostory města. „Zde ukázalo se nejrozhodněji, jak určení vzduchové kubatury kostela, počet míst a sedadel pro věřící a umístění kazatelny atd. netvoří ještě moderní kostel. Moderní architektura znala vůbec doposud — a byl to historicky správný vývoj — jen problémy praktického rozřešení potřeby, — ale neznala téměř vůbec problému prostoru, pro-

blému hmoty a formy, neměla vůbec v tomto smyslu problémů a byla málo theoretická: zde jest pole její budoucí činnosti, má-li být architekturou.“

Podceňeni formy a nenávisť formy jsou hříchy t. zv. moderní architektury a zde hlásí se dnes odpor proti ní a zde navazuje reforma.

Těžiště se přenáší a tím dostávají se do správnějšího historického osvětlení Wagner, Olbrich i Josef Hofman. Ti všichni musí býti, jak správně praví Janák, „*úže* charakterisováni“: Olbrich jako veliký linearista v architektuře, Hofman jako duchaplný ornamentik nábytkový. Těžiště se přenáší a s ním dostává se správnějšího pochopení a ocenění velikému Slovinci *Plečnikovi*, dlouho zneuznávanému a pak dlouho špatně chápanému. Plečnik trčí do své doby jako přísná, hrdá věž ze starých, silných, přešlých dob do shonlivého moderního velkoměsta: znamená kult plastické tradice architekturní v době architektury liniové a ornamentální. Tomuto velikému, trpkému samotáři, přísnému duchu, plnému vnitřního náboženského žáru, dostává se dnes dosti učinění. Z Plečnika příživovali se modernisté viděnatí, ale asi tak, jako se příživuje ze lví hostiny šakal: vykrádali jej a rozměňovali jej v drobném: neboť na pochopení jeho tvárné myšlenky nestačili. Nedovedli vycítit jeho zákonnost a myslet v ní, proto znehodnocovali jeho myšlenky v pouhé nápady a paradovali jimi jako duchaplným exotismem. Budoucí vývoj architekturní kreslí Pavel Janák ve výrazném resumé takto: „Tvoření, v němž umělecké *myšlení a abstrakce* přejme po ustouplé účelnosti vedení, půjde dále v snaze o *plastickou formu* a o plastické uskutečnění architektonických představ. Odpovídá to souhlasně vývojem vzrostlé tvůrčí energii, jež nyní, sesílená, je schopna pronikati *hlouběji* v architektonické problémy a půjde *hlouběji* i do hmoty, aby *vybavovala* z ní formu.“

Studii p. Janákovu doplňuje a osvětluje výborně několik povšechnějších vět významného architekta německého Petra Behrense: „Co jest monumentální umění?“ Monumentální umění, praví se zde, podmíněno jest koncentrací všeho citění národního k jednomu bodu, k určité myšlence; monumentální umění obrací se k velkým uzavřeným kruhům národním, ne k rafinovaným amatérům-jednotlivcům; monumentální umění jest protivou umění intimního a lyrického, protivou rafinovaného rozlišení. Monumentálnost nezáleží nikterak v hmotné rozměrnosti; monumentální mohou být i nevelké budovy a plastiky, pokud jsou jen *všeobecně a abstraktně stylové*. V umění monumentálním jde „o velkou linii celkového dojmu, o *přísnou vysokou vážnost*, ne ozdobnost, líbivost, rozmar. Cítíme spíše zadosti učinění z *úměrnosti a určité chladnosti*. Je to rys slavnostní, rys neúpro-ně, nepřiblížitelné věčnosti.“

Myslivému pozorovateli, který jest obeznán s nejnovějšími snahami v cizích literaturách, jest patrné, že zde jde o totéž, oč usiluje v poesii t. zv. neoklasicism, po čem toužil ve francouzské lyrice na př. nedávno zesnulý autor Stanci, Jean Moréas, nebo čím se inspirují v Německu dramatická a novelistická díla Pavla Ernsta. Stejná mohutná vlna nese tomu, kdo umí dosti hluboce viděti, vždycky vývoj všeho umění. Janák volá ve svém článku architekturu k rozpomenutí se na své vlastní plastické úkoly a hodnoty a k návratu k nim a Moréas napsal obdobná slova programem nejbližšího vývoje básnického: „Romantikové, a zvláště parnasisté vmísili do poesie trochu příliš malby. Po nich symbolisté snažili se řídití ji směrem k hudbě. Nyní poesie nechce býti než poesí, a to jest mnohem lepší. Nejsilnější jsi tam, kde jsi sám sebou.“

A umělecká filosofie, která se projevila tak určitě a výrazně ve stati p. Janákově, jest táž, která jest výsledkem nejnovějších umělecko-dějinných prací daleko nedoceněného ještě Aloise Riegla. V klasické předmluvě ke své *Spätromische Kunstgeschichte* zformuloval ji sám Riegel jako reakci proti materialismu účelnosti. „Jest to ona theorie,“ píše Riegel na 5. stránce svého úvodu, „která obyčejně bývá spojována se jménem Gottfrieda Sempera a podle níž umělecké dílo není nic než mechanický produkt účelu, suroviny a techniky. Tato theorie byla právem v době svého vzniku pokládána za podstatný pokrok proti úplně nejasným představám bezprostředně předchozí doby romantické; dnes jest však dávno zralá k tomu, aby byla definitivně předána historii, neboť jako tak mnohé theorie z polovice předešlého století, v nichž byl viděn z počátku nejvyšší triumf exaktního badání přírodního, objevila se i semperovská theorie umělecká posléze dogmatem materialistické metafysiky.“

„Protivou k tomuto mechanistickému pojmání podstaty díla uměleckého zastupoval jsem — pokud vím první — v *Stilfragen* pojetí teleologické tím, že jsem spatřil v uměleckém díle výsledek *určité a cílevědomé vůle umělecké*, která uplatňuje se bojem s účelem, surovinou a technikou. Těmto třem činitelům nepřísluší tedy již ona pozitivně tvůrčí úloha, kterou je obmyslila t. zv. semperovská theorie, nýbrž mají spíše úkol překážkový, negativní: tvoří takřka koeficienty tření v celkovém produktu.“

Jest patrné, jak na stejném stanovisku estetickém stojí ve své programové stati Janák a jak vyslovuje na svém poli a svou methodou týž odpor k materialistické účelnosti jako zvěčnělý veliký vídeňský historik výtvarnický.

Zdržel jsem se obšírněji u těchto analogií z říše poesie i historie a estetiky, abych ukázal, že jde opravdu o podstatný zákonný projev dobové vůle umělecké, a ne o rozmar jednotlivcův nebo o povrchní marotu papírového programářství.

Stať p. Janákova měla by být hojně čtena a hojně mělo by být o ní uvažováno. A podněty, kterými jest tak bohatá, měly by býti tříděny a domyšleny soustavnou dělbou práce; leží v ní mnoho látky, té kouzelné duchové látky, z níž mohou být vytvářeny umělecké činy. Žádají si méně, než se snad zdá: stačí k tomu tvůrčí vůle a intelekt daný do jejích služeb. V Čechách nebylo nikdy nouze o talent. Co scházelo a schází posud, jest hlubší práce theoretická a kulturní, jest kázeň myšlenková a stylová. A methodiku k nim podává právě stať p. Janákova.

Radostné jest, že slovo p. Janákovo nepředbílá přitom příliš umělecké tělo. Tento sešit *Stylu* přináší již více než sliby, přináší již i realisace. Nemluvím jen o Plečnikovi, který jest již hotový mistr a vládce a z něhož přináší tento sešit dvě krásné práce. Jsou tu: Gočár, Novotný a hlavně Pavel Janák sám. To všecko jsou, opakují, již více než pouhé sliby.

Úkol českého národa

S tímto názvem uveřejňuje od několika čísel pan Em. Chalupný v *Přehledě studií* — bylo by nespravedlivé neuznati toho — často pěkně a opravdově myšlenou; vrátím se k ní možná ještě, až bude ukončena. Zatím jsem nucen povšimnouti si zde poslední (VI.) kapitoly její: Český národ a světová kultura. V této části své

úvahy obírá se p. Chalupný známým skeptickým článkem Schauerovým z prvního ročníku *Času* a vyvrací jej, zvláště šťastně v jednom bodě, kde Schauer podcenil rozhodně význam jazyka národního. Jazyk národní, nebylo mně nikdy pochyby o tom, jest rozhodně nekonečně víc než pouhý vnějšíkový prostředek výrazu, víc i než nástroj myšlenky, jazyk národní jest do značné míry sama ztělesněná myšlenka národní. To namítal jsem již sám kdysi Schauerovi ústně a citoval jsem mu známou Turgeněvovu báseň v próze: Ó svatý, mocný jazyku ruský! V dobách pochybnosti atd. . . Ale pan Chalupný domnívá se, že ani dnes nevyhynul ještě pesimism schauerovský, a pokládá za representanta tohoto novoschauerovství přímo mne: domnívá se pro tento pesimism nalézati doklady v mé *Moderní literatuře české*, zvláště v jejím slově úvodním. Proti tomu protestuji zde co nejrozhodněji: to je prostě zásadní nepochopení. Já nikdy nesouhlasil s teorií Schauerovou úplně, ani v nejranějším mládí svém, a odchyloval jsem se od ní víc a víc, jak jsem vypíval; a dnes jsem přímo její protivník. Byl jsem vždycky příliš veliký citel podvědoma, aby mně nebyl patrný řeknu přímo školácký pedantism, papírová neživotnost Schauerovy theorie. Národ není shnilá plachta, aby se mohl přimknout k cizí kultuře nebo k cizímu jazyku; národnost nejsou rukavice, které se dají vyměnit. „Přimknout se“, to jest, mluveno bez eufemismu, přeběhnout a zradit, mohou jen jednotlivci, a to ještě jen netvořiví slabochi — silný tvořivý duch nedovede si toho prostě ani představit, jako si nedovede představit sebezmrzačení. Národnost nebyla mně nikdy ani fráží, ani hračkou — národnost byla mně vždycky nesmírnou hodnotou nadosobní, která dodává smyslu i posvěcení životu jednotlivcovu, — bez ní byli bychom všichni méně než prach. Znáám jen jinou ještě nadosobní hodnotu tak nesmírnou: náboženství, a ani toho nechápu jinak než jako náboženství národního. A žasnou prostě nad tím, že jest možno imputovati mně dnes theorii Schauerovu, — po tom, co jsem napsal na př. o národnosti v umění ve svých *Bojích o zítřek*¹ nebo po mém článku „Hodnoty kulturní a mocnosti životní“ v letošním ročníku *Noviny*².

Ad vocem *Moderní literatury české*. Pan Chalupný přehlédl kardinální rozdíl mezi mnou a Schauerem: má hamletovská otázka netýče se národní existenci naší, netýče se ani existence naší národní literatury, týče se, jak výslovně pravím (*Slovo úvodní*, str. 8), jedině národní literatury „jako kulturního útvaru ve vlastním smyslu tohoto slova“. To jest, opakují, rozdíl kardinální. Tázati se, pokud jest nebo není, bude nebo nebude národní literatura kulturotvornou, není žádný pesimism národnosti. Tuto otázku táže se na př. moderní kritika ruská soustavně, Merežkovský i mladší, a odpovídá na ni velmi často záporně, a přece tím nepochybuje ani dost málo o právu ruského národa na existenci!

Ale p. Chalupnému ušlo i, že na tuto otázku hamletovskou neodpovídám nikterak pesimisticky, t. j. zoufale. Odpověď na tuto otázku podal jsem v závěrečné kapitole XIII. *Stručný obsah* její jest prostě, že literatura česká bude kulturotvorná ve chvíli, kdy *vyvineme dosti lásky* a proměníme samotářskou práci v hromadné dílo radosti a víry životní, fragmenty v celek, náhodu a výjimku v zákon. Je-li to zde odpověď zoufalcova nebo slabochova (jak mne nazývá p. Cha-

1 - [Viz v tomto souboru sv. 1, *Boje o zítřek*, str. 115—132.]

2 - [Viz *Kritické projevy* 7, str. 257—277.]

lupný), — jest zoufalstvím a slabostí všechno, co něco kladného chce a o něco kladného usiluje.

Tázati se hamletovské otázky a hledati na ně odpovědi není slabostí, jak se domnívá p. Chalupný. Hamlet vůbec nebyl slaboch, jak jej nazývá p. Chalupný. Moderní kritika vidí dnes jasně, že Hamlet byl nejen duch silný a geniální, ale nadto i ušlechtilý, který nezabíjel každou ranou. Celá otázka po Hamletově síle nebo slabosti jest prostě otázka, je-li silou nebo slabostí nepřizpůsobiti se špatnosti a nízkosti svého okolí, — neboť Hamlet klesá právě tím, a jen tím. Mně jest to silou, jako jest mně silou tázati se zásadní otázky života a smrti; vyhýbati se jim a zavíratí před nimi zrak, to jest mně naopak slabostí. Příroda — prostá živočišná existence — nezná těchto otázek, ale kultura liší se od ní právě jimi, a jen jimi. Není kulturního člověka bez hamletovského živelu — hamletovský živel jest živel ušlechtilosti a velkodušnosti. Mně nestačí tedy pouhá a prostá skutečnost národní literatury — já žádám a musím žádat od ní sil kulturotvorných, musím klásti na ni své otázky hamletovské. A těchto sil kulturotvorných nežádám od ní pro cizí národy, pro nějaké abstraktní lidství nebo nějakou abstraktní civilisaci, kulturu, umění evropské, veřejnost světovou nebo jinou utopii, nýbrž *pro sebe, pro nás*. Každý zdravý, silný národ žije *jen pro sebe* a časa stará se o to, aby „pracoval na pokroku obecné vědy“ nebo obecného umění. (Mně taková obecná věda a obecné umění jest prostě školometská směšnost schauerovská. Mně i věda, pokud jest opravdový kulturní útvar, jest cosi národního a jen národního.) Národ není na štěstí žádný commis-voyageur, aby se staral, co o něm řeknou v nějaké novinové evropské kavárně nebo tlachárně. Národ jest svatá a velká věc; je silné a nepohnuté kořání stromu, ponořené do svaté tmy zemské, a my jsme jen znepokojené, ševlivé a pomíjivé listí jeho.

Tedy: žádám kulturu, ale ne pro evropské divadlo, ne pro „obecný pokrok“ — prostě *jen pro sebe, pro nás*. A to proto, že chceme žít plně a cele jako lidé, a ne zlomkovitě, zmrzačeně a ochuzeně; že chceme žít hrdě, zmocněně a velkodušně, a ne polovičatě a zašlápnutě. Nežádám od naší literatury, aby dávala světu Shakespeary, Goethy a Balzacy — stojí-li o ně Evropa, o čemž mám ostatně pochyby, ať se poohlédne laskavě, kde jí libo —, ale žádám, aby *mně* podala radostnou píseň pracujícího stavu, kterému přisluhuje sta rukou a srdcí, a ne nezladěný, malicherný skřehot žárlivé žabí louže.

Resumé: nejsem žádný pesimista ani národnostní ani kulturní, žádný novo-schauerovec. Kdybych byl pesimista, znal bych se k tomu otevřeně; nepokládal bych to za nic nečestného. Nepřikládám pesimismu těch škodlivých účinků pro život, jaké mu připisuje p. Chalupný. Schopenhauer byl pesimista, a přece není pochyby, knihy jeho pobádaly a učily tisíce a tisíce lidí, aby prožili život svůj hrději a statečněji, než by jej prožili jinak. Pesimism není prostě zoufalství a nelze mezi ně klásti bez dalšího rovnítko. Pesimism byl a jest často formou duševní hrdosti a statečnosti, jako jindy bývá maskou zvláštní duševní cudnosti. Jsou duše, které touží, aby byly vyvraceny budoucností, a očekávají toho odměnou za poctivost a opravdovost utrpení, které běhou na sebe.

Dekorační romantism

O dekoračním romantismu, který v nejrůznějších formách a formičkách gra-síruje v t. zv. moderní literatuře **naší**, napsal stejně správně jako odvážné věty p. Arne Novák v 49. čísle Přehledu. Jsou to slova varovná a zasluhují si, aby byla plně citována a aby bylo o **nich** hodně přemýšleno. „Nevytýkám Nokturnu moře (Růženy Jesenské), že štědře natrhalo ovoce se stromu vývoje poslední české prózy od Zeyera po Karáka ze Lvovic a jmenovitě po Růženu Svobodovou, na niž čtou se misty reminiscence, mající ráz parafrází; základní vada románu leží hloub. Naše slovesné umění **dostává** se touto knihou a všemi příbuznými díly nazpět *k prvotní lži romantiky*; děje **nevyvíjejí** se tu organicky z psychologie postav, nýbrž postavy jsou jen nahodilými **nositelkami** dějů a příběhů romaneskně, náhodně a dobrodružně myšlených, ba namnoze zkomponovaných z neústrojných součástek fabulací velmi rozpoutanou. *Není nutnosti v takových knihách, chybí jim neodvratná zákonitost*, nepulsuje **v nich** život odvěkým svým rytmem. Postavy, jako Eva Dubská, Ivan Hermogen, Visarion, tanečnice Angelika Nová, záhadný Patrik Syn, nepatří k sobě, tvoří **jen skupiny**, nikdy však jednotu; jsou i se svými dějovými motivy komponovány a **přikomponovány**. Stojí před námi, jak je postavil románový režisér, nikoliv románový básník; nerostou však před námi. Děj knihy není výrazem jejich vnitřních **nutností**, nýbrž romantické náhody a fabulační hry: celek jest ohňostroj, lyrická **pantomima**, barevný prelud. *A my očekávali lidský osud, řízený neměnnými zákony života.*“

V. Dyk

Přišli ke mně lidé a vykládali **mně**, že prý nedávno v Samostatnosti věnoval mně V. Dyk feuilleton zvláště **šfavnatý**; mimo jiné tvrdí tam prý o mně, že jsem schopen psáti si sám anonymní **listy**. „Proč ne?“ odpověděl jsem, „v Čechách jest tuším několik nevypátraných **vražď**; těším se nesmírně na chvíli, až mne V. Dyk obviní z jedné z nich. Zášť domněle **poškozeného** českého maloživnostníka literárního jest cosi, co nemá dna; a také **ne** studu a smyslu pro směšnost. Zavadit o rukávy V. Dyka jest horší než urazit deset **evropských** panovníků; a nesouhlasit s V. Dykem nebezpečnější než odporovat **desíti** akademii evropským.“ Tedy ačkoliv sousto bylo tentokrát pravděpodobně **neobyčejně** tučné, odolal jsem a hodlám odolati i pro přístě; nečtu již asi tři **léta** Samostatnosti a Pokrokové revue a abstinence ta jde mně k duhu. Nečítal jsem ani Šípů, ani Českého listu, ani Epištol Vlčkových a Zákrejsových, když **jsem** byl do nich nahlédl a poznal, jaké jest to zboží, — nevím, proč bych měl číst právě elaboráty V. Dykovy. Vnitřní nešlechternost a duševní temnota jest stejná **tu i** tam. Asi před dvěma roky vzal jsem náhodou do rukou V. Dykovy Poznámky v Pokrokové revui. V. Dyk „dokazoval“ tam obšírně, že jsem psal nevím o kterých jeho pracích nepříznivě prý proto, že mě dřív nepozdravil u vrbiček . . . Odložil jsem sešit a otázal jsem se sama sebe, byla-li by možná dnes taková noblesa **myšlení** a usuzování mezi řezníky nebo pekaři? Odpověděl jsem si záporně a od té **doby** neexistují pro mne projevy Dykovy: nedotýkám se jich, jak jsem napsal **zde** nedávno, ani v rukavičkách.

Nákladem Inselu v Lipsku vyšel nedávno Zweigův překlad nejnovější dramatické básně velikého flámsko-francouzského lyrika, překlad pořízený přímo z rukopisu a překlad, pokud soudím jej jako básně německou, nevšedních hodnot uměleckých. *Návrat Helenin* jest schopný přesvědčiti i posavadní skeptiky o prvořadých dramatických kvalitách básníka, který byl posud často pokládán výlučně za extatického lyrika sil kosmických i společenských. Nebezpečí lyriků bývá, že látku dramatickou nevytěžují do jejích dualistických složek, nýbrž podávají nejčastěji jen její náladovou a statickou parafrázi; nebezpečí toto, kterému neunikly první dramatické básně Verhaerenovy, překonává do stupně velmi úctyhodného *Návrat Helenin*. Nejde tu básníkovi ani o lyrickou dekorativnost náladovou, ani o analýsu psychologických problémů; básník dovedl zachovati své básni první podmínku opravdové dramatičnosti: základní mysterium ironického osudu. Celá básně jest zde jen proto, aby mysterium to nám učinila nakonec tajemnějším, a tím reálnějším, než bylo na počátku, — po mém soudu znak každé opravdové básně dramatické.

André Suarès o Stendhalovi

André Suarès jest dnes snad nejprozíravější duchový portretista francouzský; jeho jehla má hloubku, jeho linie má monumentálnost. Jako malou ukázkou jeho umění překládám několik odstavců z jeho *Stendhala*, jak jej podává v *Grande revue* ve své *Voyage du condottiere*: „Člověk nejvolnější a jako Montaigne člověk všech dob. Pohan rozumem a katolík citem nesnáší žádného obmezení. Takové pak jest pravidlo tohoto dokonalého Já: ztrácuje všecko, co jest překážkou volné hře rekově; pokládá za dobré všecko, co napomáhá člověku, aby uskutečnil svou přirozenost. Poslze člověk a rek nerozlučují se mu. *Stendhalovi* člověk neschopný vášně nebo prostý energie oddati se jí není naprosto nic.

Žije, aby žil. Aby byl sám sebou, miluje a píše. Itálie jest jeho klimatem, poněvadž se mu zdálo, že Itálie má klima nejpříznivější životu.

Nenávidí všecka jha. Láme je, jak se s nimi potkává. V náboženství hnuší se mu nejprve jeho rozumu. Soudí rodu, stát, zemi, svět i věky. Tvoří si dobu a místo z toho, co potkává nejvášnivějšího i nejvolnějšího ve všech zemích a ve všech věcích. Ničím nejsa oklamán, chce být klamán vášní.

Má tedy hluboký smysl pro umění: ví, že umění jest nejprve opojení životem. Ví, že i v bolesti umění hledá rozkoš a že umělec jest hrdina požitku. Tento svět chce, aby ho bylo požíváno do nekonečna.

Má mocné smutky, které objevuje svým přátelům a jež skrývá ve svých knihách. Duch u něho jest maskou vášní. Dělá bonmoty, aby jej nechali v pokoji oddávat se velkým citům.

Hluboký analysta automatu není, díky nebesům, literát. Nemyslí, aby se líbil těm, jimiž pohrdá.“

získává si, zdá se, v Německu v překladě p. Saudkově půdy. Naposledy roze-psal se o ní s panegyrismem Felix Braun v berlínské revui *Nord und Süd*. Ruce jsou mu z nejkrásnějších knih „pro tuto dobu a zároveň pro věčnost“ a autor z největších zjevů poesie světové.

Moréasovy Variations sur la vie et les livres,

poslední kniha jeho, dílo kritické i vzpomínkové, estetické i intimní, jest z nejkouzelnějších knih francouzských poslední doby. Jsou tu studie o Goethovi, Shakespearovi, Carlylovi, Nietzschovi, psané jazykem prostým a střídmým, a přece přetřžené duševním obsahem, bohaté diskretní moudrostí, nestvořenou pro tržiště. Řada mrtvých básníků francouzských přechází před tvým zrakem, vyvolána jsouc obyčejně několika stručnými větami. A jest tu několik stran ryze intimních o „Smrti a přátelství“, z nichž hovoří táž horlká moudrost jako z nejkrásnějších *Stancí*. Mluvíti o literárním odkazu při této knize bylo by snad nemístné; jím jsou a budou básníkovy *Stance*. Ale *Variace* na život a knihy mají celé kouzlo deníku beze všech jeho stinných stránek, kterými jsou pohodlně vzdání se chvíli a vteřině a mnohomluvná hovornost. Toho na štěstí *Moréas* neznal; vždycky, i tam, kde se sdílí, jest obřadný a podává všeobecné lidství viděné typicky.

Romance beze slov

(věnovaná J. Karáskovi)

V poslední *Moderní revui* uznal pan *Karásek* za dobré ohřátí svou ubohou a nízkou polemiku z r. 1900¹: tak došla mu již všecka invence polemická. All right! Jen na jedno zapomněl p. *Karásek* přitom: na to totiž, že mně v listech vyslovil lítost nad touto polemikou a že ji zde odvolal. Pochybují, že má naše tiskárna dost silný typ, aby jím vysázela tato místa, jak zasluhují; proto spokojují se prostou kursivou.

I. Na *Smíchově* 6. října 1903: *Jsem-li někdy deprimován vzpomínkou na tu celou mrtvou minulost, tíží mne vždy z ní jen má (podtrženo) slova, jen jich lituji. Nic více. Říkám Vám to bez sentimentality, zcela přímo.*

II. 13/X 1903: *Mé dispošice, má ctižádost netíhla ke kritice. Nemohu tedy dnes cítiti zklamání — leda z toho, že jsem promeškal příležitost pracovati na jiném poli, kde bych byl umělecky snad některý svůj sen realizoval. Vy však a Vaše generace počali jste a dovršili dílo. A proto mohu napsati: budte na ně hrdým. Vzpíral jsem se dlouho věřiti ve virtuální cenu něčeho. Ale dnes cítím, že i kdyby nebylo tolik umělecké potence, co jste jí vložili do kritického díla generace let devadesátých, dílo to již svým vlivem jest neodstranitelné z vývoje literatury. A to jest jeho sláva, nesmrtelnost díla Vašeho a Vašich současníků.*

1 - [Viz *Kritické projevy* 4, str. 303—317, 318—324.]

III. 6/II 1904: *Vaše práce jest ovšem hůře než povrchně vyložena* (v knize Karáskově Impresionisté a ironikové). *Cítím chuť vrátiti se k Vaší činnosti a ostatní kritické generace zvláštní knihou. Příklad bych si míti stanovisko, jež Vy dnes zajímáte: soudíte o všem tak nově a jinak a lépe a dovedete říci všechno definitivně* (podtrženo). *Závidíme Vám toho trochu my, jichž včerejší soudy jsou potírány dnešními.*

Tedy dnes „moral insanity“ a fučíkovština a kumulovaná nuda — a věera cosi, co budilo podiv p. Karáskův, o čem chtěl napsat knihu, co mně záviděl a nač, vyžýval mne, měl jsem býti hrd! Co to jest? „Moral insanity“? Ale nač cizího slova? Jest zbytečné. Stačí říci prostě: karáskovština.

Romance beze slov (II)

V poslední Moderní revui obrací zase svou starou prohanou methodou J. Karásek náš poměr naruby: on prý mně odpustil, on prý mně podal ruku, zapomenuv v slabé chvíli mé minulé hanby. Jsem tedy nucen vlastními Karáskovými slovy, která mně napsal v listech, usvědčiti jej ze lži a dokázati, že opak je pravda: že Karásek se trápil v lepších chvílích pro ničemnosti, jichž se dopustil proti mně ve své polemice r. 1900, a že já to byl, kdož podal *rytířsky* (slovo není ode mne, ale od J. Karásky!) ruku provinilci, zapomenuv jeho hanby, a že Karásek viděl a oceňoval v mém činu pro sebe mravní odrodiní.

List z 13. října 1903: *Vážený pane, dovoluji mi ještě několik slov, k nimž dal podnět Váš nový, tak krásný list, jenž — proč bych toho popíral? — jako by nějakou magickou silou dovedl pojednou utišiti poslední zbytek pochybností z minula.*

Podal jste mi tak rytířsky ruku. Jsem hrd na to... Děkuji Vám. Uvěřil jsem, že v Čechách, za těchto dnů drsných a nehostinných, nevyhynula ještě všechna kultura, a cítím, že mohu volněji zase dýchat. List Váš je mi drahým dokumentem Vaší ideové a citové noblesy. Pozdravuje Vás aktivě v oddanosti Karásek.

List ze 17. května 1905: *Řekl jsem si jen, že je lépe býti vůbec nepochopen než býti všemi pochopen — a že je nutno jíti dále, bez ohledu, je-li ohlas či nic. Nevíte, jak děkuji vnitřně Vaší knize (míněny mé Boje o zítřek) za toto posílení. Její vroucí, roznícený hlas mně praví, že je krásno pracovati vedle Vás, vedle Vaší víry a Vašeho vysokého pojetí všech věcí. A že není beznadějně ztraceno i to málo, co mohu dáti českému umění. Pozdravuji Vás v oddanosti a prosím, byste laskavě pamatoval na mne.*

List z 12. května 1905: *A ještě dovoluji, abych Vám vyjádřil radost z prózy, již jste tiskl před časem v Zlaté Praze (míněna povídka o Frau Land, hříšnici a kajčnici). Dostala se mi teprve nyní do rukou, byl jsem jí fascinován, jejím zničeným, štědrým lyrismem: a poslední její strany mám za nejlepší, co vytiskla mladá próza u nás. Nevyjde o sobě?*

Takovými citáty mohl bych vyplnit několik sloupců tohoto listu, kdyby mně nebylo líto papíru. Ostatně již tyto ukázky bezesporně dokazují, jaký byl poměr Karáskův ke mně, — právě opačný tomu, jak líčí jej nyní v Moderní revui.

Jest ostatně ještě jedno klasické svědectví, že p. Karásek v mých šifrách „Kunz“ a „Ptáčník“ do nedávna neviděl nic než prostou a běžnou literární konvenci. Ještě totiž ve své brošurce Anonymní dopisy, vydané v létě tohoto roku, na str. 9 napsal: „Této anonymity tiskové používal na příklad, aniž mu mám toho za zlé, velice vy-

datně F. X. Šalda, jenž v Literárních listech podpisoval se jako „Kunz“ a „Ptáčník“ na útoky proti osobám“ atd.

Risum teneatis: tedy ještě v červenci t. r. „neměl mně za zlé“ ctný Karásek „Kunze“ a „Ptáčníka“ — věděl příliš dobře, že jsem se vždy a všude znal a hlásil k těmto pseudonymům, jichž jsem užíval prostě proto, že někdy jsem vyplňoval skoro celý referát Literárních listů, a že jsem autorům kritisovaným řekl přímo do tváří věci mnohem horší, než jsem o nich napsal —, zločin stal se z nich teprve v posledních dvou měsících, až ho pan Karásek nutně ve své zoufalé situaci potřeboval! Na takového mravního i rozumového výtečníka škoda inkoustu!

Anketa divadelní

I. Jak smýšlím o hodnotě dnešního činoherního repertoáru Národního divadla? Nevalně. Není pochyby, že dnešní repertoár jest zde příliš často všelijaký a hůř než všelijaký; není pochyby, že Národní divadlo nevyhovuje dnes ani velmi skromným požadavkům. Není metody ve výběru, a kde náhodou metoda jest, bývá velmi malodušná: příliš často, dělá-li se něco, dělá se to ne pro věc samu, ale proto, aby se tomu nebo onomu ucpala ústa... A to je metoda horší než žádná. Raději bych viděl, aby se hrál fraškovitý repertoár z *přesvědčení* než poloumělecký repertoár jako koncese a s nechutí.

Příčiny této bídý nejsou však jen v zodpovědných osobnostech. K této polo-
vičatosti a neupřímnosti svádí přímo naše veřejnost: tolik požadavků klade na divadlo a tak žádná se sebe. Povšimněte si jen, prosím, čeho všeho požadují od Národního divadla! Národní divadlo má nejprve respektovati všecku cennější produkci domácí — rozumí se všech věků a odstínů: od Štolby a Jirásky přes Šimáčka a Svobodu až k Dvořákovi a Mahenovi. Dále: má podávati výběr nejlepší současné produkce evropské — od Španělska až do Norska. Po třetí: obětovat dramatickým klasikům (řečtí tragikové, Shakespeare, Molière, Goethe atd.). Po čtvrté: nezapomínat na domácí retrospektivu (Tyl, Bozděch, Zeyer, Vrchlický atd.). Po páté: věnovati zvláštní pozornost repertoáru slovanskému (Poláci, Rusové, Jihoslované).

Klásti tyto požadavky a domnívati se, že je může některé divadlo na světě splnit, jest mně buď pošetilost nebo pokrytectví. Nota bene, když každý ví, že činohra Národního divadla jest ústav necelý, *poloviční*, který vládne jen asi 180 večery! (Již proto mělo býti Národní divadlo spojeno s divadlem Vinohradským; teprve pak měli bychom jednu úplnou činohru a jednu úplnou operu.)

V moderním divadelnictví jako všude jest dnes nutná dělba práce. Všecka moderní divadla se specialisují: pěstují svou notu, svůj žánr, svůj způsob vidění a podávati herecky i režisérsky. Reinhardt má zcela úzký zorný úhel; jím vybírá si hry, které odpovídají jeho perspektivě, které se *nechají* stylisovat jeho methodou. Jinak vybírá Brahm; jinak Antoine; jinak vybíral Burekhard. Pan Kvapil zapracoval se velmi pěkně jednou dobou do Shakespeara; rozumí se, že ho z toho musili vytrhnout. Jen žádnou lásku k ničemu; v Čechách jest to jednostrannost! My jsme ovšem všestranní: od všeho trochu a celkem: pokažený žaludek.

V Čechách udávají stále ještě tón lidé, kteří chtějí jíst svět velkou lžící. Od

98 Národního divadla žádají se u nás věci, které splní *nemůže*, — a trest jde vzápětí: neplní ani toho, co by plnit mohlo. Ten resultát dostavuje se všude tam, kde nutí lidi, aby byli všestranní. Všestrannost kazí charakter: *vytláhá* se činnost, kterou není možno vykonat. Eklecticism končí v potpourri.

Bude se mnoho vyčítat asi Národnímu divadlu, že zanedbává domácí produkci dramatickou, zvláště nejmladší. Upřímně řečeno: nevidím toho. U nás dostal se na scénu ještě každý autor, v němž byla jiskřička, a dostal se na scénu dříve, než by se byl dostal na ni v jiné zemi! Jinde musí mít autor, chce-li mluvit se scénou k svému národu, ne-li více talentu, jistě alespoň více umění, techniky i kultury než u nás. Jinde negrasíruje prostoduchý předsudek, že jest dramatem všecko, co jest náhodou psáno dialogem! Já naopak byl bych pro praxi opačnou, pro praxi přísnější: úspěchy všech velikých a silných dnes literatur dají se vyložit jen tím, že měly odvahu a dovedly sepnouti se tuhou kázní po celá staletí! Nepomůže-li nám k silným kulturním zjevům uměleckým přísná umělecká censura, laxnost to jistě nebude. Silným duchům může praxe taková jen prospět; za ní mohou jen seslbit a zmohutnět. Může-li tím co utrpět, jest to jen prostřednost — ale na té nemělo by nám vůbec záležet!

(Rozpomínám se, že jsem se nezmínil o divadle Vinohradském. Ale jest možno zmiňovat se o něm vůbec v dnešní jeho podobě?)

2. Neklammež se ostatně. Divadlo jako kulturní útvar jest dnes všude v úpadku. Poesie jest vyhnána odevšad. Kulturně národní význam moderní divadlo ztrácí den ze dne; v Řecku jej mělo, ale dnes u nás ho nemá. V Řecku bylo divadelní představení úkonem bohoslužebným, u nás jest zábavou a jako zábavu musí si je každý zaplatit. S kulturního stanoviska jest velmi nepatrný rozdíl v tom, hraje-li se na divadle na př. Wildova Salome nebo nějaká fraška či opereta od firmy XYZ & Cie. Dramatická poesie není ani jedno, ani druhé — obojí jest sensace nervů, rafinované lechtadlo a narkotikum. Rozdíl mezi nimi jest jen stupňový, ne druhový: jedno jest hrubé stimulans, druhé jest rafinované stimulans, jedno jest tabák, druhé jest hašiš, ale narkotikum jest obojí. Požitek hrubší, požitek jemnější, ale obojí požitek. V Řecku přísná velikost, zde lechtadlo; v Řecku náboženský kult, jehož se vědomě účastní celá obec jako národního svátku, zde soukromá zábava, kterou si dopřává každý dle svých potřeb a prostředků.

Tedy: nepřeceňoval bych kulturního významu moderního divadla. Trpí tím beztak již celý náš kulturní život, že divadlo stává se osou všeho veřejného zájmu. I v tom jsme opice Vídně a Berlína, aniž o tom víme; Vídeň jest město herců a divadla katexochén. Již ve Francii není tak divadlo středem všeho a ovšem ještě méně v Anglii. Kulturu nenesou návštěvníci divadel, kulturu nesou, vnášejí v život mnohem víc čtenáři knih, lidé tiší a nehluční. Starejme se trochu méně o první a trochu víc o druhé!

3. Kterak zlepšit nynější stav? Pokud jest možno vůbec jej zlepšit, dá se zlepšit jen takto: Vyberte si člověka, Petra nebo Pavla, básníka nebo kritika nebo jiného literáta, který zná umění a miluje je a jest zanícen pro své poslání — tedy Někoho, osobnost, individualitu zralou a schopnou —, a dejte mu *plnou moc, volné ruce*, všecka práva a hlavně a především *svou víru*. Dejte mu všecku příležitost: ať ukáže, co umí. Neomezujte jej v ničem! A za několik let uvidíte, máte-li jej volat k zodpovědnosti nebo ne. Ale opakují: individuum, *jednotlivce* o úplné volnosti a úplné

99 moci — jen tak přestane to vymlouvání se druhým a to skrývání se za druhého.

A především a znova: dejte mu svou důvěru úplně a zcela. Jen tak mohou se zrodit osvobodivé činy, jichž je nám třeba.

Ale ne spoutat někoho na rukou i na nohou, postavit se nad ním s metlou, poručníkovat jej od rána do noci, otrávit mu všecku radost a volnost duše, zpodezírat jej za myšlenky, které posud ani nemyslíl — Tak dají se snad vychovat káránci, ale ne dramaturgové a režisérové.

Národní divadlo: Mahenův Janošik. Tragedie o 5 dějstvích

Estetickou analýsu Mahenova Janošika nalezne čtenář v hlavním listě¹; zde v Kronice budiž se zmíněno jen o jeho provedení na naší první scéně. Předem třeba říci, že hra bylo dáno vrchovatě všeho, co jí náleží, snad i víc, než jí náleží po její hodnotě vnitřní. Hra ovšem jest vděčná jako všecky hry spíše dekorační a kronikářské než stylově básnické a odměnila péči, která byla na ni vynaložena. Režie p. Kvapilova, který měl obvyklým a horlivým spolupracovníkem malíře p. Karla Štapfira, dala hře tempo, jiskru barevnou i rytmickou, která vzněcovala přímo všecky sympatie hlediště beztak již naladěného co nejbenevolentněji. Selská jizba vesnická v prvním aktě, věkovitý les druhého jednání, kamenitý vrchol Královky hole v třetím dějství, interiér staré opuštěné horské krémy ve čtvrtém aktě — to všecko bylo dokonalé barvou, tónem, náladovým doprovodem. I herecky měl Janošik na Národním divadle slušnou úroveň. Jest jisto sice, že tito zbojníci byli sem tam trochu operní, že jim scházela pravá kořená autentická vůně a síla, ale na jiném divadle nebylo by lépe: distance mezi opravdovými dětmi lesních a horských stezek a civilisovaným měšťákem jest příliš veliká, aby se dala překlenout povrchním několikanedělním studiem. Nebezpečí selských a zvláště folkloristicky podbarvených her na velkoměstské scéně bude vždycky jakési operetní talní a pochybují, že narodí se kdy režisér, který zcela šťastně obepluje toto úskalí.

Na úspěchu večera má lví podíl představitel titulní úlohy, pan Vojan. Pan Vojan dal s obvyklou štědrostí své úloze všecko: temperament i noblesu, účinnou křepkost i melancholický stín temné osudovosti. Po něm jmenoval bych jako nejreliefnější herecký výkon hry Anku pí Dostálové: nalezla přísnou celkovou linii pro svou selskou děvčici a přiblížila se místy opravdovému stylu.

V Kainzovi,

nedávno zemřelém, odešel nejen jeden z největších herců, kteří kdy žili, odešel i herec moderní doby katexochén, kdosi, kdo zaposlouchal se nejhrouběji do vnitřních zřídél moderního člověka, kdosi, kdo dal tvar nejprchavějším jeho rozmarům i nejmučivějším jeho žádostem, kdosi, kdo zachytil, co unikalo všemu pojmovému vřzení: samo nervové fluidum doby. Říkávalo se o Kainzovi, že hraje stále jen sebe. To bylo jen relativně pravda, pravda jen potud, pokud každý opravdový umělec

1 - [Viz zde str. 37—43.]

musí podávat i v cizích figurách svůj duševní život, jeho ráz i lom, pokud jest to pravda na př. i o Duse. Kainz nehrál však své dojmy, nýbrž tvořil, objektivisoval a rozlišoval: jeho Romeo lišil se od Hamleta, jeho Hamlet od prince hamburského, jeho princ hamburský od Rustana, jeho Rustan od Carlosa. Všem těmto figurám byl ovšem vlastní určitý společný rys: jejich náměsíčný, mechanický poměr k životu. Všichni jsou snivci a egotisté, kteří přihlížejí svému životu jako loutkové hře, všem jest vlastní jakási chladná zvědavost i k vlastnímu osudu, která, zdá se mně, vyznačuje právě nejvíc moderního člověka. Že tento moment pochopil a ztělesnil ve svých výtvorech, učinilo právě z Kainze Kainze, herce katexochén moderního, který se příkře odlišil od celé starší generace herectva nejen německého a stvořil si svůj zvláštní, jedinečný pathos a styl umělecký. Tento nervosní princ a duševní dandy knižecího stylu, tento znužený, unavený a rozčarováný, sám se sebou hrající a sebe lapající dobrodruh nervů a obraznosti byl synem učitelovým. Zemřel poměrně mladý, nedosáhnuv třiapadesáti let.

Prof. Jaroslav Goll

vzdal se předčasně svého universitního úřadu a ustoupil v soukromí, v němž věnuje se jen tvorbě vědecké a literární. Odchod prof. Golla jest těžkou ztrátou české universitě; v prof. Gollovi odchází jí nejen vzácný a dokonalý odborník, tvůrce celého tak mnohoslabného a krásného ruchu a kvasu ve svém vědeckém odvětví, vychovatel a učitel celých generací, ale i harmonická a dokonalá osobnost, krásný zjev kulturní, který zasnoubil v sobě tak jedinečně poesii a umění s vědou. Sám básník, zachoval si Goll vždycky vzácné pochopení pro umělecký rozvoj české literatury až do posledních dní a sympatií pro každou opravdovou snahu tvůrčí; mistr uměleckého slova a stylu dovedl oceniti tyto vlastnosti i na mladší generaci.

Goll byl z těch lidí v Čechách tak řídkých a vzácných, jimž nikdo nepřekážel, poněvadž ve svém rázu neměli opravdu soupeře. Nadán jsa vzácným talentem kritickým vychoval se Goll velikými cestami a soustavným studiem veškerého umění od zjevů nejstarších do projevů nejmodernějších v našem nejlepšího snad dnes znatele umění výtvarných. Dnes, kdy uchyluje se v soukromí, provází jej naše vřelá přání, a jistě ne jen naše, ale vši mladší generace umělecké, aby co nejčastěji povznesl ve sporných otázkách uměleckých svého hlasu, jistě z nekompetentnějších, kolik jich kdy bylo v Čechách slyšáno.

Sté narozeniny Máchovy,

připadající na 16. listopad, nevyvolají asi, žel, žádného trvalejšího a významnějšího činu, ani literárního, ani jiného. Pomník, který měl býti podle návrhu Myslbekova vztyčen k tomuto výročí, nestojí posud a nebude asi stát tak brzy; ačkoliv obnos, jehož socha tato žádá, není veliký, nesešel se mimo všecko nadání včas a nesejde se asi brzy. Vidím v tom znamení doby. Jde o pouhého básníka, o pouhého literáta (co na tom, že jednoho z největších, které jsme měli?) a ti nemají dnes kursu. Literát, za nímž nestojí dnes politická strana, platí velmi málo: žijeme v době třídní

politiky, hmotného organisování a spolčování — jednotlivce, byť sebevětší, byť iniciátor celé básnické doby, neplatí mnoho. To zdá se mně pravý výklad netečnosti ke sbírkám pomníkovým, a ne okolnost, že návrh Myslbekův málo odpovídá osudu i básnické osobnosti Máchově a že byl odmítnut s uměleckého hlediska některými listy; hledisko estetických odborníků a literárních nebo uměleckých gourmets nesdílí jistě širší vrstvy, o něž tu jde: jim jistě by se líbil návrh Myslbekův, kdyby se mohly o něm vyslovit.

Z literárních publikací jest možno zaznamenati jen jubilejní 25. vydání Máchova Máje, prý pěkně po vkuse bibliofilském vtištěné p. Dyrynkem, vázané p. Bradáčem, opatřené po stránce filologické p. Svobodou; píše „prý“, neboť nakladatelé neuznali za dobré poslati redakci Noviny výtisku. (Mně osobně jest velmi milé 20. vydání Máje, kriticky upravené V. Flajšhanssem, v Praze 1905. Zde po prvé jest restituován původní text Máchův a celá knížka jest i formátem, typem, vnější podobou věrný otisk prvotného vydání Máchova z r. 1836, nyní navýsost vzácného; i chyby tiskové jsou ponechány, jen pravopis jest zmodernisován.)

V pátém sešitě Listů filologických, nedávno vydaném, podává p. Jan Thon diplomaticky věrný otisk Dennjku na cestě do Itálie, poznámek, které si činil Máchu na cestě do Benátek, již podnikl s přítelem Ant. Strobachem r. 1834. Rukopis Máchův jest jen snůška hesel a narážek mnohde nejasných a nebyl prý z té příčiny pojat do dvoudílného vydání jeho Spisů, pořízeného Jar. Vlčkem (u Laichtra 1906 a 1907). Pan Thon doprovodil svůj otisk poznámkami a předeslal mu úvod, v němž nazývá tento Deník „pro literárního dějepisce a psychologa nevyčerpatelnou studnicí zajímavých poznatků“ a tvrdí o něm, že „dává hluboce nahlédnouti nejen do Máchova nitra, do způsobu Máchova nazírání a tvoření, nýbrž i do ideového a citového ústrojí tehdejší doby“. To jsou, upřímně řečeno, nehorázné hyperboly. Není žádného nového rysu v povaze Máchově, ani žádné nové složky v jeho tvůrčí metodě, kterých by nám odkrývá tento Deník. Velmi těsné sousedství blouznivosti a zvláštní, až brutální střízlivosti, které charakterisuje Máchu a jež se projevuje také v těchto poznámkách, známe již z jeho dopisů. Budiž mně rozuměno: nepodceňuji tohoto otisku a poznámky, které k němu připsal p. Thon, jsou dobré a účelné, ale nesmí se dělat hned ze studánky moře a z potůčku veletok.

Sté narozeniny Máchovy (II)

Dodatečně prohlédl jsem 25. vydání Máje, o němž jsem se zmínil v prvním čísle: vyšlo nákladem a péčí Karla Dyrynka a Ludvíka Bradáče ve Volném vydání Spolku českých bibliofilů. Pověst nelhala: knížka jest rozkošný výtvar vkusných myslí i obezřetných rukou: p. Dyrynk má dnes svou dobrou a zaslouženou pověst jako znamenitý knihlačitel a knihář p. Bradáč šťastně mu sekunduje. V knížce jest i lept Jaromíra Stretti-Zamponiho, ostatní vyzdoba jest dílem Slav. Tusara. Filologicky stojí toto vydání Máje na podkladě 20. vydání Flajšhansova; opravuje jen tiskové chyby a nepočíná každý verš velkou písmenou, jak měl původně Máchu. — Trapným zjevem jsou zato Obrazy ze života mého, které vydává jako I. svazek Krásných knih p. O. Štáfl. Pan Štáfl zaspal úplně poslední léta i jen českých snah o uměleckou výpravu knižní a podává ve svém výrobku nejbědnější ochot-

nictví. Dnes, kdy dekorativní kreslíři vzdělávají se léta a léta nejpřísnější methodickou kázní a trenují svou ruku, obraznost i vkus víc než sportsmeni nebo ekvilibristé snaží se o úkoly krkolomné, přichází p. Štáfl s bezradností a bezelstností perníkáře polévajícího marcipánové výrobky. Jeho dekorační vynalézavost obmezuje se hlavně na pozlátka, kterým poskvvrňuje každou stránku. A pak ještě na srdíčka (ovšem že zase pozlacená), z kterých kape jako po šňůrce — ó, té invence — po třech krůpějích. O vazbě také škoda slov. Věty ty psány jsou jako výstraha pro čtenáře, aby nekupoval tohoto nevkusu, a pro p. Štáfla, aby v něm nepokračoval. — Technicky i řemeslně vyspělejší než toto dětinství, ale *ducha* o málo vyššího jest jubilejní výtvarná publikace p. Topičova: víc malebné než malířské „vise“ a „evokace“ milenek Máchových z duše i ruky p. Kalvodovy. Nechutná theatralistika a výtvarnické režisérství, planý a vyvětralý jahodový lyrismus, kterým měla být ušetřena památka Máchova. Což jest tak — přičteme-li k tomu v létě vydané číslo Díla s kresbami Jakuba Obrovského — celá výtvarnická bilance máchovského výročí. Bilance bledná prostě.

Kalendář paní a dívek českých

redigovala tento rok sl. Růžena Jesenská a proměnila střídmy koflík, plněný jindy mokem syrovátkovým, v hotový pohár plamenného nápoje pekelného, proti němuž absint jest mlékem. Slečna Jesenská, která prodělala veliký vývoj literární od prvních zpěvůnek à la Heyduk k dnešním svým dílům černé magie a satanismu, pozvala si novou společnost, odpovídající jejímu novému přesvědčení. Společnost trochu disparátní, ale jinak, zdá se, dobře sebranou, společnost, která se dlouho hledala, než se našla, aby stmelila se zato tím pevněji. Vedle Excelence p. Bráfa funguje tu na př. jeho chráněnc p. Jiří Karásek ze Lvovic hned dvěma příspěvky. Aby „paním a dívkám českým“ zvláště šly k duhu, upozorňuji je na povzbudivý výrok, který kdysi adresoval p. Karásek svým čtenářkám. Před několika roky uspořádal totiž Národní obzor anketu, co soudí čeští spisovatelé a umělci o ženách; p. Karásek zodpověděl otázku asi v ten smysl, že se mu zvedá žaludek při myšlence, že by některá žena vzala do rukou jeho knihu. Tedy: dobré chutnání, milé „paní a dívky české“.

Moje odpověď p. Arnoštu Dvořákovi

Mám právo k odpovědi co nejstručněji, protože p. autor nedotýká se jádra sporu a ulpívá na čemsi podružném. Pan autor dokazuje mně, že skul své drama zcela rozumově a logicky, že drama jeho má rozumnou dialektiku. Ale popíral jsem to? Pochyboval jsem o tom? Ani dost málo. Napsal jsem přece výslovně: „Autor sestrojil si zcela bystře dramatickou dialektiku: dobrého krále-pohana, milujícího svůj lid a toužícího prospěti mu, a lid, raněný touhou atd., — ale tato konstrukce jest *ryze vnějšková, vnějškově rozumová. Jest básnický sterilní, trapně lysý.*“ Čekal jsem, že *zde* nasadí p. Dvořák všechny páky a ukáže mně *básnickou* plodnost a kypící životnost svého díla, přivede mne k němu, vezme mne za ruku a vloží ji do

té žhavé „dílny velikosti a síly“, kterou musí být každé dobré drama. Že mně ukáže na *scény* básnické síly a velikosti, že mně osvětlí jejich ukrytou *básnickou* kausalitu. . .

Místo toho vykládá však jen, že jeho drama je logicky myšlené a že má psychologickou pravděpodobnost nebo pravdivost. Vykládá, že dům jeho má dobré lešení a slušné, spořádané základy. Ano, má: ale i při dobrém lešení a při slušných základech jest možno postavit uměleckou banálnost a chudobu. Skoro všechny pražské novostavby to dokazují.

*

Ani nyní po obšírných vysvětlivkách autorových nemohu uznati, že jsem pojal jeho Václava IV. v podstatě nesprávně. Pan Dvořák parafrazuje vlastně jen pojetí mé a doplňuje je jen dvěma rysy: „zvířecí zvržeností“ a vděčností. — Na první rys nezapomněl jsem ani já, — ale neviděl jsem a nevidím v něm nic dramaticky velkého: „Václav, tento *prchlý, krátkodechý vzteklivec*“, píše doslova. A nevidím také ani nic velkého v rysu vděčnosti, kterou podtrhuje p. autor: „Poznav v nejtěžší chvíli žaláře, že jen jeho prostní jsou pravými syny jeho království, doveďouce pro ně položití i životy, vši silou své duše je obejmě a navždy.“ Tedy: král z vděčnosti zamiloval si své české poddané. To je hezká, občanská ctnost, hodná čítanky, ale — dramatická síla a velikost?

Pan autor charakterisuje dnes Václava jako „půl dítě a půl šelmu“ a jako „tygra se srdcem dítěte“. To může být velmi kuriosní a zajímavá potvora, hodná zájmu přírodopiscova, snad i zájmu *romanopiscova*, ale dramatická báseň žádá něco zcela jiného. Prostě a bez frází: reky, t. j. celé *muže* velkého intelektu i velkého srdce a plně vnitřního rozpětí, plně vůle k moci a velikosti. Tedy muže — ani děti, ani šelmy.

To jest estetická abeceda, která byla zcela jasná starým.

Ti věděli zcela určitě, že mnohé může být psychologicky zajímavé a nemusí být ještě básnický velk. Ti cítili, že jest zásadní vnitřní rozdíl mezi stylem dramatu a stylem povídky nebo románu a že okrsek jednoho nesmí se směšovat s okrskem druhého. Neboť pak vzniká libovůle, a ne vnitřní zákonné dílo.

Styl jest výběr, a tedy nejprve — výběr látky.

*

Pan Dvořák ve své odpovědi zabírá do strun, které se mají nechat v umělecké diskusi s pokojem. Koketuje s vlasteneckým citem. Stará zkušenost mně říká, že je to špatné znamení pro pevnost jeho posice: v Čechách alespoň obyčejně, kdo nestojí umělecky nebo věcně pevně, začne pošilhávat po argumentech vlasteneckých.

Prý snad kdyby byl Japonec. mohl by soudit jako já, že sen Václavův je „skromný a šedý“. Milý pane, to jsou ohybné zlovuky a nezaslужují, než abych si ucpal pro ně sluch.

Básnická velikost jest cosi, co platí pro Japonce jako pro Čecha, — jest něco, co se soudí vnitřními kritérii theoretickými, a ne zřeteli praktického utilismu.

Že konkrétní historický čin Václavův — dekret Kutnohorský — byl nám prospěchem, o tom není diskuse. Nejde však o toto historické *řeknutí*, nýbrž o stupeň

104 zákonnosti a síly Vaší básnické *vise*, Vaší *tvorby*. Neračte tedy mísit tuto dvojí oblast zcela různorodou.

A tu není mně pochyby, že čin Václavův ve Vaší *básni* není veliký. Sílu básnickou měříme totiž jako každou sílu jinou odporem, který musí přemáhat, napětím, které musí vyvinout. A tohoto napětí není právě ve Vašem Václavovi. Václav sleduje jen přirozený sklon své dobroty i povinnost vděčnosti, kterou cítí (jak nám právě vyložil p. Dvořák), dává-li Čechům tři hlasy.

V umění má cenu jen ta harmonie, která rozvádí *velké disonance*, — a těch zde není.

*

Totéž nutno odpovědět i na otázku páně Dvořákovu, jsou-li malí ti, kdož „se zvedají pro pravdu boží“?

Jací jsou *historicky* stoupenci Husovi, po tom nám zde nic není; v *básni* p. Dvořákově velikosti na nich však nevidím. Z básně p. Dvořákovy nezvídám o nich mnohem víc, než že jsou to lidé žádající si kalicha a vymáhající jej hlučnými demonstracemi. Pan Dvořák měl právě *zde* ukázat uměleckým činem, tvorbou, tedy *v řadě konkrétních dramatických scén*, co rozuměli husité pravdou boží, jak si ji představovali a jak jí chtěli upravovati život soukromý i veřejný. O tom nemělo mu být „trapno mluvit“ — v dramatech.

Uznal jsem heroism Matěje Ševce, ale že p. autor sám nemá pro něj správné míry a správného ocenění, prozrazuje k mému úžasu s trapnou bezděčností. „Nepřekonal Jakub Pekař ještě víc v sobě?“ táže se mne p. Dvořák otázkou trochu groteskní. Nikoliv. Švec pomohl králi svému k útěku svou sebevraždou — dal mu tedy nejvíce, co může dáti člověk člověku. Překonal v sobě nejvíce, co může člověk překonat: svou lásku k životu, svůj životní instinkt. Vzal na sebe hřích (jsme v křesťanském středověku!), nad nějž není těžšího křesťanovi: sebevraždou. Vedle něho jest Jakub Pekař mravní trpaslík: konšelé vstřelili jej do brnění a poslali jej bojovat pod Zikmunda, on však přešel k Písnému; za to vezme ovšem svou odměnu od krále: jest ustanoven konšelem. To je celý jeho heroism...

Je-li co pro kritika trapné, tedy jistě to, musí-li poučovat autora o mravní váze a mravním smyslu vlastních jeho figur, — satisfakce, o níž jsem věru nestál a která mně působí jen rozpaky.

*

Pan Dvořák brání se proti mně tím, že mu podsunují cíl, kterého neměl: nepsal prý tragedie a nepsal prý zejména tragedie královskosti.

Přemýšlel prý také o tragice královskosti snad totéž, co já, snad ještě „krásnější věci“ (pak jaká škoda, že jich zamlčel ve svém článku!), ale „žel“ zůstaly jen přemýšlením.

K tomuto *žel* mohu dodat za sebe jen amen.

Neboť mám a měl jsem upřímný žel (a vysloviti tento žel bylo také účelem mého článku v minulém ročníku), že p. Dvořák položil cíl své touhy ne dost vysoko a že ctnost skromnosti, která, jak dnes píše, zdobí prý zvláště moderního dramatika, kultivoval poněkud nestříděně...

Je pravda, že jsem na jednom místě ve svém článku mluvil o „tragičnosti“

105 díla p. Dvořákovy a že jest alespoň formálně v právu, hájí-li se, že psal pouze drama, — ale i drama žádá mnohem, mnohem přísnějšího stylu, než jest ochoten přiznat p. Dvořák. Stylový výraz Krále Václava jest v podstatě *románový*, a ne dramatický — románový přesto, že jsou ve hře vnějšíkové efekty velmi hlučné.

Pan Dvořák píše, že sledoval při svém dramatu jakýsi cíl pedagogický: chtěl prý diváka dnešního, který jest jaksi roztržštěný a prosý tvíry, vychovati povolným pochodem po „šedých líchách všednosti a malosti“ k pravé božské velikosti a tragičnosti. Jen „zlidovělé drama“ jest prý cestou k tragedii.

„Zlidovělé drama“! Žijeme v době, kdy slovo „lid“ má dobrý zvuk a lepší se jako populární nálepka na všecko: místně i nemístně.

Kdybych byl dramatickým básníkem, řekl bych si prostě, že úkolem mým jest *tvorit* velikost a sílu — to že jest úkol jedinečný, v němž nemůže mne nikdo ani nahradit, ani zastoupit —, a ne *vychovávat* k nim: to přenechal bych přečetné kastě učitelů, prostředkovatelů a sblížovatelů nejrůznějších forem. A řekl bych si, že jediná výchova k umění, která není frázi, jest postaviti diváka tvářív v tvář dokonalému dílu uměleckému, a neporozumí-li dnes, opakovat tuto konfrontaci za měsíc, za dva, za šest, za dvanáct, za dvacet měsíců...

*

Napsal jsem ve svém článku větu, že kdo vytvořil konec II. aktu Krále Václava, „nad tím není možno lámati hůl; od toho jest nutno čekati a zase čekati“. Nad touto větou pohoršuje se. rozumím-li dobře, jako nad nezdvořilostí p. Dvořák. Ve výraze mém není nic takového a já výtku p. Dvořákovu prostě, ale rozhodně odmítám. „Lámati hůl“ jest zcela běžná metafora = odsuzovati někoho.

Česká bibliofilie

Čeští bibliofilové vydávají desetkrát do roka časopis Český bibliofil. List chce sloužiti výtvarné i literární kultuře knižní, podávati i příspěvky beletristické a přináseti umělecké přílohy, jako dřevoryty a lepty. Co jsem posud viděl, jest po stránce vnější úpravy knižní, vkusu i řemesla pěkné a dobré. Ale obsah není všude té úrovně, aby si zasloužil svou vnitřní hodnotou zvýšené péče a pozornosti které se mu zde dostává. Nebo dojdeme snad k paradoxu, že budou u nás na nejlepších příborech servírovány pokrmy prostřední nebo pochybné? V Čechách, kde se tak často sedlá ve veřejném životě od ocasu, nebylo by to skoro nic divného. Nemohl by v tomto směru působit Spolek bibliofilů k nápravě? Nemohl by časopis býti i svým obsahem — básnickým, beletristickým, essayistickým — nadprůměrný? Nemohla by býti vedle redakce technické i redakce literární, která by od našich nejlepších autorů vybírala práce opravdu významné a hodnotné?

Trudný paradox literární prostřednosti v dokonalé úpravě výtvarné dopadá na tebe celou svou groteskní ironií, prohlíží-li prázdnou črtu p. Joe Hlouchy Moje „paní Chrysanéma“, která vyšla také nedávno ve Volné edici našich bibliofilů. Sešitek ten má ráz japonský, jest vtištěn na japonu, má japonskou obálku i předzádku — a celek: mnoho povyku pro nic za nic.

Šest tisků, tři barevné a tři tónové, spojil tímto názvem v cyklus p. Jar. Stretti. Pan Stretti jest samouk, kterého pudí k umění opravdová vnitřní láska, samouk, který ví, že lásky jsou proto na světě, aby jim člověk přinášel všechny oběti. Jsou samoukové, kteří soudí, že láska k umění sama stačí a že není třeba učit se jazyku, technice, výrazovým prostředkům. Z rodu těchto titěrných a slabošských snilků není však p. Stretti. Jeho láska má mužnou opravdovost, jeho technika je vyspělá, jeho cíl nemalicherný, jeho pojetí umění vážné a autokritické. Jeho Staropražské lepty nemají nic lyricky nasládlého a povrchně zčeřeného, jakýsi přísný klid a chladné, bystré a jasné zření je příjemně vyznačují. Není pochyby, že p. Stretti není posud tam, kam míří; jeho vid tvárný musí se ještě prohloubit a prospělo by mu velmi i zduchovnění, ale i tak jest možno již dnes upozorniti se sympatií na jeho snahu.

Poučné čtení o „vždy uctivém“ J. Mahenovi

Pan Mahen vypravuje v Moravskoslezské revui o mně jakési „skoro pohádky“, jak sám významně praví, čili bez eufemismu: klepy. Prý ze msty napsal jsem nepřívznivou kritiku o jeho Janoškoví,¹ ze msty prý za to, že psal i do Lumíra a vyzádal si nazpět ode mne jakousi prózičku, — to je stručný tenor jeho dlouhého říkání. Té básnické noblesy! říkám si vždycky. A jak je to mile české! Napišes věcný rozbor díla, podáš důvody svého soudu a domníváš se, že máš právo alespoň na věcnou odpověď! A tu máš! Stále stejná písnička. Přijde t. zv. básník a klepe hůř než svičková baba. Když začíná t. zv. básník noblesy mahenovské vypravovat „pohádky“, jest dobře vyhledat si v zásuvce korespondenci s ním a zacitovat z ní něco. Je vidět pak hned, jaké jsou to pohádky i jaký je ten pohádkář.

24. prosince minulého roku uveřejnil jsem v Novině feuilleton ze svých redakčních zkušeností. Byly významné a poučily mne o mnohém; leccos z nich uložil jsem do „Pohádky o literárním charakteru českém“ ve 4. čísle III. ročníku.² Stávalo se, že lidé, prostí a bezelstní venkovští čtenáři, psávali mně: „Prosím vás, vysvětlíte nám, jací jsou to ti literáti lidé. Tisknou klidně práce v listech nejprotivnějších si. Nejde nam to dobře na rozum.“ Abych si uspořil korespondence, vyložil jsem to jednou provždy dobrákům v ironickém feuilletoně ze 4. čísla o Havlovi a Šavlovi.

To bylo 24. prosince. 10. března — tedy po *jedenácti* nedělích! — dostanu náhle nakvašený list od p. Mahena: platil-li prý ten feuilleton i jemu; je-li prý také bezkarakterní, že dává také práce Dykovi, Mrštíkovi atd.? Vždyť prý i mí nejbližší přátelé tisknou v Zlaté Praze.

Já ve svém feuilletoně neměl na mysli p. Mahena. Soudil jsem vždycky o p. Mahenovi, že jest to muž psavý, kterému nepostačí jeden list a který proto musí zaplavovat listů řadu. Tu psavost mu mnozí zazlívají a posmívají se jí. Ale já soudil, že se snad takto alespoň vypíše dříve ze svých různých mátoch a marot a dobere svého lepšého jádra.

1 - [Viz zde str. 37—43.]

2 - [Viz Kritické projevy 7, str. 385—388.]

Odpověděl jsem tedy p. Mahenovi ironicky, že můj feuilleton jest psán na vznesené slovo Hamletovo: „Koho svědčí, ať se škrabe.“ Píší-li moji přátelé do Zlaté Prahy, že v tom nevidím nic zlého, poněvadž nemohu potisknout všecko, co produkují, a Zlatá Praha ostatně že je list zcela eklektický. Psát do Lumíra a do Noviny, to že již jest trochu choulostivější — to že je již věc osobního svědomí a názoru. Ostatně aby byl p. Mahen kliden: že píše sám tolik, že by mne nemohl hůř potrestat, než kdyby mně to všecko poslal: nepotiskl bych toho ani za deset let!

Za několik dní sentimentální odpověď p. Mahenovi. Že mu ubližují a že mu působím bolest; že mne měl v srdci jako člověka; že mnoho neprodukuje; že se nemůže rozhodnout ještě; že čte Kierkegaard; že je hlavně důležité, aby měl člověk dobrou duši; na Slovácku že je jaro a že mu lidé odtamtud píší dojemné věci. Atd. A podpis starodávný: „Váš stále uctivý J. Mahen.“

Vysvětlil jsem v novém listě p. Mahenovi ještě leccos, co mu nebylo jasné, i to, že máme přece jen povinnost v určitých případech rozhodovat se i v literatuře ne pro Petra nebo Pavla, nýbrž pro bílé nebo černé.

Pan Mahen ztichnul úplně. I soudil jsem: Qui tacet, consentire videtur — a nepřikládal jsem našemu dopisovému intermezzu významu. —

Na počátku ročníku poslal mně p. Mahen dvě kratičké prózy. Dal jsem je tiskárně, nyní došla na ně řada, knihtiskárna vysadila jednu z nich a poslala korekturu p. Mahenovi.

A nyní nový list p. Mahenův: jak to, že tisknu jeho práci?

Odpověděl jsem: Tak, přišla na řadu. Ostatně přál jste si sám, abych lišil mezi literátem a člověkem. *A ostatně: nepřejete-li si mít práci v Novině, dopište mně nebo tiskárně obratem a dám jí rozmetat.*

Pan Mahen nic; proto vyšla první jeho prózička. A zase ticho. Soudil jsem tedy, že muž chce mít tištěnu i druhou prácičku.

A zase: došla na ni řada; tiskárna poslala korekturu p. Mahenovi. Tentokrát p. Mahen napsal jí list: nepřeji si, aby byla tištěna. Bon. Dal jsem rozmetat sazbu.

Což jest celá historie mezi mnou a panem Mahenem, dokumentárně vypsaná.

Aby bylo čtenáři přístě jasno, jest třeba povědět ještě, jaký byl poměr mezi p. Mahenem a mnou. Neznal jsem p. Mahena osobně a p. Mahen posílal mně již své knihy a provázel je listy obsahujícími prosbu, abych o nich psal. „Jsem nyní zvědav jen na jedno: co tomu řeknete Vy,“ stojí v jednom psaní. „Nezáleží mně na ničím soudě než na Vašem,“ stojí jinde. Když jsem napsal referátek v 1. sešitě II. ročníku o Baladách p. Mahenových (nebyl zrovna hymnický),¹ psal mně p. Mahen v listě (21. prosince 1908): „A za tu kritiku v Novině — co dělat — děkovat? Slova jsou málo a jsou slabá. *Jen to bych Vám rád řekl, že od Vás hana byla by mně snad milejší než od jiných chvála. Jen mlčení Vaše by mne bolelo.* A bylo mně smutno, že snad knížka se Vám přece jen nezamlouvala. Dnes už je dobře.“

Milý pane Mahene, dovedete-li se pak ještě zardít, až to přečtete? Vy dnes píšete, že se musíme pro literaturu nejdřív přerodit *ethicky*, a vy jste muž, který opravdu ví, co píše a proč to píše...

Ano, abych pověděl ještě o tom Janoškoví.

Vyšli Kamarádi svobody, pan Mahen „vždy uctivý“ poslal mně je s dedikací.

1 - [Viz Kritické projevy 7, str. 135—137.]

Četl jsem — vlastně snažil jsem se číst —, ale nemohl jsem. Bacil jsem knihou do kouta. A poslal jsem ji pak p. Ot. Šimkovi do Hradce, že ji snad spíš zmůže, a napsal jsem mu upřímně: že neznám nic pustšího nad tu příšeru. Ale p. Ot. Šimek byl jiného mínění: viděl v knize leccos pěkného a napsal to — a já to doslova otiskl. Patrně, abych se pomstil p. Mahenovi.

A vyšel Janošík. Snad by byl putoval také do Hradce, nepřihodit se maličkost. Občas přijde ke mně některý mladý člověk a několik takových lidí mínilo, že vyšly nyní dvě dramatické novinky, v kterých prý je síla a velikost a nevím jaké jiné divy: Janošík a Král Václav IV. „Ale to si musíš přečíst,“ řekl jsem si a vrhl jsem se na obě knížky jako vlk. A pak jsem sedl a napsal své zkušenosti z četby: i o Janošíkovi, jehož autor mně přispíval a pak nepřispíval, i o Václavu IV., jehož autor mně nikdy nepřispíval. A o obou napsal jsem, co jsem si myslel: bylo to nevalné v obojím případě. Než jsem namočil pero na Janošíka, zaváhal jsem vteřinu: Neměl by snad přece putovat pro absoliuci do Hradce? Ale vtom prošlo mně myslí heroické slovo jeho autora: „Jen mlčení Vaše by mne bolelo,“ a já si řekl: Tu bolest mu nesmíš způsobit. Je to zbojník a má rád přímé slovo.

Ale zatím: škrábněte do Mahenových zbojníků a leze z nich koudel a cucky. A škrábněte do básníka Mahena a vyskočí z něho klepna. Jaký pán, taký krám. Grattez Mahen et vous trouverez Tyl.

A tak tedy vyšel Mahen s valaškou mne zabít. Škoda, že je tak ostrá jako jeho „Janošík“! A soudí a myslí přitom — on, přítel a básník zbojníků — jako policajt nebo pensionovaný městský čtvrtník: „Říká se to po Praze jako dobrý vtíp, ale je to pravda: Nesnese se s ním (Šaldou) nikdo.“ Ach, ouvej! Ach, to je kolosální vtíp! A jak sluší ústům básníka-zbojníka!

Milý básníku! Aby se dvě prodavačky v městské tržnici snášely, jest opravdu důležité, — neboť jinak jest z toho nelad a nesnáz v celé budově. Abyste se vy přispěvatelé Moravskoslezské revue snášeli se svým principálem V. Mrštíkem, jest také důležité, neboť jinak byl by ohrožen celý váš příčinlivý obchůdek. Ale já, můj milý, neviděl a nebudu již patrně vidět do smrti svou ctižádost v tom, aby se o mně říkalo: že se dobře snáším s lidmi. Má povinnost i čest, jak já ji chápu, jest ohromně prostá a jasná: říci vždycky svou myšlenku, a celou svou myšlenku. Nic víc, nic méně. Ať se komu líbí nebo nelíbí. Ať se s kým proto rozejdu nebo nerozejdu.

A tu povinnost vykonal jsem i ve vašem případě, a jsem proto klidný.

Napsal jste pod svou hru podvodné slovo: „tragedie“ — a já vám ukázal: vybrakovaná a nepřebraná pověst. Nic víc. Že jste smeknul klobouk před starou pověstí, je hezké, ale mělo se to stát tiše a aby se před tím nestavěli lidé; že jste ji s nepochopením pro dramatickou poesii scénoval, je ohydné. Pověsti bylo by rozhodně prospělo, kdyby váš pozdrav byl zůstal němý.

Koketujete s Máchou a rád byste se vyzpěvoval za jeho dědice, a zatím máte v Janošíkovi mnohem blíž k Tylovi než k Máchovi. Za dvacet let vylezou z vašeho Janošíka všechny sentimentální cucky a uvidí se, že není nic víc než přebarvená tylovština. A pak vám pomohou sta tleskajících rukou, k nimž se dnes tak naivně odvoláváte, právě tolik, kolik pomohly a pomáhají jemu: budou tleskat svou pošetilost a vaši nesoudnost.

Lev Nikolajevič Tolstoj

zemřel 20. listopadu ve stanici Astapově na útěku z domova za okolností, které byly vypsaný denním tiskem. V Tolstém odešel veleduch, který vtiskl pečeť své době: veliký básník, veliký myslitel, veliký propagátor, veliký živý příklad. S ním musí po svém vyrovnati se každý, kdo nechce být pouhý parazit své doby. Myslím, že příští doba pojme jej jako jednoho z největších kritiků životních, kteří kdy žili. Kritik bojoval v něm od počátku s básníkem, aby zvítězil nakonec nad ním skoro úplně. V tom jsou již napověděny i meze jeho síly básnické. O Tolstém bylo psáno jako o největším ruském umělci slovesném devatenáctého věku. Tomu jest možno přisvědčiti jen s jistými výhradami. Význam Tolstého jako básníka zakládá se ve třech velikých skladbách románových: ve Vojně a míru, v Anně Karenině a ve Vzkříšení. Vojna a mír jest mohutností svého dechu a šíří své koncepce beze sporu největší moderní skladba epická, velepíseň o závislosti člověkově na Prozřetelnosti; v ní jako málokde zasnoubila se umělecká síla s pokorou myšlenkovou a dala jí ráz té ethické výsostnosti, která tě jímá místy až k slzám. Anna Karenina jest snad nejmělečtější, t. j. nejvíce zaokrouhlené, uzavřené a celé dílo Tolstého. Vždycky se mně zdávalo, že zde jest Krása a ubohá melancholická radba její na zemi vlastním sujetem, že zde jako nikde Tolstoj pomiloval ryzí Krásu, potesknul a pohořekoval nad ní, rozloučil se s ní — Krásu, která odtud mizí z jeho díla a ustupuje úplně touze po pravdě a dobru. Nejvíce romaneskního živlu, nejvíce melancholie jest zde ze všech děl Tolstého. Ve Vzkříšení báseň již příliš zvrhuje se v traktát, v úvahu; není již cílem sama sobě, mlhaví a šedne v alegorii. Zde již kritika života postupovala tak daleko, že znemožnila autorovi ono opojení životem, jeho plameny, žárem, barvami, duhou, teplem a vůní, bez níž není básně ani jiného díla uměleckého.

Flaubert řekl, když byl přečetl Vojnu a mír: To je Shakespeare. Kritika ta zdála se mně vždycky pochybená, a bylo-li třeba jejího vyvrácení, podal je Tolstoj v klasické formě svým kritickým útokem na Shakespeara. Shakespeare a Tolstoj rázem svých geniů byli vždycky protinožci. Umění Shakespearovo bylo výbušné; opojen zmocňoval se opojení životního; život bral vděčně a nekriticky jako největší a jediný statek, jako dárcce všech extasí smyslových i myšlenkových. Jinak Tolstoj: již v prvních pracích jeho láska životní jest plna klausulí; životný jev sám o sobě nezajímá jej a Tolstoj postupuje všude analyticky za něj; posléze stává se mu život jen podobenstvím, které má cenu jen potud, pokud jest správně pochopeno a rozřešeno. Jest velmi výmluvné, že nejvíce zajímají jej a ve středu jeho uměleckého i psychologického zájmu jsou znepokojení hloubavci a zoufalci, kteří hledají „smysl životní“ a nalézají jej blízko toho pólu, kde život sám sebe popírá.

Tolstého veliká síla poznávati lidství a tvořiti typy lidské má své meze: jsou v tom, že se zajímá jen o střední polohy lidství, o lidství průměrné a normální. V tom jest první důvod, proč jej stavím básnícky za Dostojevského. U Tolstého nepoznáváš lidství v jeho vírech a propastech, neobsáhá ho ve všech jeho krajnostech, nedostupuješ jeho mezí; není zde ani geniů, ani zločinců, ani zcela chťěných a vědomých vin, ani paroxysmu šílené, sebe trávící lásky, ani mučedníků velikých vášní, ani monomanů jedné idey jako u Dostojevského. Dostojevský dává ti prožít naléhavější osudnost života a jeho pathos; racionalistický a dedukční

živel vkládá se zde méně mezi život a básníka i mezi tebe, čtenáře, a básníka. Proto, soudím, Dostojevský jest větší umělec a snad i více Rus než Tolstoj. Tolstoj sám alespoň geniálně na nezapomenutelné stránce Vojny a míru¹ pokládá jakousi *zaokrouhlenost* za charakteristický znak ruské bytosti: nuže, Dostojevský jest *zaokrouhlenější* než Tolstoj, každé dílo jeho jest uzavřenější díla Tolstého.

Jakže vyslovil Tolstoj sám podstatu ruské bytosti?

Slyš:

„Všichni jevíli se potom Pierrovi jako v mlhách, ale Platon Karatajev zůstal v myslí Pierrově nejmocnější a nejdražší vzpomínkou a ztělesněním všeho *ruského, dobrého a zaokrouhleného*. Když Pierre příštího dne na úsvitě spatřil svého souseda, byl první dojem *čehosi zaokrouhleného* úplně potvrzen; celá postava Platonova v jeho francouzském plášti, provazem podpásaném, v čepici a lýkových stěfvečích byla *zaokrouhlená*.

Hlava jeho byla docela *kulatá*, záda, prsa, ramena, ba i ruce, které držel, jako by stále chystal se něco obejmouti, byly *kulaté*; milý úsměv a veliké, hnědé, jemné oči byly *kulaté*.“

Tato kulatost, tato *zaokrouhlenost* jest i vlastní znak dokonalého sceleného organismu uměleckého: jest sám v sobě uzavřen, spočívá v sobě, hovoří za sebe, netřeba mu komentářů a traktátů. Jest charakteristické pro Tolstého umělce, že všechny jeho románové skladby vyběhají v traktáty, jsou hojně prostoupeny a zejména končí všeobecnými abstraktními úvahami. Toho není u Dostojevského: zde dílo spočívá v sobě, spoléhá na sebe, na svou uměleckou přítomnost a skutečnost, mluví samo ze sebe a sebou. Umělecká *zaokrouhlenost* a celost i samosvojnost jest rozhodně větší u Dostojevského než u Tolstého.

S tím souvisí i zvláštní pocit jistoty a bezpečnosti, který ti dávají díla Dostojevského ve větší míře než díla Tolstého. Všechny hlavní osoby Dostojevského, šílenci, monomanové, vrahové, vzbouřenci, jsou si svým nitrem mnohem bezpečnější než hlavní osoby Tolstého, hloubavci často rozkolísaní; krása a význam osob Dostojevského jest právě v bezpečnosti, hotovosti i samozřejmosti, s níž se nesou k svému osudu a s níž jej naplňují. A právě tento pocit jistoty a bezesporné hotovosti jest nejvzácnější dar, který ti může dát poesie, a jen poesie: vědecké poznání proti poznání básnickému jest vždycky rozkolísané, necelé, neuzavřené, stále přístupné opravám a doplňkům.

V této bezpečnosti a jistotě hlavních figur Dostojevského vidím tedy básnické plus Dostojevského před Tolstým.

Beneš Knüpfer

vrlh se o půlnoci 18. listopadu do rozbourěného moře při přeplavbě z Rjcky do Ancony a utonul v něm. Listy píší nebo napovídají, že chladné přijetí, jehož dostalo se částí kritiky výstavě Knüpferové u Topiče, i zklamání z toho, že nebyl ustanoven profesorem na malířské akademii, vehnalo ve smrt hrdého umělce. Budiž tomu tak, budiž onak, obviňovati kritiku jest velmi pošetilé. Nenalezla-li poslední

1 - Vojna a mír IV. díl, část I, kapitola XIII.

díla Knüpferova v domácím světě uměleckém té resonance, již snad malíř očekával, nebyla vinou toho ničí zloba, nýbrž neúprosný zákon vývojový: díla Knüpferova nemohla prostě dnes našim hledajícím uměleckým duším nic dát. Knüpfer žil a rostl celý jaksi stranou českého vývoje uměleckého. Na konci sedmdesátých let žil v Mnichově a chtěl býti malířským režisérem velikých historických pláten ve smyslu Pilotyho. Jako státní stipendista přišel do Říma, kde se mu dostalo atelieru v známém Palazzo di Venezia. Zde opustil náhle historické anekdotářství a režisérství a zaujal se cele krásami a tajemstvími moře, které leželo na obzoru vyhlídky jeho s věže tohoto starého hradovitěho paláce. Odtud snad třicet let maluje Knüpfer mariny, mariny a zas mariny, úzký okruh motivů, které vyčerpává ve všech obměnách. I těmto obrazům Knüpferovým jest vlastní jakási theatrální nálada, režisérská úprava; není malířem, jemuž jde o zachycení prosté a přísné pravdy, o pravdu ovzduší nebo o jevou pravdu optickou. Knüpfer překládá si a aranžuje si neustále všecko ve féerii, a konvenční stafáží libivých mořských nymf zprotivuje se duchům opravdovějším a jemnějším, jako si získává čtenou, ale problematickou klientelu. Přesto znamenají plátna Knüpferova v devadesátých letech, kdy překonal prvotní nesnáze a rozpaky, jakýsi klad v našem umění, klad formový i technický, ovšem ne dosti mocný, aby mohl zúrodniti náš umělecký vývoj nebo odolati opravdovějšímu a hlubšímu boji o vlastní formové a umělecké cíle, jemuž se oddává od sklonku minulého století úsilněji a úsilněji mladší česká generace výtvarnická: jeho dílo stává se tak sympatickou, ale nevýznamnou epizodou, která neměla důsledků. V posledních letech jest nadto přímo patrna chabnoucí ruka umělce: bylo to zřejmo již na výstavě rudolfinské před dvěma roky a ovšem ještě více nyní u Topiče. Umělecký osud Knüpferův není jistě prost tragiky, jako lidská jeho osobnost nebyla bez sympatické noblesy.

První číslo nového ročníku Volných směrů

vychází za změněné redakce: redaktory nového ročníku jsou malíř p. Emil Filla a mladý historik výtvarného umění p. A. Matějček, známý i našemu staršímu čtenářstvu svými referáty výtvarnickými. Tuto změnu v redakci jest třeba upřímně vítati z věcných důvodů, které hned vyložím, aniž by proto bylo nutno házeti za odcházejícím redaktorem kamením. Pan Emil Filla, dnes neznámý skoro širšímu obecnstvu, jest nejen z našich nejlepších moderních malířů, jehož význam za deset nebo dvacet let bude patrný i lidem, kteří dnes nemají o něm potuchy, ale i duch značně metodiky a systematiky myšlenkové, a takového jest nám právě navýsost třeba v dnešní rozkolísané době, v níž musí být položeny konečně pevné základy příštímu vývoji moderní malby české. Pan Filla dovedl u svých soudruhů v Mánese právě těmito vlastnostmi získati si respekt a přál bych si v zájmu věci, aby i důvěru a plnou a upřímnou podporu svým obtížným cílům; bez nich musil by se ztroskotati talent největší a vůle nejlepší. Charakteristické jest, že druhým redaktorem jest výtvarný historik z profese; i to je volba dobrá a včasná. Dnešní umění moderní necítí již toho nepřátelství k starému umění, které bylo v módě před dvaceti lety; dnešní umění ví, že jest silně jen dobrou tradicí, a obrací se rádo o radu k starému umění — i jest zcela na místě, byl-li druhým redaktorem

honoráře, vydavatel musí vydat ročně tisíce za tisk, papír, klišé. A tyto tisíce vydávají se pro nic za nic, na podporu a šíření bezesporné nicotnosti.

Zde přestává smích, zde jest se nad čím zamyslit. Němci čeští nemají alespoň ani přibližně žádné podobné literární bédnosti, jako jsou třebeňské Literární luhy.

Z Mrštíkových literárních kapucínád

Po delší době nahlédl jsem zase do Moravskoslezské revue a v ní pokochal jsem se zase jednou literární exhortou Viléma Mrštíka. Ten muž jest neúnavný. Loni tuším celý rok rozléval náš Zlatoústý svou politickou lyriku po celých stránkách tohoto výtečného orgánu a ani letos neumdlévá. Hází jmény všech věků a literatur, všech epoch malířských i sochařských — hotový vlašský salát —, žehná i klne, odměňuje i tresce, umlčuje i vyzpěvuje, svádí i šilhá, koketuje i špatně cituje, opisuje jiné, a žel, i sebe, po dvacáté cituje již Mussetovo slovo, že obdiv není nic, všecko že je jen láska, a po padesáté snad volá „iskrennost“, „iskrennost“. Tentokráté rozhodil síť na Březinu a trochu i na Sovu (polepši-li se, bude vzat na milost), čímž nepravím, že nedbá o ostatní. Hotový literárně kritický kankán tančí se na těchto stránkách: Březina jde ruku v ruce s Nerudou, Mácha s Čelakovským, Gogol se Zeyerem, Herites s Karafiátem, Holý se Sládkem a Raisem, Thomayer s Holečkem — samí geniové! Jako by se vrátily doby Puchmýrový a jeho školy, kdy se hemžilo u nás Vergily a Horáci, Pindary a Ovidy.

A přitom ta heroická póza, s jakou útočí Vilém Mrštík — do otevřených vrat! Ta krvežíznivost, s jakou vykřikuje nejošuntější truismy jako své objevy! Vidět zblízka spokojenou tvář tohoto mluvky, opilého sebou samým, zvukem svého hlasu, jaké divadlo pro toho, kdo má smysl pro potvornost lidské komedie!

Jen dvě perly stylistické lovím chvějnou rukou z tohoto moře ducha a vtípu.

„I Březina je dokladem toho, že možno zůstat svým celou svou podstatou i řečí, přes to přese všechno, že sám ovládnul cizí literaturu a její řeč. *Čeho jiní nedovedli, a nedovedli dovést, dovedl on — a to je také pravý smysl dovednosti*“ (111). Tomu se říká: mluvit, aby řeč nestála.

„Segantini-Sicilián stvořil Alpy, ale ne pro Tyroláky, nýbrž pro sebe a v sobě pro celý svět, nepřestávají být, čím byl, — Italem se vši tvárnou hybností“ atd. (108).

Nu, stvořil-li Segantini Alpy *pro celý svět*, pak je stvořil také pro Tyroláky, poněvadž Tyroláci nejsou na měsíci. Jak to citovával rád Mrštík po starém Buffonovi: Styl, toť člověk! Před lety psávaly se taktó politické úvodníky Národních listů: prázdné, velkohubé, zmatené řečňování o všem a o ničem. Dnes píše se tak literární články v revui, která chce být reprezentačním orgánem celé mladé literární země. Což je tak dobrý obrazec našeho literárního pokroku posledních let.

Jaroslav Hilbert: Rytíř Kura (S povídkou Blíženeček štěstí)

Francouzští autoři Bloy a Huysmans (a před nimi ovšem již mystikové) stanuli v úžasu nad zjevem, jaké zlo plodí nahromaděné zlato: jak kazí charakter svého majetníka, obrací všechny dobré úmysly jeho ve zlo a dovede po případě samo jako škorpion obrátit osten proti sobě, jen aby nemusilo sloužit cti a dobru. Podobnou vzpouru a „mstu“ hmoty zpívá svým způsobem a se svého stanoviska p. Hilbert ve svém Rytíři Kurovi. Rytíř Kura jest geniální vynálezce a mnohonásobný milionář, který opovrhne svým bohatstvím, svými prostředky i silami, a tím způsobuje jich vzpouru: zahubují ty, jež miluje, a tím i jeho. V padesátém roce odvážil se první své lásky a přinesl jí smrt. Každého, kdo se mu přibližuje, usmrcuje; všude, kam vkročí, vnáší zoufalství a zmar. Koncepce jistě nebanální a opravdu básnická, a také umělecké dílo drží jí u p. Hilberta rovnováhu alespoň do značného stupně. Přál bych si jen, aby proces byl více zkonkretisován: takto uvízl často, soudím, v jakési abstraktnosti. Ale i tak jest román p. Hilbertův pěkný vrh. Vztyčiti tohoto Kuru, člověka geniální síly a přitom jemného nitra, nebylo jistě snadné; kdo toho dovedl, musí býti alespoň poněkud z jeho těsta. Protestovati proti takovému sujetům jako absurdním nebo bizarním jest naivní. Kdo se zadíval hlouběji v život, hmatá přímo tyto magnetické proudy, které jej prostupují a utkávají jeho osnovu. A síla a sláva Balzacova nebo starého Ibsena jest v tom, že je vycítili a vystihli ve svých půl realistických, půl fantastických dílech.

Vedle svého geniálního reka má román p. Hilbertův několik figur viděných velmi určitě a vyslovených velmi naléhavě: jest tu rozkošná žena zralé, bohaté krásy, dárkyně štěstí již tím, že dýše; jest tu mladá

dívka v rozpuku ženské síly a výbojnosti; jest tu rozlomený advokát Testa, cynik ze slabosti; jest tu Kurou rozdrčený Horanský, plaz přejetý obrovským vozem, jemuž neopatrně namanul se v cestu. Vždycky co figura, to kus lidského osudu; vždycky člověk viděný v osudné souvislosti charakteru a sudby.

Intonace Rytíře Kury jest přísná, někde i střízlivá, ale také ne bez velikosti; jest právě v myšlenkovém úsilí a napětí, v opravdovosti obsahové i formové, která nesnáší lyrického dekoru. Četba Rytíře Kury není snadná. Jest to román myšlenkové kletby a výraz vydírá se často těžce z vnitra látky. Někde jest abstraktnější, než snáší dílo umělecké a básnické; jinde jsou nehoráznosti a násilnosti, jimž bylo možno snadno se vyhnouti („Stál jsem teď na ulici, doslova stál, a vše stálo ve mně“, str. 86 a j.). Přesto: tento výraz má ve svých chvílích i podmanivost i vůni, byť natrpklou. A jest i širší, než by se zdálo: vedle rozpětí a napětí myšlenkového dovede vyjádřiti i citovou něhu, jako v krásné scéně odříkavé lásky vypravovatelovy ke kouzelné paní Testové v slunečný den ve Stromovce.

Povídka Blíženec štěstí nemá aspirací jako „Kura“, ale ani ona není bez kouzla. I ona jest myšlena, cítěna a vyslovena nebanálně. Fantastika, budiž, ale pod touto fantastikou jest cítit jemnější sklad a záměr, než se zdá na první pohled.

H. Bahrovy Děti

Bahrova nová komedie má jeden vrcholný moment. kvůli němuž stojí za poslechnutí celá. Jest na konci druhého aktu. Mladí milenci — on aristokrat, ona hrdá na svou „selskou krev“ — dovídají se, že jsou bratrem a sestrou (přesně: polobratrem a polosestrou, majíce společného otce) a že nemohou se tudíž manželsky spojit. To je rána hromová, která spadá z čista jasna. Jak ji přijmou? On podrobuje se vnějšímu faktu s bolestí, s utrpením, se zoufalstvím, ale podrobuje se mu. Jinak ona: vzbouří se celá proti němu, odmítá ho, neuznává ho, nesklání se před ním jako před mravní normou, jako před něčím, co jest možno jen přijmouti, ale ne diskutovati. A jak kdybychom se byli vzali nevědouce o tom? Jak kdyby byl otec, který ti řekl tuto strašnou novinu, zemřel raněn mrtvicí chvíli předtím? Ona nedovede pochopit prostě, že její cit — ta jediná jistota, kterou má člověk o sobě i o světě — může být vyvrácen nebo usvědčen ze lži nějakým vnějším faktem. To je scéna značné síly básnické i myšlenkové, hodná velikého autora, moderního vnuka Rousseauova. Bahr nazval se sám v kterémsi autobiografické črtě „anarchistou, nebo řekněme to rovnou, Japoncem“ (bylo to tehdy v době války rusko-japonské a nechuť k absolutistickému Rusku kladla mezi obojí pojem trochu pošetile rovnítko). V tu chvíli viděl opravdu dobře do sebe a odhadl správně svou force. Bahr v nejlepších dílech svých pije sílu z vědomí o nutnosti a prospěšnosti vzpoury zvláště v tomto starém, seschlém, odumřelém Rakousku. Nejlepší jeho práce jsou inspirovány rozkoší lámati zákony a otevírati nové dráhy a možnosti silám příliš dlouho vězněným a dušeným starými zhoubnými konvencemi. Bahr jest bouřlivák, který by rád vyvolal bouři, přestože tuší nebo

120 ví, že by byl sám její obětí. (Tato nesobecká bezosobnost, toto umění dověsti si odmyslit svůj osobní zisk nebo nezisk v tomto velmi choulostivém případě jest heroický rys u autora, který jinak nechce o heroismu mnoho vědět, a tím mně milý. Takové rozkošné nedůslednosti, hle, toť koření a rozkoš života!)

Bahrova poslední komedie jest hymnem básněným na cit a básnil ji vnuk Rousseaua, předchůdce Veliké revoluce francouzské. „Nemáte nic, vy ubozí lidé, než svůj cit. To je jediný váš statek, jediná vaše jistota. Mějte tedy, k čertu, odvahu k němu,“ tak nebo podobně vyslovuje se kdesi v této hře slavný chirurg Bahrův. A k lo má odvahu svého citu, toť právě jeho dcerka. A bere také odměnu svou. Tak zvaná skutečnost, které nepovolíš, rozmyslí si to a přizpůsobí se ti. Taková je morálka Bahrovy komedie, morálka opravdu básnická a nebanální. Statečně milující dívka dostává se dosti učinění: její cit viděl hlouběji a správněji než t. zv. faktum. *Nejsou* bratrem a sestrou, a mohou se tedy vzít. Starý hrabě přebíjí a paralyzuje přiznáním třetího aktu přiznání chirurgovo z aktu druhého: je-li chirurg faktickým otcem mladého hraběte, jest starý hrabě faktickým otcem dcerky chirurgovy...

Umělecké a technické dílo není však, žel, v Dětech na výši základní koncepce. Celá stavba Děti stojí na písku a jest z písku a nutí k námitkám příliš očividným, abych je zde musil rozprádat. Na Bahrovi jako na umělci slovesném mstí se jeho anarchism; příliš často improvizuje, kde má stavět, příliš často podává feuilleton nebo causerii tam, kde máš právo očekávat básnickou tvorbu. I Děti jsou často ne komedií, t. j. druhem dramatické básně, nýbrž scénovaným a dialogisovaným feuilletonem — feuilletonem ovšem lesklým a třpytným, ale přece jen feuilletonem. Plno dialektických subtilností a výpadů i riposte slovných poztrácelo se v našem provedení cestou s jeviště do hlediště a jiné, patrně aby jich nepotkal týž osud, byly, zdá se mně, zhrubeny. Kdybych měl volit mezi tímto dvojím zlem, rozhodl bych se pro první. Přes všechno: nebyl to večer umělecky nezajímavý a ztracený. A ovšem tím méně herecky nebo režisérsky. Dávno neviděl jsem konverzační hry tak pozorně scénované jako Děti za režie Kvapilovy. Provedení hereckému dalo by se leccos vytýkat; napověděl jsem již co: podtrhávání, a tím zhrubování. Tato hra žádá místy lehčích nohou i rukou. Jinak

všecka čest paní Rydlové za její vzbouřenku, v malých věcech rozmarnou jako ve velkých pevnou, p. Schlaghammerovi za jeho mladého osvětleného aristokrata, p. Vávrovi za nádherného profesora-chirurga, samorostlého obhroublého filosofa životního, a p. Váňovi za starého jímavého sluhu, předaného i se zámek novému panstvu. 121

Henrik Ibsen: Hedda Gablerová

Když r. 1890 napsal Ibsen, autor Podpor společnosti, Nory a Ženy od moře, Heddu Gablerovou, užasl nad ním nemálo emancipovaný svět ženský, který jej pokládal za svého. To že napsal Ibsen, tvůrce Nory, tvůrce Ellidy Wangelové, tvůrce Rebekky Westové, básník důvěry v ženu! Vzpomeň jen, jakým očistným živlem, kvasem mravní obrody byly ženy v Podporách společnosti. A nyní tato vtělená dábllice, pustá a zprahlá vnitřně, dům obydlený všemi démony perversity, zkažená a otrávená od kořene, přinášející smrt mužů, na němž spočinula svým zrakem — — S jakousi oprávněností napsala nedlouho potom Laura Marholmová studii o Ibsenovi s podtitulem „básník slepých uliček“ a mínila tam, že Ibsen rozbíjí v pozdějších dílech božstva, jež si vztyčil v dílech předešlých: a v Heddě ženství.

Ale význam Heddy Gablerové není opsán a vystižen, řekne-li se, že jest podivuhodný psychologický portrét monstrosní úpadkové ženy, která žije jen neplodnými touhami své churavé obraznosti. Tento portrét sám o sobě jest jistě úžasný: ten chladný žár, kterým jest zanícena tato otrávená duše, ten fosforeskující svit, kterým světélkuje jako hniující dřevo, ta studená zvidavost, která by byla heroismem, kdyby nebyla neřestí, — to všechno jest prostě jedinečné. Ibsen byl zde jako málokde umělcem a básníkem: nic typického, nic sevšeobecňujícího, žádné alegorie — chce podat a podává cosi jedinečného, živou konkrétní bytost, ustavenou řadou kontradikcí, jedinice, který se neopakuje a nerozmnožuje, který se nevrátí nikdy, nikdy v tomto složení. Jako by nad Heddou bylo napsáno slovo Vignyho: neuzříte jí již nikdy podruhé. A z toho to kouzlo ryze básnické. Sama esence poesie jest tento stesk: neuzříte jí již podruhé!

Ale Hedda Gablerová jest víc než jedinečný portrét. Hedda Gable-rová jest největší snad moderní tragikomedie. Parodie tragičnosti tak velkého vnitřního zoru, tak děsivá, že až mrazí. Doba zoufalého atomismu, modernost, která si zatarasila a znemožnila všechny cesty k velikosti, došla zde svého soudu, ne slovem prorocké důtky, ne pathosem, nýbrž dábelky chladnou ironií, tichým a zdvořilým sarkasmem, přibroušeným do ledových jehel. Není již mužů, jsou jen odborníci: jeden odborník hlupoty, druhý odborník geniality, třetí odborník smyslů; a není již žen, jsou jen sterilní hysterické ztřeštěnky nebo sentimentální husy nebo sportsmenky dobročinnosti. A tyto loutky žijí ne život, v němž se zápasí a trpí a raduje a tvoří a miluje a nenávidí, nýbrž jen jakýsi talmi-život, v němž se píše a nudí a zívá a křčí, v němž se lidé topí v tlachu nebo zbrklotech a ubodávají klepem a intrikou, v němž mají někdy migrénu a vždycky strach ze skandálu; život, který zná jediný zákon: Brackovo „to se nedělá“. Hedda Gablerová touží žít život po svém, život statečný, smělý a nespoutaný, a zatím jest loutkou vši své patologické nervové bídy a tisícera nit pošukává jí do trhavé posunčiny zlých rozmarů. Lövborg jest „geniální“ stejným nedopatřením přírody a stejně hloupým vtipem náhody jako Tesman mediokritou; vpravdě jsou oba ze stejného bláta, jeden z bláta rozšafnosti a druhý z bláta výstřednosti. Proto když Hedda chce vydráždit tohoto troseč-níka k velikosti, kráse a síle, vyjde z toho jen nechutná a nevkusná pitvornost, ošuntělá a zvětralá blaga; proto Hedda neumírá revoltou ani ne z opovržení ke svému životu nebo k Brackovi, nýbrž jen dětin-ským zbabělým vzdorem. Jak je tu zparodováno umírání! Jako by opice oblékly se do lidských šatů a nastudovaly před zreadly lidská gesta, která pak provádějí svými nečistými opičími pažemi a podtrhují svými rozchlíplými škleby.

Starý Ibsen není posud, zdá se mně, dost chápán. Jeho práce poslední doby mají chladný dábelský žár; jsou to moderní démonologie, grandio- sní parodie tragičnosti, chladné, rafinované a úžasné promyšlené útoky kohosi, kdo měl nebo vzal si právo mstít se životu, karikovat jeho gesta, třísnit jeho oltáře. Co bylo motivováno v tragedii silou a velikostí, bezmezím vášně a sebedůvěry, motivuje se nyní pathologií, hysterií, šílenstvím, zrůdností a travestuje se do metafysické blagy a frašky.

Tak povstaly hlavně dvě poslední jeho práce: Hedda Gablerová a Sta- vitel Solness, barokní pomníky bez nápisu, ale ne bez grandiosity.

Provedení Heddy Gablerové v Národním divadle bylo prostřední a místy podprostřední. Svým úlohám cele stačili jen p. Schlaghammer v Brackovi a pí Hübnerová v tetě Julii; pí Hübnerová dobrá prostoduchou dobrotou a pokojná jejím pokojem a p. Schlaghammer dokon- alý a methodicky vyvážený prostopášník s uměním pevného ovládnání každé, sebechoulostivější situace: pán sebe i druhých. Nemístně expo- nována byla pí Dostálová v úloze titulní. Pí Dostálová jest jistě inte- ligoentní, vzdělaná, přísná paní a herečka plná nejlepší vůle, ale jaksi jednostrunná. Jejím výkonu scházela všecka mihotavá hloubka, celá záludnost a psychická dvojsmyslnost, bez níž není Hedda Heddou. Neměla ani stínu té veliké disciplinované vznešené lhostejnosti, do níž se vypěstila aristokratická Hedda. Její výkon byl střízlivý a horlivý, roz- šafný a pedagogicky průhledný; ale Hedda je ženský roué, ženský dandy, ženský René nebo ženský Rolla, citový cynik velkého stylu, na kterého nestačí žádná občanská ctnost herecká.

Arnošta Dvořáka Král Václav IV.

Páně Dvořákovu historické drama mělo na scéně hlučný úspěch, ale i oficiální kritika napověděla většinou mezi řádky, že jde mnohem víc o úspěch vnějškový než vnitřní; a kritika neodvislá pověděla přímo, že Králem Václavem není obohacena česká poesie dramatická, že pan Dvo- řák napsal sice kus divadelně úspěšný a místy i účinný, ale ne drama- tickou báseň, — že nestvořil básnického díla, po němž se od let volá. Novina věnovala kritické analýze poslední práce p. Dvořákovy tolik místa, že nepokládám za nutné rozmnožovati je dalšími výklady, zvláště když bych musil opakovati všecko, co jsem řekl ve svém hlavním kri- tickém článku ve 24. čísle minulého ročníku a později v diskusi i pole- mice¹; představení v Národním divadle přesvědčilo mne o tom, že jsem zde nekřivdil práci p. Dvořákově. Drama p. Dvořákovu má několik

1 - [Viz zde str. 43—49, 102, 291—294.]

barvitých a rušných scén, má dvě tři reliefní dramatické figury a několik menších postav živě viděných a cítěných, má i svou dialektickou nit, své vnějšíkové lešení, — ale vnitřního básnického žáru a světla nemá, jest básnicky chudé a lysé a za poesii dává ti vnější historické akce, ostatně někdy neobratně strojené a často patheticky vykořistěné.

Na vnějším úspěchu dramatu p. Dvořákova měla značný podíl režie p. Kvapilova i výkony jednotlivých představitelů. Hra p. Dvořákova byla vypravena nejen se vším barvitým uměním režisérským, byla nejen nadána všemi prostředky vyvolávajícími dojem a náladu v hledišti, jimiž vládne moderní umění scénické; dostalo se jí nadto i čehosi vzácnějšího, ano nejvzácnějšího na každé scéně: dokonalé, promyšlené, zharmonisované souhry. Král Václav byl sehrán opravdu polyfonně, což není možno říci o každé hře Národního divadla. Hra p. Dvořákova, jak jest spíše mosaikou barvitých obrazů než přísným, soustředěným dramatem stylovým, nemá vlastních rolí hereckých, v nichž by herec musil spolutvořit básnický s autorem. Titulní úlohu sehrál s pěkným vnějším zdarem p. Schlaghammer, ale ani jeho úsilí nepodařilo se zakrýti trhliny, s nimiž vyšla tato figura z rukou autorových. Vedle něho reliefní výkony podali: p. Hurt jako biskup Jan Železný, p. Hašler jako šašek, p. Želenský jako Mikšik.

Ivo Vojnovič: Dubrovnická trilogie: I. Allons enfants — II. Soumrak — III. Na terase

Dubrovnická trilogie dramaturga záhřebského a autora Ekvinokcí, hraných před lety a lety také na Národním divadle, není jistě veliká dramatická poesie, po níž toužíme a voláme z pouště dnešní bídy, ale jest to přesto dílo ducha opravdu básnického, umělecky cítícího a kultivovaného, píseň pýchy a lásky k veliké národní minulosti, ztělesněné v kouzelném městě na boce Kotorské. Dubrovnická trilogie jest jakási dramatická elegie: jeviště zalidňují stíny lidské, které přežily svou dobu, přežily všechny možnosti činu a jednání a učí se jen důstojně a hrdě umírat nebo kamenět v krásné póze. Rekem Vojnovičovy trilogie jest abstrakce, která nese na př. i divadlo Corneillovo: pojem cti a pýchy šlechtické,

abstraktní fantom, kterému se obětují živí, a obětují se — a v tom jest básnická krása a síla práce Vojnovičovy — ne-li rádi a s ochotou, alespoň s oddaností a s vědomím mravní krásy a nutnosti takového odříkání. Stará tragedie klasická byla školou slávy a hrdosti a zároveň ovšem i sebeobětování; to, co modernímu epigonovi bez víry a síly jest pouhým předsudkem, bylo těmto lidem živým božstvem, kterému dovedli klidně obětovati své osobní štěstí; žili vyšší ideou, vyšší abstrakcí — ať abstrakcí vlasti nebo rodu nebo kasty a třídy společenské —, byli buňkami vyššího organismu; odtud jejich velikost, odtud jímavost jejich osudu: žili životem nadosobním. A že hra p. Vojnovičova blíží se této pravé tragické koncepci alespoň místy a že vyvolá vzpomínku na tato arcidíla tragické poesie, to činí nám ji milou, třeba vlastní básnická síla p. Vojnovičova nebyla největší a nedovedla často obrátit v krev a tělo jeho záměry.

První díl Dubrovnické trilogie soustřeďuje se kolem gopara Orsata Velkého, jenž jediný vidí prozřavě ve Francouzích, žádajících projíti 27. května 1806 Dubrovnikem, nepřítel, který zničí svobodu staré oligarchické republiky na Adrii. Marně zapřisahal horečnou výmluvností šlechtické soudruhy, aby nevydávali města; marně rozdmýchává v starém slaboduchém knížeti ctižádost, aby jako diktátor a tyran z vlastní vůle a moci překazil příchod Francouzů; marně obrací se se stejnou prosbou na měšťany, když šlechta jej oslyšela; marně přemlouvá v posledním zoufalství své druhy, aby vyjeli odtud na lodi a založili jinde svobodné město. Všechno marno: chce oživit mrtvoly a nemá síly Kristovy. Situace jistě tragická. Škoda, že jí není plně vykořistěno a že drama páně Vojnovičovo ulpívá místy příliš na jakési vnější dekorativnosti; p. Vojnovič vychází často z vnější pózy, jak ukazují lyricky obšírné poznámky scenaria. Opravdový dramatik vede si opačně: dochází k póze (rozumí se, že užívám slova toho jako termínu technického, bez příhany), ale vychází z charakteru a situace. Charakteristické jest, že drama končí elegicky; Orsat odříká se lásky, aby neplodil otroků. Tragika jeho jest vůbec tragika jasnovidnosti. Vidí bystřeji a dále než jiní; a v tom jest jeho utrpení. Jeho čin netryská z nadbytečné energie, nýbrž z poznání rozumového; proto jest to jen jakýsi stín činu a vyčerpává se slovy, řečí.

V druhém díle, Soumraku, zřiká se mladá Pavla, nejmladší ze tří dcer

126 zchudlé Mary Beneši, gosparky dubrovnické. lásky ke kapitánu-plebejci a vstupuje do kláštera, poněvadž ne pýcha stavovská, ale noblesa duševní nedovoluje jí opustiti rozstřílené zříceniny staré pevnosti rodové. Situace jistě tragická, ale přitom zase negativná. Všecko úsilí soustřeďuje se tu jen na plné ovládnutí a dodržení pózy. Ceremonielnost a noblesa této pózy jest vyslovena zvláště energicky v tomto díle, a proto stavím jej nad obě části ostatní. Poslední dialog mezi matkou a dcerou jest vyhnán na samo ostří nože. Tu jest kus vzácného umění: dověsti dokreslití chladnou odvahou charakter do poslední čáry. Zde klobouk dolů před p. Vojnovicem. Jest to poněkud vnějškově divadelní, ale ve svém způsobu dokonalé.

Třetí část, Na terase, předvádí poslední stadium rozkladného procesu gosparské pýchy a slávy. Jest tu několik typických skupin. Nejmladší generaci, generaci baronky Lidie, jest všecka minulost, všechny ideální motivy, všechna čest a sláva dým; platí jen peníze a úspěch. Hrubí materialističtí, požívační vnukové tančí kankánek a hvízdají operetní odrhovačky na hrobích dědovských. Vedle nich jest tu jiná mládež, představovaná mladou hraběnkou Idou, která se stává produčitelkou, aby se čestně živila a vyplnila práci svůj marný život; ale cítí se sama kopíi obětované jeptišky Pavly. A posléze staří: gospodar Lukša, bratr jeho Niko; sestra jejich Mare. Unavený, zhořklý, otupělý a zlomený vláčí se Niko životem, až jej uvláčí na cestách zámořských; prchá z domoviny popleněné a pošpiněné moderním industrialismem. Slepá Mare, neprovdaná, obtěžuje marně svou jemnou ušlechtilostí a jasnovidností mrzoutské bratry. A Lukša — zase týž typ jako Orsat. *Ví*, v čem bylo zlo, ale *odčinit* ho nedovede. *Ví*, v čem byla vina šlechty: v jejím sobectví, které dávalo mřít dcerám v klášterích a dovolovalo sice synům plodit nemanželské děti se selskými dcerkami, ale bránilo jim, aby si brali matky svých dětí za ženy a znali se ke svým nezákonným synům. Ale když osud skoro již v samý předvečer smrti postaví jej tváří v tvář jeho nemanželskému synu, zdravému, jarému, ale jinak ovšem nevzdělanému selskému dělníku, jehož snaha nese se jen za hmotným ziskem, couvne před činem: zapře svou krev a neobrodí hynoucího stromu rodu svého novou mízou.

Vojnovic zakládá si na tom, jak zasazuje své figury do prostředí kra-

127 jinného a historického. Pracuje (nepokládám to, rozumí se, za přednost u dramatika!) methodou náladovou: figury ztělesňují často jen duši přírody a do hry zasahují činitelé atmosféričtí, krajinní, rekvizitní: bohaté poznámky jeho scenaria jsou někdy umělecky zajímavější než sám dialog a ukládají režii často úkoly dosti nesnadné. Režie p. Schmoranzova se ovšem jimi nijak zvláště netrudila a vyřešila autorovi věci jen tak právě nezbytné; subtilnostem se rozšafně vyhnula. Proto plný požitek ze hry Vojnovicovy bude mít jen čtenář; pěkný (mám-li zřetel k nesnázi úkolu) překlad p. Hudecuv vyšel s obšírným a užitečným úvodem historickým ve Světové knihovně. Divadlo, které hlásilo Trilogii jako „*clou* letošní sezóny“ (clou sezóny — v druhé polovici června — to není špatný vtip!), rozžrácelo autorovi nejednu jemnost myšlenkovou, výrazovou i náladovou.

Herecky stála trilogie na úrovni dnešního ensemblu Národního divadla, která ovšem není nikterak nebetyčná; jižně divadelní a dekorační ráz Trilogie napomáhal patrně nejednomu herci. V I. části poutal p. Vojan jako Orsat svou zahořklou ironií, svou rozryvnou a sebemučivou výmluvností, jíž bych přál jen více dravého šílenství; v II. části našly pěkné akcenty pí Danzerová a Dostálová, jíž svědčí všecko, co se blíží energické plasticity situace a pózy; o III. díle pracovali s láskou a dobrou vůlí pp. Vávra, Hašler, Matějovský a paní Hübnerová.

Dojmy a reflexe

Letošní čtvrtá výstava Mánesa znamená asi datum v dějinách moderní malby české. Příkře proti sobě stojí v ní dva tábory, které se vylučují a jež nespojuje opravdu nic víc než společná střecha, pod níž jsou umístěna jejich díla. Ve velkém sále majorita, která maluje, jako se dosud malovalo, ale přesto nějak zeslabeně, suše a manýrovaně, bez radostné verry a plné subjektivní bezpečnosti; majorita, která staví všecko na individualitě, citu, dojmu, intuici, — řekněme jim naturalisté nebo impresionisté v širším filosofickém smyslu. Typem jejich, který tu žel schází, byl zvěčňelý Slavíček. Typem, tím rozumím exemplář nadobyčejně krásně vyvinutý, plný osobních ctností a předností. Tak mnohý z pánů ve velkém sále, pozoruješ, rád by si hrál na Slavíčka, ale schází mu k tomu, co dělalo Slavíčka Slavíčkem: jeho vnitřní svoboda, volná, silná duše, nitro nerozpoltěné a sebou jisté, robustní, spolehlivý temperament a síla stále se obrozující. Subjektivní individualita, o níž rádi by se opírali, jim schází a jiných bezpečnějších opor, metody a zákonnosti v tvorbě, nemají a nemohou mít po názoru, který si utvořili o umění.

Naproti nim v malém kabinetě seskupili se výbojei, revolucionáři, asi pět mladých malířů asi s dvacítkou obrazů. Ale revolucionáři, jací tu ještě nebyli. Posud byli revolucionáři lidé, kteří lámali zákony, tradice a konvence a odvolávali se od nich k subjektu, k jedinečnému citění. Tito revolucionáři jsou však revolucionáři velmi paradoxní: zavrhnou všechen subjektivism, všechen cit, všechnu gracií a všecko kouzlo chvíle; touží po umění přísné objektivně zákonnosti, po bezpečných rozumových methodách komposičních; struktura a architektonika díla jest jim v umění vším. Revolucionáři vždycky posud stavěli v popředí svou osobnost, jí

se dovolávali, jí se zaklínali; *ti zde* však tvoří skoro anonymně, podřizují své já neosobní methodě a formuli, jako je musí podřizovat pod ně badající vědec.

Nepojímal jsem nikdy kritiku ani jako funkci advokátskou nebo návladnickou, ani jako povolání prorocké a řádky, které napíší, nebudou ani obhajobou, ani obžalobou, ale také ne apokalypsi; budou tím, čím musí být každá čestná a opravdová kritika: osobní dojem a soud methodicky podepřený, vytríbený a usoustavněný. Podkladem jest mně osobní dojem a soud, to přirozené hnutí vyhráněné duše přitahované v lásce nebo odpuzované v nenávisti či odporu — bez této jasné a čisté milostné schopnosti není mně kritiky. A o této funkci nechtěl jsem býti nikdy v pochybě ani sám, ani nechati v pochybě o ní jiné: zde chtěl jsem mítí vždycky úplně jasno, býti vždycky do krajnosti upřímný.

A tak před theoretickým výkladem táží se sám sebe: Líbí se ti obrazy v kabinetě?

A odpovídám sobě i jiným jasně a hlasitě:

Nikoliv, většinou se mně nelíbí. Nechtěl bych asi žítí mezi nimi a s nimi. Ale ony ve velkém sále nejenže se mně nelíbí, ty se mně největší většinou protiví. Má situace jest nezvyklá a poněkud paradoxní: ty v kabinetě mne dráždí, trýzní, mučí, znepokojují, ty v sále mne nudí jako počestný a rozšafný román, který znám z paměti a který mám čist poznovu. Jest pravda: díla v kabinetě zdají se mně často chudá; ale ta v sále jsou cosi horšího: pustá, falešná, divadelní a virtuosní — většinou rutina a macha. Ta v sále příliš často zapomněla, že fotografie dnes nesmírně pokročila a že jsou listy moderních fotografů, které mají bezmála tolik vkusu, vtipu a individuality ve svém uspořádání a pojetí jako ona.

Po tom mohu pokračovati a říci všecko ostatní, co říci chci.

* * *

Abys pochopil snahy nejmladších, seskupených na výstavě Mánesově, musíš zpřítomnit si a pochopití dnešní vývojové stadium v malbě moderní. Posledních pět století vyvíjela se malba směrem k naturalismu nebo prostě: k přírodě, k empirii přírodní. Každé umělecké dílo výtvarné jest jakýsi kompromis mezi duchem a přírodou, mezi komposicí a empirií. Každé výtvarné dílo chce opsati a podati nějakým způsobem skutečnost,

přírodu, realitu jevovou. Ale umělecké dílo musí být cosi víc než pouhý opis skutečnosti: umělecké dílo musí vyjádřit cosi vyššího nebo hlubšího než skutečnost: její zákon, její stavbu, tedy něco, co jest ukryto pod jejím povrchem a jest věcí výkladu, utušení, poznání duchového. Na jedné straně tedy jevová realita, na druhé intelekt a jeho metoda: vůle, duch. Mezi těmito dvěma póly pohybuje se od věků rozvoj umělecký. V starém řeckém umění a ovšem ještě více v starém umění orientálním převažuje duch nad přírodou, styl nad empirií. Starému umělci skutečnost dodává jen materiál, jen abecedu, znakové písmo, z něhož on skládá po vyšším záměru stylovém nové organismy, které nemají vzorů a předloh v přírodě: starý umělec doslova *píše* a *básní* svým výtvarným dílem své vidění světa a života. Každý z mých čtenářů zná Miloskou Venuši alespoň z kopie. Nuže, tato Venuše Miloská, ačkoliv není raným dílem řeckým, nýbrž dílem dosti pozdním, není žádnou nápodobou živé ženy. Jest to věž složená a vztýčená z jednotlivých údů lidského těla, nový lidský samostatný organism. Stačí pohlédnouti na podobiznu její, abys pochopil na př. nepoměrnou malost hlavy k tělu tak obrovskému. Odkud tak malá hlava? Odtud prostě, že umělec nechtěl na ni položit důraz. Hlava nemá tu jiného smyslu než jakéhosi cimbuří korunujícího lidskou věž. Umělec chtěl říci: pro ženu po mém pojetí, pro Venuši, pro bohyni síly rodivé má význam cosi jiného: nohy, kyčle, boky, trup. Odtud přízvuknění těchto částí na úkor částí jiných. Ale nejen to: absolutní styl žádal zcela zvláštního skladu, položení, naklonění celého těla, které jest velmi *nepřirozené, umělé*.

Dnes není u průměrné kritiky nebo obecenstva větší hany, než řekne-li se o díle uměleckém, že není přirozené, spontánní, že je umělé, dělané nebo vyrozumované. To dokazuje jen jedno: jak jsme se vzdálili od stanoviska starých. Stará estetika, i antická i renesanční, soudila zcela jinak. Její stanovisko bylo racionalistické. Jí každé opravdové dílo bylo plodem záměru rozumového, projevem určité rozumové vůle. Dnes víme zcela kladně, že spontánnosti a individuálnosti přenechávala se v tvorbě starých úloha nekonečně menší než dnes. Umělci pracovali ve sdruženích a cílem jejich bylo ne odlišovati se od sebe, nýbrž připodobňovat se sobě. Dnes nejvyšší ctizádostí žakovou jest odlišiti se od mistra, dělati to jinak, než to dělá on, dokázati něco po svém. Toho nebylo ve starém

umění: tam přízvuk ležel na objektivním zákoně, na objektivné methodě. Rozumí se, že i tam odlišil se nadaný žák od mistra, ale byl to prostý důsledek přirozeného rozdílu povahového, *nebylo* to chtěno, nebylo o to usilováno, nesoustřeďovala se k tomu všechna snaha žakova jako dnes.

V starém umění nebylo hlavní věcí pozorování přírody a vystihování jí. Tato napodobivá složka díla uměleckého byla cosi zcela podřízeného. Důraz ležel na *vůli*, a sice na souborné vůli doby a národního celku: ta dávala zorný úhel, jímž byla skutečnost nazírána. Co z ní se snášelo s tímto zorným úhlem, co se v něj vešlo, to bylo zachováno, ostatní bylo mýceno. Základ stylu jest vždycky nejprve v čemsi záporném: nevidět určitých stránek skutečnosti, *nechtíti* jich viděti; pak teprve jest možný kladný úkol stylu: vtěsnati, znásilniti všechno viděné v určitou jednotu.

Starší věda o umění domnívala se, že staří národové neměli dosti vyvinuté techniky, aby mohli vystihnouti empirickou skutečnost. Pokládám za jednu z nejcennějších vymožeností moderní vědy o umění, že prohlédla tento blud. Nikoliv, staří Egyptané na př. dovedli podati jevovou skutečnost, ale *nechtěli* jí podati. Dovedli v některých žánrově realistických dílech vniknouti úžasně hluboko do přírody, vystihnouti neobyčejně věrně a živě její ráz a charakter — ale to jen výjimečně. To zůstávalo episodou u nich, poněvadž takového umění necenili; neodpovídalo jim, netoužili po něm, *nechtěli* ho. Uměním jejich touhy a lásky bylo umění konvenční, protipřírodní, hieratické a ryze stylové. Mutatis mutandis platí to i o jiných národech, na př. o Řecích.

Řekl jsem, že vývoj moderní malby od pěti šesti století tíhl k naturalismu. Rozvoj ten dovršuje se impresionismem. Vystihnouti přírodu, jevovou skutečnost do posledních nejjemnějších záchvěvů, vystihnouti její empirickou pravdu stává se výlučnou ctizádostí malířovou. A důsledkem jest atomism a anarchie, zeslabení smyslu pro formu a ztráta smyslu pro komposici. Umělec soustřeďuje se na to, aby zachytil prach nejjemnějších dojmů, a jak tomu bývá: loví-li někdo mříčky, pouští kapry. V důsledném impresionismu jest forma znemožněna.

V tomto povšechném proudu jsou ovšem reakční výjimky. Takovou výjimkou byl vlastně každý veliký tvůrce malířský, Rembrandt jako Tizian a jako Tintoretto, neboť nemůže být velkého umění bez mohutné soustředěné vůle a každá silná vůle jest velikoryse jednostranná, a tím

stylová. Sám Manet tam, kde chtěl tvořiti díla monumentální, vyhnul se důslednému impresionismu a *stavěl* své obrazy komposičně, jako je stavěli staří mistři.

Co vidíme v kabinetě pod Kinskou, není nic náhodného ani svévolného. Tito mladí jsou jen poslední levou stráží ohromného bitevního křídla, které se rozvíjí od desetiletí proti naturalismu: jsou dnes nejkrajnější reakcí proti naturalistickému názoru uměleckému.

Říkají-li si primitivové, chtějí tím pověděti jen, že touží v dnešním formovém chaosu zachytiti se několika základních pevných prátvarů uměleckých a od nich postupovat dále: položití příštímu vývoji první hrubé, drsné a nepřitesané, ale také pevné základní kameny. Říkají-li si expresionisté, znamená to: chceme zvýšiti výraznost umění, zpřizvučniti architektonickou strukturovou část umění, zdůrazniti přísnou a tvrdou uměleckou vůli a umělecký intelekt proti rozplývavému citu, grácii, náladovému rozkošnictví a náladovým libovolnostem. Říkají-li si stylisté, nepraví se tím nic jiného, než že svůj osobní temperament chtějí sevřítí a dáti do služeb objektivné zákonnosti, vyšší nadosobní metody.

Jest možno nesouhlasiti s cílem, který si kladou naši nejmladší. Jest možno přiti se o to, dosáhli-li toho, co chtěli; jest možno konečně i diskutovati, stojí-li cíl ten za to, aby ho bylo dosaženo. Ale jedno není možno slušnému a spravedlivému pozorovateli: podezřívati opravdovost jejich snah, čestnost jejich záměrů. Mezi těmito nejmladšími jsou lidé vysoce nadaní, kteří již na akademii byli hotovými malířskými virtuosy a mohli vyrábět en gros malířská plátna dobře placená a odměňovaná později i oficiálními poctami. Znateli stačí pohleděti na př. na krajní dlouhou figuru na Fillově obraze Spáčí ve vagoně, aby pochopil nesporně, že stojí před malířem vzácné hotovosti a bezpečnosti. Z maroty nebo z pózy, z prázdného koketování nesnáší nikdo po léta ústrky a posměšky, hruhosti a bídu, jako je snášeli někteří z těchto lidí.

Opakuji: vystoupení těchto nejmladších není schválnost a pustá zvůle; je v něm cosi zákonného, kus vnitřní nutnosti; i opravdový intelekt i skutečné umělecké přesvědčení. Jest možno nesouhlasit s cizím přesvědčením, jest možno bojovat s ním a porážet je, ale jest také nutností, alespoň čestnému člověku, pokloniti se mu dříve.

* * *

Vždycky bylo úkolem velikého malířského umění zaplniti plochu obrazovou formou jasně sepjatou a učeněnou. Směstnati v plochu obrazovou mnohem víc formy, než kolik jí má v empirii skutečný námět, jež si vybral malíř, a ovšem formy přebrané a utříděné, tedy vytvořiti z ná-povědí, které podává příroda, souvislé a jednotné řetězce formové, hle, toť vlastní cíl vši malířské tvorby. Zadívaš-li se pozorně — ovšem jest to uměním takové zadívání se a jest k němu třeba nemálo cviku —, zadíváš-li se pozorně na malířské dílo některého velikého starého mistra, postřehneš, že jsi *zíral* vpravdě víc za čtvrt hodiny, než kolik zíráš v běžném životě celý týden. A pochopíš záhy, že toto zírání umělecké neděje se pouhým zrakem, nýbrž že jest třeba k němu abstraktní činnosti rozumové, že jest třeba vykonávat při něm určitou práci intelektuální a duševní: sčítat a umocňovat vjemy zrakové, převádět je v dojmy i představy, vytvářet z nich názory, city, soudy... všecko, čeho buď vůbec neprovádíš nebo provádíš s mnohem menší intenzivností na své obvyklé procházce ranní nebo odpolední. Od prostého empirického vidění liší se tedy toto umělecké zírání jako děj mnohem duchovější a složitější: opakuješ tu jen zeslabeněji totéž, co konal mistr, když obraz tvořil. On mnohem více ještě než ty zíral zrakem duchovým, jeho tvorba mnohem zmocněněji ještě než tvá reprodukce byla úkon synthesy duchové, úkon abstrakce. Tvar, který jest rozředen v přírodě a jen nejasně v ní napovězen, umělec-tvůrce musil zhustit a vtěsnat v jasný hudební a logický řetězec formový, prostý mezer a vyvinutý s nejvyšší důsledností. Teprve když se naučíš číst — neboť toto zírání duchové jest opravdové čtení — v takovém Tintorettovi nebo Rembrandtovi, porozumíš, jak naše běžné vidění jest cosi nevýslovně ubohého, mrzáckého a povrchního. Ale pak teprve také, z těchto starých mistrů, pochopíš vysoce nesnadný úkol vši malířské tvorby: zalidnit obrazovou plochu světem tvarů, světem uspořádaným a dobře učeněným, celou organickou stavbou forem nadřazených i podřazených, sjednocených v několik harmonických ohnisek. V tom shodují se všichni velcí mistři, ať Raffael nebo Michelangelo, ať Greco nebo Tizian, ať Ingres nebo Delacroix, ať Manet nebo Corot. V tom jest smysl požadavku, který čte se dnes často v moderních úvahách estetických: malířská tvorba má *odhmotňovati*. Ano, tvorba obrazová jako všecka tvorba jest činnost intelektualistická, duchová. Sčítej sebe-

134 pečlivěji vjemy přírodní, součet ten není ještě uměleckým dílem; k tvorbě jest třeba něčeho většího a mocnějšího než pouhého bystrého pozorování.

Toto odhmotňování skutečnosti a přírody nebylo přenecháváno v silných dobách kulturních vůli jednotlivcově, která není vpravdě s úkol takový, nikoliv, sama hromadná vůle dobová a národní odhmotňovala ve výtvarných dílech skutečnost určitou a výraznou methodou — a methoda ta jest právě *styl*. V gotice na př. touž krajní a rozhodnou zásadou byly formovány všechny výtvarné projevy: od katedrály až po lavice v ní, od domu až po kroj, od fresky po malbu v kancionále. Každý individuální vznět tvůrčí, měl-li býti slyšán, musil býti převeden nejprve v tento všeobecný výraz. To zdá se nám dnes nesnesitelným násilím, tísní. Ale bylo-li to tísní, nezapomínej, že bylo to i *oporou*: kde dnes v umění hledá zneklidnělý, rozkolísaný jednotlivec na vlastní vrub a hyne dříve vysílením, než dobral se něčeho kladného, abstrakce formové, tam podchycovala a nesla tě druhdy všeobecná vůle dobová; vřadil-li jsi se v ni, podřídil-li jsi se jí, nemohl jsi zblouditi a ztroskotati se, a všechny tvé síly tvůrčí vyžily se v této všeobecné formuli kladně a bez zbytečných ztrát.

Cosí podobného tane na mysli našim mladým v Mánesu; nechtějí nic míň a nic víc než tvořiti takový abstraktní výraz dobový ve svých obrazech, dáti malbě své doby kompoziční methodu. Cítí v moderní době zvláštní duchový kvas; z různých projevů jejich, od strojů a mostů až po spekulace biologické a metafysické, hovoří k nim různým jazykem jakási základní vůle světová a dobová, nová zora, nový úsvit, nový duchový řád a nová kázeň a řehole: stvořiti jí v malbě přísný adekvátní výraz, taková jest jejich ctižádost. Tak vysvětlíš si nyní všechny ty tvrdé hrany a hroty, všechny ty ostré úhly, z nichž jsou složeny jejich obrazy: vidí v nich rovnomocninu touhy po novém stylu a snad samy počátky nového stylu, neboť každý styl ve svém počátku jest nahá přísnost sama, cosí tvrdého a nesmiřitelného, ostrého a výbojného jako meč, pouhopouhá myšlenka strukturná.

K těmto snům a touhám několik kritických gloss. Úkol, který si kladou naši nejmladší, jest nadlidský nejen nad síly jednotlivcovy, ale i nad síly celých skupin. Nezáleží od přání a touhy jednotlivců, aby vznikl styl, aby doba vytvořila si svůj všeobecný jazyk a výraz, a ještě méně

135 dá se takový styl vyvolati rozumovou prací, činností abstraktně dedukující. Nechci lacinou skepsí podvracetí tyto touhy: vím příliš dobře, že jest třeba v umění *nesmírně, nesmírně* mnoho chtít, aby povstalo něco i dosti malého. Víme, že umělci neprospívá nic víc než veliká silná víra, neseslabovaná pochybovačstvím, že umělecký čin a umělecké dílo mohou se zrodit jen z entusiasmu, kterému není nic nemožného. Ale samozřejmou povinností kritiky jest také, aby rozlišila mezi skutečností a snem a změřila distanci, která leží mezi cílem a bodem, jehož bylo posud dosaženo, aby odhadla a změřila dráhu, kterou jest nutno dříve proběhnouti. A tu není pochyby, že mezi tím, co podává nám posud umění mladých v kabinetě pod Kinskou, a mezi cílem, po němž touží, jest vzdálenost skoro nepřehledná. Až posud není možno mluvit o novém stylu; a jest možno upozorniti jen, že se ozývá zde gotický princip, přenesený na jiné poměry a jiné látky.

A jest to také přirozené. Netvrdím, že vědomá činnost rozumová jest bez významu při vzniku stylu; nikoliv, každý, kdo dovede správně vidět, může ji tu sledovat při díle. Ale stejně nesprávné jest domnívati se, že ona sama vytváří styl. Nikoliv: jí náleží jen úkon formulovací; jest možná jen za podmínek, že souběžně s ní koná se podvědomé dílo všeobecného entusiasmu, které zdvihá ve vysokou vlnu úroveň jindy pokleslou. Gotika jest dílem takového kvasu a varu duchového, že není mu příkladu v moderní civilizaci; to, čemu se říká „moderní člověk“, sáhá až do XII. věku svými kořeny. Počátky národního uvědomění a cítnění, počátky moderního laictví, ohromné rozšíření obzoru poznáním Východu za válek křížových, probuzení moderní měšťanské společnosti a kultury, vznik moderní racionální theologie a tím i nepřímou vědy... to všecko jsou živly, které procitají současně s gotikou a ustavují ten nesmírný vzedmutý entusiasm, ten var mladých neuvědomělých zpupných sil, jichž exponentem stává se gotika. Ano, moderní člověk narodil se již tehdy, a kdykoli se obrozuje, vždycky rozpomíná se na svůj původ a přibližuje se mu: gotická logika, tvrdost a jasnost vyskytuje se tu vždycky v nějaké nové obměně.

Každý čin, i umělecký čin, jest irracionálnější, než chtějí a mohou připustiti naši nejmladší. Pouhá spekulace nestačí k tvorbě umělecké. Abychom se dorozuměli: bez methody nemůže vzniknout žádné hodnotné

dílo umělecké — pravda, přiznávám úplně. Ale doplňuji a podtrhuji: ze samotné metody také ne. Umělecká formule není ještě umělecké dílo. Formová analýsa vyloží mně v díle starých mistrů mnoho, ale ne všecko. Mohu nalézt řadu prvků formových, z nichž jest složen obraz, mohu si uvědomit i skladbu jejich — ale jen po jistou mez. Pak přicházím na vrstvy, které unikají každému rozboru rozumovému, cosi, co mohu tušit a cítit, ale nemohu zavřít ve formulku. Toto X mohu opsat, mohu parafrázovat, ale proto jest to stále totéž X. Říkej si mu: charakter, osobnost, život, podvědomí, inspirace, kouzlo chvíle, jakkoli, — jest to iracionální složka, bez níž nebyl by čin činem, dílo dílem. A všechna analýsa kritická i historická má svou cenu ne v tom, že ti toto tajemství vysvětluje a ruší, nýbrž naopak v tom, že ti je dává jak náleží naléhavě prociťt, že tě uvádí a staví před ně v pravou posici.

Naši mladí malují posud většinou formule, podávají ve svých dílech školské příklady, řeší školské úlohy. Jest to umění posud spíš chudé než přísné. Vylučují úplně spolupracovníctví intuice a chvíle, všecko požehnání milostné pohody, a přece umělecké dílo není bez něho uměleckým dílem. Jsou to fanatičtí asketové, kteří lpí na své formulí: strěhou žárlivě její odloučenost od života. A přece teprve tam, kde se rozšíří formule v život a obejmě jej, začíná umění. Nesmí se zapomínat, že proces tvůrčí jest cosi hlubšího a temnějšího než proces dialektický; proces tvůrčí má ovšem svou logiku, svou metodu, ale ta jest více křivolaká, vnutější, mihotavější než přímočará a povrchová logika rozumová. Nemůže být díla uměleckého tam, kde není pevné kompoziční kostry, struktury — ano, souhlasím úplně. Ale není díla uměleckého také tam, dodávám, kde tato kostra není pokryta kvetoucím životem, kvetoucím svalstvem, pelem i září pleti: kde racionální a volní záměr není doprovázen hlubším podvědomým procesem životným, který dovede organisovat i kouzlo prehavé chvíle a vytěžit i milostný rozmar náhody a zavřít v umělecké dílo něco z jejich kypivého blaženství, z jejich opojné a mihotavé pěny a vůně. Umělecké dílo má vždycky *vzhled* náhodnosti a nevinnosti prostě proto, že není výsledkem jen rozumového záměru, nýbrž hlubší a bytostnější logiky celého lidského organismu a v širším smyslu i organismu národního a dobového.

Naši mladí podávají nám posud stylové formulky, malovaná dogmata

tam, kde máme právo čekat malované básně. Jest to osudný důsledek jejich snahy po stylu v době, která té touhy posud nemá a není tedy velikou a laskavou jejich spolupracovnící; jsou nuceni zpracovávat všecko hlavou, i to, co nikdy nemůže být hlavou řešeno. Musí zkracovat obšírné a temné procesy podvědomé a kolektivní a nahrazovat je krátkodechou prací rozumovou, která nedovede podat nic než tvrdou formuli; a osudně vedeni jsou dále k tomu, pokládati formuli již za styl, mimo nějž není spásy.

Na našich nejmladších naplňuje se tragický paradox dob slabých a chaotických: bezzákonná anarchie a bída dneška dostoupila takového stupně, že mnozí ji bezděky i ten, kdo jí chce čelit. Chtěj nechtěj, vždycky jsi dítětem své doby, chtěj nechtěj vždycky strhne tě ve své podruží a užije tě ke svým cílům, jichž nedohlédáš, neboť jednotlivec nemá zraku, který by nesl tak daleko. A tak i na našich nejmladších, kteří chtějí reagovat proti době, naplňuje se charakter této doby a sami stávají se bezděky jejím symptomem — množí zatím anarchii, již chtěli potírat. Kletba, která potkala před nimi již nejednoho druhu většího, než jsou oni; mohlo by jim to lichotit, ale přál bych si, aby jim to nelichotilo; neboť v tu chvíli, kdy by jim to zalichotilo, stali by se z vojáků komedianty a veta bylo by po nich. A není většího nebezpečí pro ně: každá formule sama k tomu zle svádí a ostatek dokonala by již lidská malichernost, která se rozrostla dnes kolem nás jako nikdy a dusí každou setbu, sotva vzešla.

Cesta, kterou se dali naši nejmladší, není ani příjemná, ani snadná: kdo vstoupil na ni z pouhé koketnosti nebo z herectví, zláme vaz, dříve než se naděje. Cesta ta vede k nekonečným bojům vnitřním i vnějším a jen jedno může ji ospravedlnit: *vnitřní nutnost*. Kdo z nich opravdu nemůže jít jinudy, ten jde dobře, jde-li tudy, kudy jde nyní: a mohl-li nebo nemohl-li jít jinudy, ukáže se brzy, dříve než se nadějeme my i on. Povšechnou bídu doby *zatím* naši nejmladší zmnožují, ale za to — zničit se sebe-paradoxněji — jsem jim vděčný. Neboť bída naší doby — proľhanost, ničemnost, pustota a neparfumovaný puch t. zv. moderní malby — jest taková, že nemůže být překonána než tímto nejtrpčím lékem.

Vývojová logika jest něco, co míváme často na jazyku, slovo, které

138 bēreme často nadarmo, ale vpravdē věřime v ni velmi málo. A přece: jest to živý a opravdový program a spravuje umění s větší moudrostí a důsledností, než jsme ochotni uznati, ba než se nám vůbec zdá. Všecky směry i tendence, snahy i touhy, stylismy i naturalismy jsou mu jen tak právě dobré dost, aby jich zužil a pak je odhodil; vykonaly-li svou povinnost, jsou pak jen pro smích dětí a snobů a jsou vyvrženy na historické smetiště. I umění jako všecky životodárné mocnosti má svou ekonomiku, svůj hospodářský organism, který se stará o jeho chod a nedá mu trvale zabřísti v nečinnost a stagnaci. V umění jest tomu prostě jako v každém hospodářství: dnes musí být dvůr zameten, zítra zaseto to a to zrno, pozítří louka posečena. A k tomu jest třeba dělníků různých schopností, různých sil, různých nástrojů, různých dovedností. A proto vyskytují se včas směry a tendence, snahy i cíle, metody i inspirace: dnes horlivě hlásaný návrat k přírodě a zítra byzantinský fanatism stylový, dnes l'art pour l'art a zítra moralism. Jednotlivci věří pevně, že uskutečňují cosi věčného, nesporného, absolutního, — a klam ten jest nutný, poněvadž jinak nemělo by počínání jejich žádoucí opravdovosti a práce jejich náležité horlivosti. Ale vpravdē pracují všickni pro cíle velmi relativní: rovnováha sil v hospodářství žádá si jejich díla; té a té síly a právě nyní jest třeba, nemá-li stroj stanout a ustrnout. A tak potřebuje postupně logika vývojová jako dobrý hospodář pečlivý o chod svého statku všech směrů i method: každé ve svůj čas a na pravém místě.

Nevěřím tedy, že naši nejmladší stvoří styl jako výraz dobový: ale jest to asi iluse nutná jim, aby vyvinuli všecky síly, které mají v sobě. Nevěřím vůbec, že naši nejmladší budou působiti přímo tím, k čemu směřují a jak k tomu směřují, ale budou asi užiteční nepřimo a oklikou a jinak, než si to představují. Touží na příklad po tom, vybudovati objektivní styl, rád skoro anonymní, a přece jest velmi pravděpodobné, že budou jen kvasem a potravou pro vzrůst některé silné individuality. Neboť silná individualita jest také jeden z cílů, a nejméně sporných cílů, jež touží uskutečniti a musí stále uskutečňovati ekonomika umělecká, ač nemá-li umění zahynout. Při všem determinismu a relativismu, který poznávám, jest mně přece v tomto světě podmíněností mocná individualita cosi nejméně podmíněného, a tím nejkladnějšího a nejhodnotnějšího; v tomto světě zdání a klamů cosi nejméně klamného. Přihlédneš-li hodně

139 zblízka a pozorně v drama vývoje uměleckého, vidíš, že rozplývají se v dým a páru všecky směry a tendence, a co zůstává, jest silná individualita, veliký a poctivý člověk-tvůrce se svým velikým odevzdáním se nadosobní při. V tom jest poslední, mravní triumf lidské osobnosti a dějiny umění mají jen tu cenu, že jej přes všecko a všemu navzdory ukazují.

Nebyl by to nejhorší osud, kdyby snahy a spekulace našich nejmladších byly nakonec jen mrvou pro půdu, z níž by vyrostla silná osobnost umělecká. Tato osobnost používala by s užtkem jejich formule, pokud by byla mladá a slabá, stejně jako dítě používá různých opor, pokud se nenaučí chodit. Až by sesílila, odvrhla by je, neboť, nezapomínejme, lidé nejsou pro formule, nýbrž formule pro lidi.

Glossy k článku Starý a nový Mánes

Článek, který jsem uveřejnil s tímto názvem v minulém a předminulém čísle tohoto listu, nebylo rozuměno nebo nechtělo se mu rozumětí, i vracím se k tomuto námětu znova, abych konkrétním rozbohem a konkrétními kritickými poznámkami ozřejmil a doplnil svou studii.

Mluvil jsem o úpadku, o rutině a maše, která vládne ve větším sále. A na tomto odsudku trvám a chci jej zde demonstrovat podrobněji. Zastavme se proto na chvíli před nejbrilantnějším plátnem výstavy, před Švabinského Létem. Olej malovaný jistě s vervou a silou nevšední, s útočností, která uvykla bezpečně zmáhati překážky, olej muže, který není ani virtuos ani řemeslník, nýbrž opravdová osobnost umělecká, a přece — bolí to říci, ale není zbyti: *není* to dobrý obraz. Tento soud nemá nic společného se školami a směry; ani s impresionismem ani s expresionismem. Osmistyletý rozvoj malby naučil alespoň toho, kdo jej pozorně studoval a má oči k vidění, rozpoznati, co je dobrý a co není dobrý obraz. Dobrý obraz jest nejprve jednota komposiční i technická. Léto p. Švabinského má brilantně malované partie, ale tyto partie jsou disparátní, jsou ex post jen kulisovitě k sobě přistaveny. Celý obraz měl být světlým a barevným snem, pohádkou, extází: a přece je tu v popředí sedící akt, docela naturalistický model, nevznesený do té snové sféry celkové a umělecky nevykoupený. Jest sice znamenitě malován sám o sobě, ale trhá celek, nestupňuje ho: obraz není ztaven v jednom tvůrčím žaru. A stejná disparátnost v methodě barevné: na jedné straně stezka v pravdivém empirickém osvětlení všedního dne a vedle ní barevná irrealná exaltace modrého hedvábí na zemi rozprostřeného

a zadního ženského těla. A do třetice: i nejednota a nesrovnalost technická: rozkvetlý kaštan nahoře jest malován plošně, strom v pozadí pointilisticky.

Jest přirozené, že hrubší oko, nezvyklé vážit na jemných vážkách, nevychované dlouhým studiem obrazů opravdu mistrných, trhlin těchto nevidí, disonance tyto přeslýchá. Jest oslněno výbojnou barvitostí, vervou a útočností malířovou a přeneseno tak přes všechny slabiny obrazu. Ale to nemění nic na faktu, že zde trhliny jsou a že obraz není z toho jediného ryziho, ušlechtilého kovu, z něhož musí býti lita díla opravdu mistrovská. Harmonie obrazu jest jen vnějšková, vnitřní formové harmonie zde není.

Nepší tato slova rád, jde o umělce, kterého si vážím a jehož miluji. Ale úcta a láska ukládají i povinnosti, povinnost říci svůj poctivý, nepředpojatý soud, studiem podepřený, jasně a cele. Sainte-Beuve, který se vyznal jako málokdo druhý v tragice umělecké tvorby a uměleckého života, obracel pozornost kritikovu na zvláště důležitý moment, jehož není ušetřen ani největší umělec: moment, kdy umělec začíná napodobit ne jiné, ale sám sebe. Kdy to, co jindy podával organickým růstem, nyní ze vzpomínky mechanicky opisuje a skládá. Moment osudný, moment nebezpečný, moment, kdy začíná vnitřní úpadek. Umělec opisuje sám sebe. Umělec rutinou, mechanicky a z vnějška napodobí svůj někdejší tvůrčí akt, své někdejší tvůrčí gesto. Stává se hercem sebe sama, svých mladších děl a činů.

Léto Švabinského není první autorovo dílo tohoto rázu. Švabinskému tane již dávno na mysli takový sensualistický sen, bakchanál barev a těl, krásných látek, drahých předmětů, šperků, kamení, kovů, exaltace smyslného žaru, a jest již několik děl, i o stejných skoro rekvizitách a stejných statistech, v nichž realizoval tuto svou uměleckou tužbu. A tu zdá se mně, že mnohá z těchto starších prací, menších rozměrů, skromnější režie, jest umělečtější než toto veliké plátno, v němž slyším skřípat mašinerii. Skřípot ten mne bolí, zní mně zlověstně, bráním se mu, ale nic naplat: přijdu před obraz a tento nevitáný doprovod vtírá se mně před ním zase v duševní sluch.

A to ovšem jest Švabinský, výtvarný šlechtic při všem a přes všechno, Někdo, opravdová osobnost a umělecký duch, který vždy vyhýbal se

vší laciné pohodlné náladovosti a který toužil vždy po přísné, tvrdé i výrazné, rozhodné formě, jeden z našich malířů nejlépe poučených starými mistry, jeden ze dvou tří kreslířů ve vyšším slova smysle, které máme.

Mnohem, mnohem bědněji stojí to s jinými ze starších, na př. s Hudečkem, s Bémem, s Ullmannem a jinými ještě menšími. Ti oscilují bez přetržení mezi střízlivou chudobou pouhé jevové objektivnosti a krátkodechou, nejasnou, nevykvašenou náladovostí. Jsou zcela bezradní, nemají vůdce v lese skutečnosti a přírody, a bloudí proto neustále zmateně v začarovaném kruhu. Stane-li se a vydrží-li chvíli jejich inspirace a temperament, vytvoří snesitelný kousek plátna, zajímavý aspoň lidsky; ale inspirace povolí a oni řítí se střemhlav do bezradného chaosu a pusté, ničím nevykoupené a neposvěcené, pouze předmětné reprodukce jevové skutečnosti.

Není náhodné, že mnozí z těchto starších podávají letos echo Slavíčka. Přiznávají tím bezděky, po čem touží, co jim schází: Slavíčkův temperament, Slavíčkovu ryzí lidství, jeho široká, volná duše, jeho robustní zdraví. Ale i s těmito nadprůměrnými přednostmi selhala nejednou síla Slavíčková, i tento silný duch poklesl, i jeho díly jdou nejednou trhliny, i on uvízl nejednou v chaosu a nedobral se pro svou inspiraci čisté, ryzí, definitivní, jasné a typické formy. A příčina toho? Prostě ta, že nebyl dost intelektuální, že neměl objektivně umělecké metody, že přistupoval k dílu bez každé jiné výzbroje methodické vyjma důvěru ve svou sílu a v pozhnání šťastné chvíle. To cítí a vyslovují i nejmáňší a nejpřímnější jeho ctitelé, pokud jsou kritičtí a pokud mají pochopení pro proces umělecké tvorby. Na př. Jiránek v předmluvě k Albu Slavíčkovu (strana 19) mluví tomu, kdo umí číst, jasně dost, když píše:

„Ovšem jeho metoda *msí se také svými nedostatky*, které vystupují tím zjevněji, čím byly přednosti *patrnější*; *schází pevná organizace, konečné ovládnutí, často vymkne se obraz autorově vůli a skončí jiným výsledným efektem, nežli byl zamýšlen*. . . Jeho umění jest z nejsubjektivističtějších, nese všechny stopy jeho charakteru, jeho přednosti i trhliny se v něm odrážejí. Najdete v něm jeho krajní upřímnost, odhodlanost, se kterou za svým dílem stojí, vášnivou extrémní sympatii nebo antipatii — a zase *nechť ke kázni, praemeditaci, ke všemu, co odbýval slovem „theorie“*. *A tyto nedostatky msí se na člověku i na díle*. Přese všechny energii a hou-

ževnatý boj *zůstal Slavíček dlužen svému umění i sobě poslední rozhodné slovo*.“¹

Toč věc tak, toč ji onak, vždycky docházíš k resultátu, že starší generace mánesovská, alespoň jak se představuje v této výstavě, ocitla se na mrtvém bodě. Jest možné, ano pravděpodobné, že namalují jednotlivci z nich lepší obrazy, než jimiž jsou zastoupeni dnes pod Kinskou, ale budou to jen výjimky, které potvrzují pravidlo o celkové bezradnosti. K čemu se dalo dojít bez metody, pouhou inspirací, pouhým temperamentem, toho jest dosaženo. Aby se dostala naše moderní malba na nové dráhy a k novým zákonnějším a kladnějším výsledkům, k tomu bude třeba chtět nechtět nové methodičtější práce. V tomto vnitřním smyslu mluvil jsem o krisi moderní malby naší. Nemyslím, jak mně bylo imputováno, že spása leží prostě v záměně jednoho směru směrem druhým, v přesedlání z impresionismu na expresionism. To by bylo řešení velmi pohodlné, ale i zcela prázdné: neboť lze malovati expresionisticky špatně, mdle a roztříštěně, jako jest možno malovat — příklady to dokazují — impresionisticky dobře, silně a soustředěně.

Ale v čem jest „být nebo nebýt“ moderní malby české, jest cosi zcela jiného: jest v tom, vznikne-li konečně u nás *malířská tradice methodické uvědomělé tvorby*, ať formulí tou nebo onou, neboť na formulích nezáleží, záleží na talentu, síle, oddanosti a vroucnosti, s nimiž se jim slouží a jimiž jsou uskutečňovány. I špatná metoda jest lepší než metoda žádná: i špatnou methodou, třebas opožděně a oklikami, dojdeš cíle, ale bez metody nutně zbloudíš, dělej co dělej.

Namítl jsem v minulém článku svém všecko, co bylo možno namítat s estetického hlediska proti expresionismu, — a namítl jsem to s krajní důsledností již proto, že soudím, že každý nový projev umělecký musí projít ohněm nejtěžších pochyb a zkoušek: jen vyjde-li z nich zocelený, má budoucnost. Jen k jedné výtce, která byla také vyvozena z mých námitek, vrátím se několika slovy. Řeklo se, že pak expresionism není umění, nýbrž věda. Chci zde jen stručně říci, že nepřikládám této obžalobě té závažnosti, s níž byla pronesena. Což nevíme, že na př. na prahu

1 - Mimoходом řečeno: nepraví tu Jiránek totéž, co řekl jsem já ve svém zlovlně kaceřovaném článku o Slavíčkovu v Novině v loňském ročníku (č. 7), psaném týden po smrti Slavíčkově? Praví, a skoro týmiž slovy! [Viz zde str. 15—18.]

144 epochy quattrocentové stáli malíři vědci a badatelé, Paolo Uccello nebo Mantegna? Mám uvést jméno Lionarda da Vinci, který i v umění svém byl ryzí intelektualista, byl po dnešním názoru spíše učencem a badatelem než umělcem a tvůrcem, byl duch deduktivný? Vždycky na počátku každé doby vývojové splývá umělec s vědcem vjedno. Kladou-li se základy, musí je klást všude matematikové a konstruktéři.

Nerozhodoval jsem nic o umělecké hodnotě děl, která posud podali expresionisté, a nechci o ní rozhodovati ani dnes. Chci jen napovědět opravdovému čtenáři, jak se dobrat odpovědi na tuto otázku.

V pochybách rád připomínám si slovo Dürerovo: Pravý umělec jest *vnitřně* plný tvaru. V něm jest kriterium pravé malby. Jen ten jest malíř, kdo vidí vnitřním duševním zrakem, jako jen ten jest hudebník, jehož nitro zní melodií a z jehož nitra vylévá se hudba, která rozezvučuje vnější svět a strhuje jej v souznění. Kdo nenosí své formové pratytypy v sobě, nenalezne jich nikdy ve vnějším světě a bude z něho jen sbírat a pracně skládat chaos zrakových vjemů a dojmů. Jeho plátna mohou být plná, napěchovaná těmito sesbíranými nebo vypořizovanými dojmy, a přece pustá a nezabydlená uměleckou formou: neboť ta neleží nikde ve vnějším světě.

Řekl jsem minule, že se mně expresionistické obrazy nelíbí. Opakuji to i dnes. Ale musím dodat, abych byl zcela spravedlivý, že přesto nemohu na některé z nich zapomenout. Jsou mezi nimi akordy linií, stavby tvárných prvků, které se vnucují tvé pozornosti a neustupují z tvé paměti. A to je dobré znamení. V tom je slib pro budoucnost.

Mnohem hůře — a vlastně jedině zle — jest s těmi obrazy, které se ti dnes líbí, jimiž jsi dnes okouzlen a jichž za týden zapomeneš a z nichž nemáš za měsíc nic než vzpomínku na jakýsi příjemný dojem stejně bezobsažný a mlžný jako vůně některého parfumu.

Karel Horký: Verše intimní Adolf Veselý: Řeč země

145

V doslovu ke svým Veršům intimním vyslovuje p. Horký jako své neviklatelné credo zásadu, že „co je napsáno, není básní“. Že tento nihilism je nejen krajně nebásnický, ale také absurdní, není třeba dokazovat; pravý básník věří a *musí* věřit, že může vykoupit z pomíjejenosti i nejprchavější svůj dojem a cit a zajistiti mu kus věčnosti, vznese-li jej do vyšší sféry básnické i umělecké formy. Ale *v tomto* kředu přihlásilo se, zdá se, bezděky sebezpoznání: o verších p. Horkého platí opravdu, že nejsou básněmi. Jsou to rýmované feuilletony, jsou to zveršované causerie, výpady i nápady a snad i leccos jiného ještě, jen ne básně; k tomu schází jim vyšší nutnost formová, která činí z veršů právě básně.

Pan Horký jest jistě obratný, bystrý a temperamentní novinář: nalezl si svou ne právě úzkostlivou manýru pro invektivu i glossu sociální, pro útok, rozhorlení, pošklebek. Vidí často věci hodně povrchně — a již to získává neomylně sympatie široké obce čtenářské; a vyslovuje své soudy vždycky pestře a hlučně s vědomím neomylnosti, což je také vyzkoušený prostředek, jak strhovati. Lidé nestojí o to, abys jim říkal něco, co jsi sám celým svým vnitřním úsilím poznal; lidé chtějí jen, abys pověděl nahlas a co možno hlučně a pevně, co si myslí sami a co vědí sami. Toť celé tajemství úspěchu a popularity. Bylo, jest a bude.

Budiž mně rozuměno. Nechci a nemohu upírat p. Horkému ani jako veršovci talentu nebo temperamentu a vervy. Nikoliv. Jsou strofy a stránky v jeho knize bystře myšlené a vervně vyslovené, stránky, které mají jakousi křepkost a útočnost, jakousi jiskru neb jakýsi trysk a spád, — jenže všechn tento talent jest na neštěstí záporný a básnický i umělecky korumpovaný. Světélkuje, ale nesvítí; blyskotá, ale nehřeje; dráždí, ale nepodmaňuje; rozkládá jen, netvoří.

Pan Horký jest novinářem i ve svých verších — a to vysvětluje všecko. Sapienti sat.

V prvním čísle své sbírky, v *Noži*, který jest nejvíc ideovou zpovědí, čtu takové názory:

neb každá prostá rána,
prostorem diktovaná,
má pevný, ostrý cíl:
ve zbytečného chodce
kdo vrazí ostří bodce,
ten nikdy nechybil.

Vraždit zbytečné chodce — v tom vidí pan Horký heroism. Mně se to zdá heroism velmi pochybný a slovem: papírový. A takovými papírovými pózami, nezdůvodněnými věcí a vypočtenými jen na dojem velmi povrchní, hemží se jeho knížka.

V téže básni o několik stránek dále čtu verše:

Slyš — ptáčka slyším pípat.
Ráz! Jedna, dvě, tři! Výpad!
Zapomeň ptáčka! Tni!
Zpěv překáží-li vzduchu,
nedávej přednost uchu,
suď, odsuď, rozetni!

Jak může zpěv překážet vzduchu? Není to všecko absurdnost, není-li to něco horšího, totiž nejemnost citová?

A tak mohl bych citovat snad půl knížky a ukázat na řadě příkladů prázdné pozérství nebo povídavost nebo banálnost nebo mlhavé pohodlí.

Pan Horký naučil se při svém metieru jakémusi plakátovému stylu, dá-li se tomu vůbec říci styl. Jde mu o to, zastavit široký dav, upoutat pozornost. Proto střídá vedle sebe hrubé pestré skvrny; odtud ty pitvorné rýmy, zachycené honbou neméně křivolakou a pitvornou; odtud výraz nepřesný, neúměrný, nehorázný nebo buršikosně nahozený; odtud častý nedostatek vší komposice, pohodlná a rozklížená stavba básní; odtud i jazyk nelogický a vrtošivý, neprokreslený a nezávažný. Aby se neřeklo, že křivdím: na str. 3 napsal p. Horký „*Po dýce* chvějnou dlaní / jsem žádostivě *chyt!*“ Po dýce mohu jen *sáhnout* a chytit mohu jen *dýku!* Na str. 15: „Své všechny knihy dal bych, brachu, rád *všanc* jedné Vaší

tiché kantiléně.“ Pan Horký chtěl říci, že by dal všechny své knihy za jednu kantilénu jakéhosi přítele-pianisty. Na str. 12 čte se tato nehoráznost: „*Žárlíte, braši, na ten kousek prsti / a chcete vyhnít s požitkem svůj sen.*“ Prosím: vyhnít svůj sen! Na str. 26: „*Předivo dějů tíhou vrcholilo.*“ Představ si to, kdo dovedeš. „*Když lidský tvor, dle božích stvořen lící*“ (str. 31). V *Písmě* praví se krásně a jasně, že jsme stvořeni k podobě boží. Seznamem takových monster mohl bych vyplnit sloupce a sloupce.

Nepozastavoval bych se nad takovými nešlechtěnostmi výrazovými, kdyby byly v knize výjimečným lapsem. Ale ne: jsou pravidlem a udávají ráz celé knihy. *Takto* psátí smí se opravdu již jen v Čechách — i v Německu jest to již nemožné. Jinde básník jest básníkem jen za cenu duševní i výrazové čistoty a ryzosti, za cenu stupňované jemnosti a pozornosti myšlenkové a jazykové, za cenu melodické zákonnosti, hudby vnější i vnitřní. U nás soudí se neustále, že básníkem nemůžeš být bez nedbalosti a buršikosnosti výrazové i citové: v tom jest praktický důsledek opovrhování vším pedantstvím. Básník je volný duch a pohrdá všemi hnidopichy! Všemi kantory! Jest „přirozený“ a „bezprostřední“. Jest syn Mus a zpívá, jak mu diktuje inspirace, jak mu káže chvíle nadšení! A buduje se, je-li třeba, i theorie o básnických licencích. Básnické licence! Mimochodem vzpomínám si, jak jich nenáviděl zvěčnělý Detlev von Liliencron. To nebyl jistě pedant ani kantor, a přece soudil, že básnická licence není než „Eselbrücke“, hodná dost pro literární čtvernožce. A jak byl přísný k sobě i k jiným tento člověk o kypící duši! Přísný gramaticky, přísný technicky, přísný výrazově — přísný do pedantismu a hnidopišství. On — básník kypící duše, básník životních radostí a životního jasu! Pohádkou znělo by to našim geniálníkům a t. zv. volným duchům.

Stojí za povšimnutí, že původcem tohoto plakátového stylu v poesii, této zhrubovací manýry jest p. V. Dyk a že p. Horký navazuje často přímo na něj. Čti třebaš báseň „*Město*“, celou fakturou, výrazem, technikou Dyk.

Ležel jsem vprostřed ornice
a znal ji jako ti červi.
Byla to dobrá kondice
pro špatné nervy.

Na tom však málo záleží.
Lze časem přivyknout vinám.
Přede mnou leží nábřeží,
mám okno jinam.

A o několik strof dál:

Cosi tu straší. Snad tu šla
jakási vina, vše vraždíc.
Člověk by výsk, však vůle zla
naň hrozí z dlaždic.

Právě tak klade p. Dyk nesrovnale a bez přechodu vedle sebe detaily hmotné a pojmy mravní nebo filosofické; právě tak rozsekává strofu v mosaiku větnou i představovou; stejně násilně svazuje abstrakta s konkrétními detaily („Vůle zla hrozí z dlaždic“); stejně nejasně napovídá jakési tragické děje a katastrofy, stejně si hraje s mystikou („Cosi tu straší. Snad tu šla jakási vina, vše vraždíc“); stejně razí v sentence slavnostního vzhledu zkušenosti zcela všední a prázdné („Lze časem přivyknout vinám“). Stejná metoda vět okleštěných do nesrozumitelnosti, stejná soustava divoce rozhozených slovných skvrn. Plakátový styl: chce zastavit roztržitého chodce, podmanit nepozorného kavárenského čtenáře. To nejsou strofy o souvislé vnitřní melodice, do níž se musí čtenář vcítit a již se musí vzdát pozornou soustředěnou myslí. To je jakási lyrická demagogika, která chce vítězit stůj co stůj, a proto musí volit prostředky tomu odpovídající: že nemohou být ryzí a cudné, plyne, žel, z věci. —

Homo novus, p. Adolf Veselý, píše většinou vkusné verše, tvořené s úctou k básnickému výrazu, snažící se o tu melodičnou logiku, která je bytostným kouzlem pravé lyriky. Ale to všecko: vkus, dobrá vůle, úcta a snaha jsou jen kvality záporné; vlastních kladných kvalit, veliké vnitřní nutnosti a celosti stylové, vnitřního tvůrčího imperativu básně jeho posud nemají. Daří se mu posud mnohem lépe jednotlivé strofy než celé básně; a cizí echo, tu karáskovské, tu neumannovské, bývá příliš vtíravé, abys rozpoznal pod ním vlastní duševní melodii autorovu.

Pan Adolf Veselý jest typický básník naší nejmladší generace. Mladý, literárně i umělecky vzdělaný muž, který hodně četl a většinou dobře četl a jenž vychoval si tím slušný vkus. A tím jest možno vystačiti také

pro začátek při tvorbě původní. Ovšem jen pro začátek, neboť později ukáže se, že není pravých básní bez rozhodné tvůrčí síly, bez mravního jádra, duševního zušlechtění a opravdovosti, bez naléhavého vnitřního: *musím tudy, a jen tudy!* Této veliké vnitřní nutnosti, která jediná tvoří styl básnický, není posud ve verších mladého básníka moravského. Jsou to posud verše vzdělaného a vkusného muže, psané v kultivovaném jazyce, jež si mladý neenanadaný a nevnímavý autor osvojil bedlivým a láskyplným studiem a který básní za něho často sám: neboť takovou osudnou a pamětihodnou vlastnost mívají již kultivované jazyky, v nichž bylo hojně básnicky tvořeno. Tak v Itálii v XVII. a v XVIII. století nebylo snad vzdělance, který by nebyl napsal za život několik obstojných, formálně bezvadných a často i příjemných sonetů: svěst slušný madrigal patřilo k dobré výchově jako umět tančit, šermovat, hrát v míč a jezdit koňmo. Nestavím p. autora mezi tyto literární hračkáře; nepodceňuji opravdovosti jeho snahy: soudím jen uměleckou hodnotu toho, čeho posud dosáhl. A tu jest nutno říci: posud jen umělecký průmysl, třebaš ne ušlechtilý, — ne umění samo.

Výstava spolku deutscher bildender Künstler in Böhmen v Rudolfinu

Výstava německých výtvarníků českých má banality, které by neproklouzly porotou Mánesovou, ale má také plus, které bys marně hledal pod Kinskou; povím hned, co míním tímto plus. Zajímavé jsou jen první dva pokojíky v Rudolfině: soustřeďují mládež, která jde stezkou nesšlapanou. Jeden pokojík vyhrazen jest cele p. Villy Nowakovi, druhý hostí mimo jiné, slabší posud, Karse a Feigla.

Villy Nowak jest beze sporu rozkošný malíř, veliký kouzelník, až alchymista malby. Jeho plátna, většinou malého objemu, zaplněna jsou esencí vši malířské krásy staromistrovské, vši něhy a milostnosti. Jest to sladký samotář, který žije daleko ruchu a hluku světa a vidí krajinu i celý život z odstupu, zvláštní mlhou snivosti a fabulačního kouzla, jež vši mezi něj a svět jeho samotářský úděl.

Vyšel od van Gogha jako naši expresionisté, jichž byl druhem (vystavoval společně s nimi na první výstavě před pěti roky v Královodvorské ulici), ale záhy jako by jej zmrazil drsný vzduch této výbojné malby, uchyluje se úplně v závětrí, v zátiší, v sen staromistrovské nečasovosti a nadčasovosti a milostné něhy a gracie. Na jeho obrazech vidíš zřejmě, že jsou inspirovány starými mistry, a sice nejvzácnějšími, nejtěššími a nejvykvašenějšími z nich, Poussinem, Chardinem, Corotem, Vermeerem, Pietrem Breughelem starším. Ale není nikde přímých reminiscencí, p. Nowak zachycuje jen celkovou atmosféru vzpomínky a snu, ideální dálky a arkadického utopismu, která dýše nám dnes z jejich děl a skrání je pro nás svou proserpinskou rosou. Pan Nowak vytvořil si svůj svět, svět poněkud umělý, svět zralé sladké krásy, v nějž vdestiloval složitými intelektuálními procesy všechno kouzlo a všechno vůni některých vybra-

ných děl starých mistrů. Cosi černokněžnického jest v umění p. Nowakově: duchové kouzlo, které vládá jeho obrazy, jest kouzlo mrtvé krásy, uměle vzkříšené a vyvolané na chvíli v život magií snu a zakleté v jakýsi paradoxní okamžik vši silou vůle a inteligence v plátno. Takový subtilní proces žádá ovšem režie co nejchoulostivější a počítá s každou nepatrností; barevná škála jest neurasthenicky něžná, nanejvýš střední, soustředící někde již s monochromností; obrazy páně Nowakovy jsou malovány *con sordina*; a nikde nic není ponecháno libovůli, improvisaci, náhodě, temperamentnímu výbuchu. Všecko jest formule, ale zaklínací formule kouzelnická, ne formule matematikova nebo geometrova. Nic není možno vytykáti tomuto umění než to, že jest příliš uzralé a příliš sladké; sladké plody rády brzy zahnívají. Pan Nowak jako by se byl obrátil tváří svého umění do minulosti; a opravdu zachytil na jeho čele poslední odlesk jakési přejemné zapadající blažené krásy, málo již zemské a více již rajske. Jeho umění jest poslední melodické echo doby, která odchází.

V zralé melodické krásě, v hotovosti a vykvašenosti jest *plus* tohoto umění před embryonálními tápavými kroky našich expresionistů pod Kinskou. Ale ovšem toto plus není bez nebezpečí: a tím jest jeho odloučenost od života, od chaosu a kvasu přítomnosti, od její drsné novosti, byť beztvare a mlhavé posud. Leží-li kde styl nové doby, leží dnes jen v divoké syčící výhni, zalité posud cele dýmem a parami, a odtud musí býti vnesen nebojácnými pažemi v tekutém stavu a projíti pak řadou rukou a rukou, než se mu dostane konečného pevného tvaru.

Feigl jest z těchto odvážlivců, kdož budují pracně a často se zklamáním na nové tvárné architektonice figurové. Daumier vede jej přítomným paradoxním hrbolatou a nesšlapanou cestou za novým výrazným pathosem, který jest však posud příliš subjektivní a příliš rozkolísaný, aby mohl býti stylem; k tomu bude mu třeba především objektivnější krytalisace.

Česká lyra. Nárys české lyriky novodobé. Uspořádal Frant. S. Procházka

Anthologie moderní poesie české, která objímá její vývoj od Nerudy a Háalka do dní nejposlednějších a podává ukázky asi ze 150 veršovců, sleduje, jak praví v úvodě jejím pan pořadatel, dvojí cíl: registrační a popularisační. Registrační to znamená p. Procházkovi: narýsovat celkovou evoluci moderní poesie české a podepřít ji největším počtem jmen básnických nebo veršovníckých. Autor snažil se dáti svému výběru nejprve jakýsi podklad filosofický tím, že utřídil látku v šest kapitol ideových: I. Život, láska a píseň; II. Vlast a svět; III. Příroda, krása, umění; IV. Společnost a práce; V. Pravda a moudrost; VI. Bůh, věčnost a záhrobí. Do těchto kategorií rozdělil pak všecek vybraný materiál chronologickým pořadem: na prahu každé kategorie stojí Neruda některou svou básní a na konci pánové nejmladší, jako Martínek, Sula, Trýb, Broman, Karel Šelep a j. Nejprve jest třeba uznati opravdovou lásku a péči, s níž se podjal pan pořadatel svého úkolu; přečetl obětavě řadu knížek ceny často velmi pochybné a odevšad snažil se zachrániti nejvíc, co se zachrániti dalo. Mé stanovisko k anthologiím jest však z principu málo vldné: viním je, a tuším ne neoprávněně, že veliké básníky zmenšují a malým básníkům dávají jakýsi ilusorní význam, kterého nemají. Velký básník chce býti čten v celku, v celém díle, v celé knize. Velikost jeho jest ne v detailech, ale v celkové architektonice, ve vnitřním dramatu a jeho peripetiích, jichž dvíh i klad ztělesňuje ve své knize. Anthologie, jak známo, není možno dělati s užitkem z epiků Homéra nebo Mickiewicze, Lamartina nebo Puškina; ale i velcí lyrikové jako Goethe, Shelley, Lermontov, Baudelaire pochodí při nich vždy špatně: zdrobňují je a staví je na úroveň duchů mnohem menších, neboť hledí na všechny týmž úzkým zorným úhlem, vhnájí je na totéž malé zorné pole. A tak

není možno upřítí, že v anthologii p. Procházkově čteme nejednu nesitelnou báseň od veršovce, který nenapsal žádného celého díla uměleckého, t. j. žádné opravdové a čestné sbírky lyrické. Svedl jen několik více méně pestrých lyrických střípků, z nichž jeden nebo dva, náhodou zaokrouhlenější, podařilo se vyloviti a vyloupnouti snaživé ruce p. Procházkově z jeho knižní mosaiky.

Soudím však nadto, že tímto množstvím jmen často umělecky bezvýznamných ztížil a místy i znemožnil si pan Procházka svůj vlastní úkol: podati evoluční čáru moderní poesie české. Pan Procházka nevolil svá kriteria bez rozmyslu ani ne zvláště nešťastně: bylo by sice možno přítí se o nejedno z nich, není-li vnějškové a vystihuje-li dost zblízka vnitřní lyrický proces. Ale budiž! Vezměme na př. hymnickou nebo meditační poesii kosmickou. Jak tu mohl, kdyby se byl omezil na opravdové vývojně hodnotné básníky moderní, ukázati pan pořadatel postup typů lyrických, seřaditi lyrické temperamenty, odstíniti jednotlivá tvůrčí pojetí a metody a odlišiti jednotlivé sentimenty básnické! Na př. žebříkem: Neruda, Mayer, Vrchlický, Zeyer, Březina, Bojko. Takto pro samé stromy nevidíš lesa a pro tříšť drobných, bezvýznamných jmen nemůžeš se dobrat vývojové linie.

Pro účel anthologie p. Procházkovy jest také nemalou škodou, že dva z největších našich básníků moderních, Machar a Sova, nepřáli si, aby byli zastoupeni v České lyře, — stanovisko, které chápu a sdílím i svým zásadním odporem ke všem „květoborům“. Jinde zase p. Procházka sám ochudil svou anthologii o nejedno významné jméno i o nejednu významnou báseň lyrickou, pominuv některé moderní autory, kterým náleželo vším vnitřním právem místo v jeho „nárysu české lyriky novodobé“. Nezastoupena jest na př. básnířka tak značné hodnoty umělecké jako pí Benešová; schází tu dále z mladých významných lyrikové Bojko a Otakar Fischer, jména, jež převáží tucet různých rýmařů, jež respektoval p. Fr. S. Procházka; a je-li v knize p. Arnošt Procházka, nutno se ptáti, proč zde není Jiřího Karáska. Pan pořadatel namítne snad, že někteří z jmenovaných (pan Bojko na příklad) nevydali posud knihy a on že přihlížel jen k práci básníků, kteří mají knižní publikaci, ale p. Fr. S. Procházka dovedl od svého principu občas ustoupit, šlo-li na př. o p. Hilberta nebo p. Tejřovského. Proč ne i jinde?

I takto není však anthologie p. Procházkova nezajímavá, a listuje jí, mimoděk jsi nucen promyslet mnoho a mnoho z osudů české poesie. Nejsou to ovšem vždycky myšlenky tak optimistické, jak je projevuje pan pořadatel v úvodě, ale k zásadní skepsi nebo k zásadnímu despektu není také příčiny. Jest možno souhlasiti s p. pořadatelem v tom, že kořeny české poesie jsou zdravé, byť jsi je hledal snad někdy jinde, než je hledá on. Nemálo užitečným dodatkem knihy jest velmi pracná a pečlivá bibliografie všech autorů v České lyře zastoupených.

1. *Italská půda a příroda*

Bylo by mně snad po soudu mnohých zahájiti tyto řádky omluvou, že píši o Itálii, o níž se tolik již napsalo, o Itálii, která věru není novinou a jejíž každý kout jest již několikráte popsán, ofotografován, okreslen, opěn, slovem: důkladně vyssát. A bylo by mně snad připojiti omluvu novou, že píši po pobytu ne právě dlouhém: že bych potřeboval k důkladnějšímu poznání snad tolika měsíců, kolik jsem měl týdnů, a snad tolika let, kolik jsem měl měsíců. Ale neomlouvám se, nýbrž namítám: s Itálií jest to věru zvláštní. Jsou lidé, jimž svěří za měsíc víc tajemství než jiným za rok. Závisí to na stupni vnitřního spříznění, na stupni vnitřní přípravy a zralosti. Přemítavému duchu osvití její slunce často naráz, co unikalo mu doma v mlhy pochyb a nejistot. Stalo se jistě snad každému, kdo se trdil uměleckými nebo básnickými trudy, že pohledy na její věčná arcidíla, na zralou její krásu, na přísný a logický chod jejích dějů uměleckých, na definitivní vykvašenou jejích linií a formu obrátily trud v radost, pochyby v jistotu. Jsou pohledy, které jsou darem nebes; jsou pohledy, které tě rázem odmění za námahu dlouhé, trudné a prašné cesty. Měl jsem několik takových šťastných chvil, dárkyň duševní pohody, v níž se rychleji myslí, dále vidí, vzrušeněji cítí — slovem intenzivněji žije, než jest jinak pravidlem; chvíl, kdy cítíš, že božstvo, jež každý z nás v sobě nosí, promluvílo, poněvadž jemu, jindy němému, otevřela ústa shoda podmínek, které se náhle naplnily.

V Itálii vzrušovala a jímala mne zvláštním způsobem často již příroda. Její charakteristikou jest, že jest mnohem méně přírodou než příroda naše; že jest mnohem civilizovanější, mnohem více dílem rukou lidských než u nás. Italská krajina, alespoň krajina toskánská neb um-

brická, toť prostě zahrada; ne pole, ne les, zahrada. A sta veršů z básníků latinských, řeckých nebo italských napadá tě, vidíš-li jilmy, kolem nichž vine se břečťan, rozkvetlé vavříny, rozechvěné tichou včelí hudbou, révu girlandově rozvšenu mezi dvěma stromy nebo tyčemi, nebo posléze oranžovník v loubí sklenutý a zpracovaný. Tato příroda jest, řekl bych, ochočenější a lidštvější než u nás; prochází častěji lidskýma rukama a cosi z nich ulpělo na ní. Tato prst byla častěji zpřevracena, v pokoji i v boji, člověkem a jsou chvíle, kdy ukazuje jakési první stopy temného uvědomění; jsou chvíle, kdy se rozhoří odrazem duchovějšího světla, než jest pouhé fyzické světlo slunečného poledne nebo západu.

Toskánská krajina působila na mne vždycky dojmem jeviště z řeckých filosofických rozhovorů peripatetických: budí ilusi, že se účastní v tvé myšlenkové práci, že jí není lhostejný její výsledek a směr.

Italská zahrada jest prodloužený dům a italská příroda prodloužená zahrada — tak asi vystihneš nejlépe poměr těchto útvarů k útvarům našim. Překrásné parky římských vil nemají nic společného s t. zv. anglickým parkem, oblíbeným u nás i tam, kde jest zcela nesporně směšný a absurdní, na příklad na uzavřených malých náměstích. Římské parky jsou vesměs zahrady architektonické, z nichž jest vyloučena t. zv. volná příroda. Jsou téhož rázu, jako jest na příklad park versailleský: všude vládne rozpočet, úmysl, záměr, logika. Všecko jest vypočteno do os, soustředěno do velkých jednotných mas, které slouží perspektivě, uzavírají pozadí, připravují nebo stupňují určité perspektivé účiny. Myrty nebo vavříny jsou tak sestřihány, aby napodobily zdi; aleje dubů zavírají se v klenby; a celá plocha jest rytmicky rozdělena, zodstavčována, prostouplá architekturou a plastikou. Řady cypřišů tvoří portiky; a park jest samá terasa, schod, balustráda — slovem upravené jeviště pro společenskou komedii lidskou, vědomé kulisy vědomých a promyšlených dramát. Takový jest v podstatě nejen proslulý park vily d'Este v Tivoli, takový jest i park vily Borghese (třebas ztratil dnes mnoho po svém zlidovění), i vily Doria-Pamphili, takový byl i park zničené dnes vily Ludovisi, která nadchla Goetha k obdivu. A takový byl i ráz parku starořímského, zahrad Lucullovy, které se prostíraly na dnešním Pinciu, zahrad Sallustových a Maecenových, které povlékaly svou kypivou nádherou Quirinal a Esquilin. Ideálem zahrady bylo starořímskému

autorovi, když dalo se o ní říci „opus urbanissimum“; jako bys řekl po česku: dílo civilisované, zušlechtěné, zlidštělé přírody.

Procházka takovýmto latinským parkem může býti po případě člověku velkým dobrodiním. Takový geometricky uspořádaný a promyšlený park může býti po případě nýmým a laskavým dělníkem, který ti vymete z duše mnoho chaosu a zmatku a uspořádá ji zvláštní harmonickou logikou v jasný a přehledný útvar, v němž se vyznáš a který ovládáš. Projdeš-li častěji pozorně takovýmto parkem, není možné, abys bezděky neosvojil si něco z jeho jasné, laskavé metody a nepřenesl ji do svého duševního hospodářství nebo nehospodářství. V takovéhoto římských parcích, v dílech architektů římských ze sedmnáctého a osmnáctého století, Maderny, Fugy, Borrominiho, Al. Algardiho, nalezl se Goethe, Goethe Ifigenie, Goethe básník kulturní, jemuž logika a metoda nebyly nepřítelkyně tvorby, nýbrž její pomocnice a sílitelky.

Římská Campagna, Ager Romanus, nemá ovšem nic z opus urbanissimum, nic civilisovaného a vzdělaného, alespoň nic na první pohled. Vztahy její ke kultuře musí si teprve nalézt, ale nalezneš-li jich, pochopíš, čím Campagna jest: nejnádhernější a nejvelkolepější hřbitov lidský, tak přísný a monumentální jako žádný druhý hřbitov světa — prostý vši malichernosti, všeho lidského nevkusy, vši plané a levné sentimentality. Kolébka i hřbitov veliké a silné lidské kultury, jedné z největších, která kdy byla. Místo, na němž dvakrát se obrátilo kolo lidských dějů, aby stálo v poloze, z níž vyšlo.

Procházíš-li se římským Forem, nalezneš (opravdu nalezneš, neboť jej musíš hledat, a pracně hledat) chrám Vestin, Aedes Vestae, vlastně jen chatrné stopy po něm: kruhové základy a kolem nich rozhozené trosky mramorového kladí, sloupů, kasetovaného stropu. Jest to jedna z nejstarších budov římského Fora. Již za Numy Pompilia byl prý snesen posvátný věčný oheň se sousedního Palatina a usazen zde, vedle paláce Vestálek, Atria Vestae, a živen jimi „pia mente diebus noctibusque“ nepřetržitě po třináct století, až byl zhašen navždy ke konci čtvrtého věku za císaře Theodosia. Tento chrámek Vestin byl snad nejvíce uctívaným místem starého Říma. Shořel několikrát za Republiky a naposledy byl restaurován Julií Domnou, ženou Septimia Severa. A tento chrámek zachovával až do císařství svou primitivní kruhovou podobu

s kuželovou střechou, jakou měl na počátku. Vyjedeš-li si dnes do hor Sabinských, vidíš všude nuzné stavby pastevců, které jsou téhož typu jako chrámek Vestin; a podobné primitivní venkovské budovy naleznáš na starých pohřebních urnách. Stojíš před nejstarším a nejprimitivnějším bytovým útvarem Latia; dnešní pastevci vrátili se k formě, které užívali již skoro před třemi tisíci let. Kultura vrátila se zde tam, odkud vyšla. Pod dnešní bídou, primitivismem leží pohřbeno tisíciletí nejnádhernějšího a nejmělejšího rozpětí lidské energie: je-li kde monumentální a veliký hřbitov každou hroudou, tož ten zde!

Není divu, že krása a svéráz Campagne byly tak pozdě nalezeny, tak pozdě oceněny. Řada velikých spisovatelů navštívila Řím, prošla jeho Campagní a zůstala nedotčena její ponurou, přísnou, stylovou velikostí: necítil jí ani Montaigne, ani Milton, ani Gray. Teprve Chateaubriand, veliký malíř slovem, byl jat její velikostí a vyslovil ji v jejím svérázu, v její přísné zamlklosti a tragické nemluvné monumentálnosti. Jest zvláštní, že teprve romantism, který objevil v sobě smysl přírodní, objevil i historický a mravní smysl římské Campagne, — a přece jestli kde, tedy zde tomu rozumíš, tedy zde chápeš, jak obojí spolu souvisí a se podmiňuje.

A vedle Chateaubrianda z malířů veliký, drahý Poussin.

Neznám lepšího zasvěcení do Říma a jeho krásy přírodní — krásy stylové, kulturní a historické — nad krajiny Poussinovy. Ty staré nádherné stromy, které se týčí k nebi tak slavnostně a s takovým heroickým pathosem, ten terén, nality do linií tak širých, pokojných a rytmických, ta kruhová města, z nichž se nese dým jako s kamenných oltářů, ty skalní prorvy, z nichž stříbrnou nitkou přede se tenký pramének a skanduje ticho vytrvalým a melancholickým hexametrem Vergiliovým, — to všechno jest jeviště, jeviště římských tragedií, jak je vycítili Plutarch a Corneille svým velkým básnickým orgánem.

2. Kouzlo Říma

Řím není město přístupné a líbivé: nevzdává se snadno tvé lásce, nepodplácí si jí ničím a jest třeba námahy a duševní práce, a značné a opěťované duševní práce, abys vníkl v jeho chladné, abstraktní a objektivně

kouzlo. Za tvou námahu odměňuje tě pozdě, ale trvaleji než města jiná. Když čár měst jiných již vyvanul jako vůně v tahu vzdušném a když musíš sbírat všecko vůli a obraznost i představivost, abys si na něj vzpomněl a charakterisoval nějak jeho obsah, čár Říma začíná teprve působit. Trvalo dlouho, než tě proniknul, ale pak tě již drží: poutá tě jako silný jed; neunikneš již tak snadno ani ty jemu, ani on tobě.

Řím neuchází se tedy o tvou přízeň jako lichotné Benátky, cele malířské a náladové. Řím nesplácí ti ani hned tvé lásky a neodměňuje tvé dobré vůle jako Florencie, město plastické a konkrétní, město pevných a přímých, ale i prostých poměrů, které nese svou duši ne-li na dlani, tož alespoň na hrdém a jasném čele reků Donatellových a na vysoké vášnivě a úporně se týčící kupoli Brunelleschiho. Řím jest složitý a abstraktní. Florencie a Benátky mají svého genia loci, Řím má víc: má genia orbis; genius jeho místa jest zároveň geniem světovým. Je-li síla Benátek v malbě, síla Florencie v plastice, jest síla Říma v architektuře, a v architektuře opravdu architekturní, opravdu monumentální, a to znamená chladné, objektivně, abstraktní. V architektuře jest nepadno diletovat, mnohem nepadnější než v jiných uměních, a přece v Římě jsi k tomu nucen; ač máš-li z Říma co mít, ač nemáš-li projít jím bez užítku, musíš hledět vniknout v jeho architekturu, snažit se ji pochopit. Buď jist, že toho nedovedeš, neboť, jak řekl mně správně mladý krajan, historik výtvarného umění, porozumět hlouběji římské architektuře a pochopit ji, toť úkol na celý život. Buď jist, že nejen první, ale i další tvé pokusy v tomto směru, a dlouho, budou pochybné a možná i směšné; ale to tě neodstraš; v Římě platí: lépe špatně porozumět než dáti se pouze lehce dojmouti a náladově vzrušiti. Řím žádá od každého, kdo se mu chce přiblížit, byť byl to jen cestující amatér nebo diletant, kus myšlenkové práce, a práce úsilné a velmi opravdové. Řím nechce být požíván, Řím chce a musí býti řešen.

Řím hraje zvláštní úlohu v uměleckém vývoji: úlohu spotřebovatele a dovršitele. Jinde dávali podněty, tvořili a vynalézali členy a formy, Řím je přejímá a dává jim smysl a účel, vtiskuje jim význam, kterého neměly, usoustavňuje je a vytěžuje je. Řím jest v umění veliký dovršitel a naplnitel. Dvakrát vpadá rozhodným způsobem v umělecký vývoj, dvakrát jej naplňuje a dovršuje. Po prvé vyvrcholuje antické umění

pozdním císařským uměním; po druhé dovršuje moderní obrozené renesanční hnutí kouzelným uměním barokním, tak často a tak pošetile pomlouvaným, jemuž teprve nyní začínají býti právi výtvarní historikové. Když jiná města již usínají a odumírají, Řím se teprve probouzí, ale pak předstihuje rychle obřími kroky všecken posavadní vývoj, dává mu teprve smysl, perspektivu, význam. Vytěžuje poslední možnosti ukryté v tom kterém útvaru, rozpoutává celý orchestr sil a tvoří složitou soustavu z jednotlivých rozptýlených článků a forem. Byly-li jinde při díle intuice nebo vkus nebo cit, tvořil v Římě na umění nejvíce intelekt, ale intelekt ten byl sám jen ve službách čehosi nejvzácnějšího, s čím nejdříve se setkáváš v umění: vůle. Římské umění, ať starořímské imperátorské, ať novořímské barokní, je výrazem ohromné vůle a energie, vůle, která si podrobila intelekt a učinila z něho svůj nástroj, a naučila jej tančit, jak mu pískala. V tom jest jedinečnost římského divadla uměleckého, a kdo pochopil tento ráz jeho, nemůže se odtrhnout od něho. Umění jest tu soustavou znaků, jimž smysl a rozum diktovala tvrdá vůle, jedna z nejtvrdsích, které vyrostly kdy na tomto tvrdém, pevném světě. Starý římský verš „*Sic volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas*“ jako by byl psán mottem k architektuře římské. Můžeš kritizovat jednotlivé detaily, pochybovat o vkusnosti nebo nevkusnosti některých prostředků, vzpouzet se a zdráhat se před způsobem, jakým jest užito jednotlivých členů, mluvit o znásilňování a zvůli — *celek* tě strhne vždycky a postaví si tě tam, kde tě míti chce; na ten bod, odkud vidíš nutnost všeho, kde se podrobuješ a vzdáváš, poněvadž proti tobě stojí vůle, která si podrobila svět rozumu a obrátila jej v dialektickou soustavu, jež pracuje pro ni. Zde cítíš, že rozum stačí tak právě na to, aby byl ozvěnou vůle a dokazoval, co ona mu přikazuje. Kdyby byl intelekt, který si podrobila vůle, malý a nepatrný, nedokazovalo by to ovšem nic a divadlo bylo by trudné nebo trapné; ale intelekt, jenž zde stojí ve službách vůle, jest bohatý, mocný a silný — v tom jest krása a velikost tohoto divadla, v tom i jeho skrytá hrůza, kterou se můžeš dáti plně prochvět jen zde. Pochopil-lis to zde, pochopil jsi i chod světa a dějů jeho v jejich ohromné neracionální nebo lépe nadracionální opravdovosti.

První má cesta na Forum neplatila římské architektuře, první má cesta na Forum byla poněkud podivná. Byla to jakási zbožná pouť: šel

jsem tam za stopami Julia Caesara, který je mně sám prototyp genia, toho Julia Caesara, který než se stal diktátorem, byl catilinskou existencí, toho Julia Caesara, nad nímž krčili rameny rozšafní a opravdoví tlachalové à la Cicero a jenž jest mně opravdovější i při své toaletě, i když si jen koketně zastíral pleš věncem, než tento senilní žvanivec ve všech svých nejopravdovějších vážnostech a nejdůstojnějších pózách, které zabíral s důležitostí, jako by se v nich měl dát fotografovat pro ilustrovaný týdeník. Zbytky chrámu Saturnova zajímaly mne jen tím, že zde byl státní poklad, aerarium, a vzpomínkou na chladnou odvahu, s níž se ho zmocnil Caesar, když po Rubikonu vstoupil do Říma; viděl jsem mladého tribuna Metella, s nímž se zde střetnul Caesar, prožíval jsem v duchu znova a znova scénu, jak ho zastrašil a zlomil. Nalezl jsem si Rostra, Rostra Julia, tribunu, kterou Caesar posunul od Comitia ke středu Fora a kde pak byla vystavena jeho mrtvola, aby ji pátý nebo šestý den po vraždě spálili u Regie na improvizované hranici, do níž v rozpoutaném šílenství vmetal dav všecko, co mu přišlo do rukou, veteráni své zbraně a ženy své závoje. Vyhledal jsem si i základy Regie (jediné, co z ní zbylo), budovy, v níž bydlil Pontifex Maximus a kde byly chovány státní archivy. Zde bydlil také Caesar krátce před svou smrtí; sem přesídlil ze Subury (tento politik velkého stylu, stavící na lidu a jeho přízni, bydlil i mezi lidem, v starém městě, v Subuře, ne na aristokratickém Palatinu), když se byl dal zvolit pontifikem; odtud odešel ráno 15. března r. 44 do senátu, který tehdy seděl v portiku Pompejově; sem přinesli pak otroci na nosítkách za několik hodin v zmatku pobodanou jeho mrtvolu. Nalezl jsem si i místo, kde za dvě léta po smrti Caesarově, tamtéž, kde mrtvola jeho byla spalena, postavili triumvirové chrám božskému Juliovi, a přešel jsem pak na jihozápadní kout Fora, abych zde spatřil, co viděti se dá z basiliky Juliovy, z basiliky, založené Caesarem a dokončené Augustem.

Nevím, jak bych byl dlouho takto antikvařil, kdyby ke mně byla nepromluvila a rázem si mne nepodmanila basilika jiná, na opačné straně a v opačném koutě Fora, basilika Konstantinova, správně Maxentiova. Tu rázem stál jsem před mohutným, zralým pozdním uměním římským, které mluví k tobě celému a rozechvívá tebe celého dnes, jako rozechvívalo Řimana své doby. Tu jest umění toho rázu, jak jsem o něm právě

mluvil: umění intelektu a vůle, umění mohutné a chladné, které jest zvyklé ne okouzlovat a ne se vemlouvát, nýbrž ovládat. Umění římské v posledním svém vývojovém stadiu, ale právě proto umění vrcholné, které shrnuje a stupňuje v největší vzepětí všechny činitele. Vedle therem Caracallových a Diokleciánových vrchol římské architektury.

Basilika Maxentiova liší se podstatně od starých basilik. Stará basilika na př. Juliova byla kryta plošně, stropem, ta zde je kryta klenbou rozměrů úžasných. Římské klenebné umění učinilo od Pantheonu, postaveného v té formě, jak jej dosud máme před sebou, za Hadriána, ohromný pokrok. Teprve zde, v těchto pozdních stavbách římských osvobodila se úplně klenba ode všech úzkostlivostí a rozpaků, které jsou patrné ještě na Pantheonu: sférická plocha jeho kopule projevuje se navenek ještě velmi slabě. Smélost tohoto nového klenebného umění pochopíš nejlépe, uvědomíš-li si, že strop basiliky Julia byl nesen sto čtrnácti podpěrami, kdežto při basilice Maxentiově plocha ještě větší byla překlenuta klenbami nesenými jen třikrát čtyřmi pilíři a západní stěnou, jedinou uzavřenou stěnou celé stavby: všechny ostatní stěny byly rozloženy ve velká okna. Z celé budovy je zachována jen třetina: jen tři velké klenby severní boční lodi, ale i z těch chápeš, jaká smělá vzdušnost a mohutná sjednocenost vyznačovala tuto stavbu. Z uclnění prostorového, podmíněného basilikou, došlo se zde k největší možné jednotě prostorové. A všechno prochvěno světlem jako stříbrnou melodií, o níž si můžeš učiniti představu jen v Pantheoně, kde povznáší tíhu hmoty do výšky až duchové, očišťuje ji ode všeho nahodilého a ponechává z ní jen sám zákon v jeho klidně velebné objektivné kráse, spravedlivé ke všemu, co jest pod ním.

To je římský styl. Velikost sama očištěná až do duchovosti, až do abstrakce. V tom jest kouzlo Říma, přísné a nevtíravé: umění neosobní a zákonné, a tím bylo školou všech zralých duchů, toužících působiti čímsi vyšším než pouhou osobní zajímavostí, — ať sluli již Michelangelo nebo Goethe. Všecko osobní přeměnilo se jen v nesmírnou soustředěnou vůli, vůli směřující k velikosti: to jest poslední osobní nota, která smí zde souzníti.

Objektivné, neosobní, bezejmenné jest toto umění: v tom jest jeho velikost a síla. Zde pochopíš teprve, jak lhostejné jest jméno, jak lhostejný

jest subjekt ve velkém umění. Zde porozumíš, proč na příklad Hadrián, tvůrce Pantheonu, vymazal své jméno úplně ze svého díla a svou novou stavbu postavil pod jména zakladatelů, M. Agrippy a Severa. Každé velké umění jest anonymní: jest dílem kohosi nebo čehosi mnohem většího než jednotlivce, a jednatel má zde vědomí toho. Mizí za svým dílem. Porovnáš-li dnešní umění s tímto starým uměním, vidíš, co mu schází. Není to vkus, není to cit, není to konečně ani důvtip, ani rozum, ani intelekt. Ale to všechno, cítíš zde, jsou podružnosti. Smyslu a významu nabývají, teprve jsou-li postaveny do služeb veliké nadosobní vůle, vůle k velikosti, veliké energie, neuspokojené ničím jiným než formou a zákonem. Pronikati znovu a znovu cestami hlubšími a hlubšími k tomuto poznání, hle, toť nepomíjivé kouzlo Říma.

3. Po stopách starokřesťanských

Na Esquilinu a Coeliu bydleli první křesťané a v této končině musíš také hledat, pokud nechceš před brány městské, jejich nejstarší architekturu. A opravdu, tento kraj je poset starokřesťanskými basilikami. Dvě největší z nich stojí na obou návrších: na Coeliu lateránský San Giovanni, chrám privilegovaný mezi všemi ostatními, „omnium ecclesiarum urbis et orbis mater ac caput“, biskupský titul papežův, basilika, která odvozuje svůj původ od Konstantina, jenž ji dal zbudovati v záchvatech kajícího, když, obtížený zločiny všeho druhu, mimo jiné i vraždou své ženy, svého syna a svého tehána, prodléval r. 326 v Římě, hledaje zde smíru s bohem — vše jedno — ať starým ať novým, ať pohanským ať křesťanským; na Aventinu liberánská basilika Sta Maria Maggiore, přestrojená ze staré prosté monumentality v takový dekorační luxus a rozklad, že ji Stendhal nazval případně ne chrámem, nýbrž salómem: tolik náboženské výsostnosti ztratila v těchto metamorfosách.

Před Esquilinem leží Viminal, dnes smetený již skoro a srovnaný s planinou. Jen jdeš-li ulicí Depretisovou, poznáš po prudkém spádu, že tu jsou poslední jeho zbytky. A sem do údolí mezi Viminal a Esquilin, kterým protékal druhdy potok, klade legenda Petrovo obydlí v Římě před jeho smrtí. Prý senátor Pudens na přimluvu dcer svých Pudenziany

a Praxedy poskytl mu útočiště ve svém paláci. Je-li co na této legendě pravdivé, není to jistě tento palác. První křesťané nebydleli jistě v palácích, ani v palácích svých příznivců, a samo místo, patrně vlhké a temné, nasvědčuje spíše úkrytu v nějaké staré, zpustlé budově než v senátorském paláci. Žil-li zde Petr, našel přístřeší asi jen u chudáka sobě podobného; uvidíme ještě, z jakých vrstev rekrutovali se první křesťané. Ale Pudenziané a Praxedě jest zasvěceno po malé basilice a Pudenziana má nadto v apsidě krásnou mosaiku z konce IV. století. Na východním svahu Esquilinu leží S. Pietro in Vincoli, basilika postavená r. 442 Eudoxií, ženou Valentiniana III., a renesančně restaurovaná; ale ještě nyní má dvacet krásných dorských sloupů. Na Foru, vedle basiliky Maxentiovy, stojí chrám arabských mučenků Kosmy a Damiana, architektonicky nevšedně zajímavý, z počátku VI. století; jest o jedné lodi, která končí se apsidou a má vestibulem rotundu, postavenou na cele někdejšího chrámu antického. Na úpatí Palatinu Sta Maria Antiqua z polovice IV. století, jejíž fasáda hraničila s Via Nova u chrámu Augustova a v jejíchž freskách jest klíč k pochopení celého starého vývoje malířského. A na sousedním teskném a pustém Aventinu, na místě, kde stával chrám Dianin, Santa Sabina, klidná trojlodní basilika, založená Celestinem I. roku 425. A mezi Coeliem a Esquilinem, blízko Colossea, nejjímavější a nejpoučnější ze všech, basilika sv. Klimenta. Zde, umíš-li vidět a cítit, můžeš pochopit opravdu něco z ducha starokřesťanského. Sv. Kliment jest chrám dvojitý: pod vrchním, mladším, leží starší, původní basilika, postavená kolem r. 360 a zničená v XI. století za vpádu normanského. Bylo to r. 1084. Řehoře VII. obléhal tehdy císař Jindřich IV. v Andělském hradu. Tísňený papež volá na pomoc Roberta Guiscarda. Normané přijdou z Kalabrie; císař ustoupí. Ale osvoboditelé a spojenci vedou si jako nepřátelé. Tři dny pálí, plení, vraždí, a když se vracejí domů, odvádějí s sebou několik tisíc zajatců, obyvatelstva římského, které prodají pak na Sicilii, když byli dříve ženy znásilnili, „mulieres prius violenter oppressas“. Tenkrát byl zničen zejména kvetoucí Coelius, který se nikdy nevzpamatoval již z ran normanských; tenkrát byla zničena i basilika Klimentova, tehdy z nejbohatších chrámů římských. V následujícím století postavili nad ní basiliku dnešní, ale ta zajímá nás jen tím, co přenesli do ní z basiliky staré.

Cheš-li porozumět starému křesťanství, musíš sestoupit do této staré basiliky. Stojí nad stavbou ještě starší, pohanskou, v níž vidí svatyni Mithrovu; tento nejstarší chrám jest dnes úplně pod vodou. To poví ti dost. Vidíš, na jakém terénu zde stojíš. Tato půda jest nezdravá bažina, nezdravá dnes ještě. A lidé, staří křesťané, kteří obývali tato místa mezi Coeliem a Aventinem, nebydleli zde jistě z rozmaru; bydleli zde z přinucení: byli to chudákové a jejich čtvrt byla čtvrtí chudiny. A mezi svými příbytky, v těchto bažinných a zimních místech, vystavěli si chrám, když směli na slunce boží.

Starý císařský Řím byl ukrutný k chudině. Zle se jí zde žilo, právě jako v dnešních velkoměstech, v Paříži, v Londýně, ve veleměstech amerických. Půdy stavební bylo málo a vykořisťovalo se jí do krajnosti: musily být vydávány edikty císařské, které zakazovaly stavěti přes určitou výšku. Činže byly ohromné, život těžký, často zoufalý. Musil bys vidět, byť jen zpovzdálí, pravou velkoměstskou bídu pařížskou nebo londýnskou, abys pochopil zoufalství, které se zmocňuje duše i srdce takto mučených. Není náhoda, že jediné hnutí, v němž cítím dnes vlát ještě jakýsi dech náboženský, hnutí Armády spásy, vzešlo z tohoto velkoměstského zoufalství. Budiž sebestpitvornější a grotesknější, budiž nám sebevzdálenější svým americkým rázem a svými americkými zvláštnostmi, toto hnutí má v sobě víc náboženského ducha než všechny dnešní oficiální církve, tyto klidné a spořádané instituce spořádaných, najedených, umytých, vyholených a vyžehlených křesťanů, kteří šest dní v týdnu lhou, klamou, podvádějí, dělají politiku a noviny a slouží takto státu a trůnu, aby sedmý den věnovali oltáři se stejným hereckým talentem, utvrzeným v díle dní předešlých.

Jako dnes Armáda spásy v malém, tak tehdy křesťanství ve velkém bylo výkřik z bídy, hrůzy, tísně a muky dobové, protest zoufalství proti mravnímu pozitivismu, mravní střízlivosti, mravnímu sobectví a naposlady cynismu. Stačí čísti bez předpojetí římskou poesii, prózu, filosofii, studovati římské právo a výtvarné umění římské, abys pochopil, jak *hotové* v dobrém i ve zlém byly všecky tyto kulturní útvary. Celá římská kultura vyvrcholila do dokonalosti, geniálním způsobem opravdu, základní egoism antického člověka. Římské právo právě jako římská poesie a římské výtvarné umění zná jen jednotlivce, jen soukromníka.

sobecké individuum samo sobě stačící, samo sebe milující, samo sebe neustále zdokonalující. Římské právo jest egoism uvedený v geniální soustavu; římská lyrika zná jen hnutí egoistické, nechce se nikdy ani v erotice vcítiti nebo vmysliti v milující duši ženinu; a totéž osamocení, táž touha po odloučení a životě soběstačném hovoří k tobě, dovedeš-li naslouchat, i z římského umění tvárného: v římské malbě stojí všechny figury pro sebe, uzavřené v sobě, bez soucítění s prostorem, bez kontaktu s ním. Vidíš a poznáváš mimo každou pochybu, že se zde dovršil do krajnosti jediný princip a že vydal všechny možnosti, které v něm byly ukryty. A chápeš zároveň, že bylo třeba, aby se dostal k slovu princip opačný, ač neměl-li svět ustrnout v téže posici; již jen pro prostý další chod světový bylo třeba revolty.

Římská císařská kultura byla dovršená ne forma, nýbrž formalism. Egoistický ideál sebezdokonalování byl veden do krajnosti, která by se nám zdála šílenstvím, ačkoliv byla jen smrtí. Takový římský císař mudřec měl ráno vypočten každý i nejmenší krůček, který udělá ve dne. Římští filosofové a rétorové ve svých listech přetřásali formalistické subtilnosti, které unikají dnes nám barbarům; každý význam slova, každá možnost představivosti a obraznosti byla vymezena a spoutána. Byla tu touha dokonalosti, kult dokonalosti ne snad již ani evropský, nýbrž čínský. Nyní přišlo křesťanství, ne jako náhoda, nýbrž jako dějinná nutnost, a projevilo se zároveň jako revolta i jako reakce; revolta citová a reakce formová návratem k primitivismu. Bylo třeba získati nové vývojové prvky umění výtvarnému, vtělití v ně nové orgány, a to bylo možné, jen začalo-li se ab ovo. Každý vidí hrubost na př. reliefů starokřesťanských, ale málokdo chápe, že přesto znamenají proti vyspělému umění římskému vývoj, poněvadž pojímá se tu již jinak prostor, poněvadž přestává osamocenosť a uzavřenost figur. Dlouho nedovedli si vysvětliti logickou vývojovou nutnost tohoto umění, dlouho nedovedli dobu od IV. do IX. století vývojově učlenit; doby té nebylo pro všeobecné dějiny výtvarné.

Mluvílo se o úpadku, jakož člověk se svého krátkozrakého stanoviska rád vidí ve všem úpadek, co neodpovídá představám, které on si utvořil o cestě, kterou má se bráti vývoj; a primitivism starokřesťanského umění vysvětloval se různě a ovšem vnějškově a pochybeně na příklad tím, že prý to byly práce barbarských národů. Mluvílo se o úpadku a konci tam,

kde byl počátek čehosi nového; ovšem počátek, a tím již jest řečeno: cosi primitivního, drsného, tvrdého. Umění starokřesťanské nijak neodpovídalo klasické harmonii římské; o kráse nedalo se zde mluvíti; bylo-li tu co hodného povšimnutí, byla to jen jakási karakterná ošklivost. Ale časem přišlo se jí na chuť. A dnes vidíme, že nutno pojem krásy rozšířiti tak, aby objala každou vývojovou nutnost, každé vývojové stadium v jeho typičnosti. Jest krásnou zásluhou Wickhoffovou a Rieglovou, dvou geniálních historiků uměleckých, že enklávu pozdního římského a počátečního křesťanského umění vtělili ve všeobecné vývojové drama umělecké a ukázali: ne úpadek, nýbrž počátek věcí nových; ne zrůda a nedovednost technická, nýbrž vývojová nutnost, snad oklika, ale nutná, neboť jen takto mohly býti získány umění prvky posud mu cizí. Reakčnost tohoto umění byla jen zdánlivá; jen postavil-lis se na nízké stanovisko umění římského, mohl tak soudit; vystoupil-lis na dosti vysoký bod vývoje celkového, vysvitla ti historická nutnost nového umění, jeho poslání a úkol. Moderní malba, jak dnes rozumíme tomu slovu, nemohla vzniknout, kdyby byl vývoj ustrnul na stanovisku umění římského; moderní malba cítí figuru jen jako atom prostorový, figura odráží zde a prostředkuje prostor — cosi samým principem svým zcela cizího umění římskému.

A obdobně má se to s římskou literaturou. Každý, kdo četl pozorněji s myslí umělecky vnímavou římské klasiky-prozatéry, ví, že sama komposiční methoda jejich jest zcela jiná, zcela cizí našim prozotérům. Věta žije u Římana životem zcela jinak samostatným než u nejlepších autorů našich; podřizuje se mnohem méně celku než u nás. Římská perioda jest samostatný, velmi složitý útvar, hotová pevnost, která žije osamocené často v kapitole a trhá celou stránku. I tu bylo třeba nejprve reakce spisovatelů křesťanských, bylo nutno projít zdánlivou jejich bezformovostí, než byl získán nový princip komposiční, který má mnohem větší zřetel k celku; vykupuje jej ovšem tím, že ruší nebo alespoň velmi obmezuje staré složité umění stavby periodické. Ale ovšem: uvaž také, jak dlouho vzdorovala tato nádherná pevnost římské formy! Jak dlouho mělo všecko, co bylo proti ní podnikáno, výsledky jen negativní! A jak ožila zase za renesance a v klasicismu! A jak i dnes základní buňka její žije jako nezcizitelný vývojový majetek i v principu novém!

Ale jedna římská forma vzdorovala více než všechny jiné novému křesťanskému duchu a nepodlehla, přesně mluveno, na římské půdě nikdy: architektura. Kristus napomínal sice své učeníky: Nelijte nového vína do starých nádob, — ale křesťané v Římě stavěli hluboko do středověku jen pohansky, jen římsky. Tu je poučné divadlo, na něž jest třeba upozorniti všechny podceňovatele formy v umění. Křesťanství přinášelo nový životní obsah, nový duchový kvas, není pochyby, ale kvas ten byl bezmocný proti umělecké formě, na níž pracovaly a kterou vytvářely věky a věky; a nakonec přizpůsobil se on jí, ne ona jemu. Všecky ty starokřesťanské basiliky, které jsem jmenoval na počátku dnešního feuilletonu a k nimž jest nutno připojiti před branami alespoň Sv. Pavla a Sv. Vavřínce, jsou jen pozměněné odrůdy basiliky římské, profánního antického typu stavebního, jak jej známe z basiliky Julie a Ulpie nebo z obytné basiliky Flaviovského paláce na Palatinu. Všechny mají společné s basilikou římskou členění podélného prostoru ve tři nebo v pět lodí, všechny jako ona vyvyšují širší loď střední, aby přivedly do chrámu přímo světlo pobočními okny podstřešními.

A tak ovládala tato stará římská forma architekturná Řím, že zde ani nevznikly pokusy o originální řešení stavebních úkolů chrámových v novém duchu. Daleko od Říma, kde netížila jeho tradice, na obvodu někdejšího imperia římského, mezi barbary povstává styl románský a gotický, v nichž organisuje se po prvé nový duch a nový obsah. Ale do Říma nenalezne skoro přístupu. Řím má *jediný* gotický kostel, Stu Marii sopra Minerva, a ten jest ještě florentského původu. A jak bédná jest to gotika, jak odmocněná, jak zakřiknutá, jak bez vlastního vzletu a bez každé smělosti!

4. Za řeckou krásou

Řím stal se útočištěm a skoro druhou vlastí řeckého umění a řecké kultury. Vplynul-li do Říma posléze celý starověký svět, Řecko bylo první, jež objal Řím, a jeho mediem můžeš posud leccos vidět a pochopit ze staré Hellady. V Římě jsou tedy cesty za řeckou plastikou oprávněnější než kde jinde; svádí k nim všecko; chápeš a cítíš, že zde jest její

druhý domov. Od II. století před Kristem přenášelo lupičství římské soustavně řeckou skulpturu do Říma a od V. až do I. století před Kristem pracovala řada řeckých umělcův a jejich žáků přímo pro umělecké úkoly římské.

A řecká skulptura, jakmile jednou vkročila do bran římských, podmanila si římskou půdu úplně a provzdycky. V Římě nebylo a není, přesně mluveno, jiné plastiky než plastika řecká. Nebylo jiné skulptury ve starověku, není jiné skulptury ani za renesance, kdy poslední trosky Řecka vynesli z podzemí. Jak podivné, že Řím, který má architekturu opravdu nanejvýše významnou a svou, půdě mnohem více vlastní, než se posud přiznává nebo tuší, nemá své skulptury ve vyšším smyslu. Jest tomu tak, jako by vyspělé a výsostné umění řecké zdusilo všechny zárodky domácího vývoje. A totéž divadlo jako by se opakovalo za renesance. V Římě pracovali Lombardané jako Bregno, Toskanci jako Pollajuolo, Mino da Fiesole, Michele Marini, Bandinelli, Montelupo a j., ale *římských* sochařů v renesanci skoro není: Řím zrodil v XV. století jediného významnějšího plastika, Paola Romana. A po něm v baroku stejná poušť. Oba velicí mistři barokního stylu, Michelangelo a Bernini, nejsou Římané.

Nikde posud nevzrušila mne tak řecká plastika jako v Římě. A přitom třeba vědět, že římská musea jsou spíše skladišti než sbírkami. Věci bezvýznamné a bezcenné leží pêle-mêle vedle uměleckých arciděl a musíš spolykat mnoho plev, než dostaneš se k zrnú; po vědeckém uspořádání není většinou ani potuchy a Řím nemůže se po této stránce ani zdaleka měřit s musei německými, která bývají často nejmethodičtější výtvarné dějiny, které znám. Galerie římské mají skoro vesměs ráz starých soukromých sbírek amatérských; v tom jest jejich kouzlo, ale často i obtíž, neboť podávají ti soukromou libůstku a malichernou zajímavost nebo historickou anekdotu se stejnou pretensí jako jedinečný zázrak velikého, posvěceného umění.

Ale to není všecko. Uvaž vedle toho, že nikde neřádili libovolněji studijnější restaurátoři než v Římě. Antická díla dochovala se nám většinou v kopiích a často v kopiích zplošťujících a zhrubujících; a tyto kopie staly se ještě kořistí nedouků stejně troufalých jako bezduchých, kteří necítili ani špetkou vlastní výsostné harmonie řecké plastiky a potvořili

klidně díla její do nejpošetilejších triviálností, do nejdutějších póz a theatricalností. A všemu navzdory a přece: tato stará řecká krása jest neumoriitelná. Triumfuje nade vším; nad nedostatečnými a nedovednými kopisty i nad tupými restaurátory; nad filologickými vykladači, kteří ti ji chtěli zošklivit tím, že ji mělce objasňovali a viděli konec tam, kde byl teprve začátek tajemství; nad pedantickými estetiky a snobistními estéty, kteří z ní chtěli vyvoditi dogmata a kodexy, kdežto ona jest stále nová, stále se obrozující, volná a nepoddaná ničemu než základní mechanice krásné a zdravé lidské fysis a psyche. A triumfuje hlavně a především nad tebou: nad tvou vlastní malostí, malou věrou. Včera nevěřils ještě, že jest možno takové umění; a nyní stojí před tebou a ty děšíš se jeho samozřejmosti jako největšího tajemství. A nejsi dalek pravdy: jeho prostota jest opravdu poslední slovo umělecké síly i moudrosti.

Hellado! Kdo všecko hledal a ukazoval nám cestu k tobě! Četli jsme Lessinga a četli jsme Winckelmannu, a těm byla jsi chladnou a rozumnou harmonií, ušlechtilou akademickou abstrakcí, symbol jejich víry v mocnost rozumu nad vší činností lidskou. Ale Goethe viděl tě již jinak v záblescích své jasnovidnosti: tušil již v tobě spodní dramatické křeče a víry, uhodl v tobě velikou, posedlou přebytkem vlastní energie tanečnici, vybíjející v tanci své šílenství. A přišel Hölderlin a vyčetl z tebe podobenství tragické hořkosti, osudu stále hotového přepadnout a zničit člověka, jak jen se zapomene a sejde se strážce střízlivé opatrnosti. A přišel Nietzsche a i k jeho hlasu odpovídala jsi povolným echem, lhostejná, nad lidský písek vztýčená sfingo! Vložil do tebe filosofii svého dionyství a přestavěl tvůj pantheon v pandaemonium, o jehož stěny odrážejí se skřeky všech vášní. A přišli filologové, jako Wilamowitz, a korigovali jeho jednostrannost jednostranností jinou; a přijdou jiní a cítím, že všichni měli část pravdy a nikdo neměl pravdu celou, že jsi všecko, co o tobě říkali, a mnoho nad to ještě — a *všecko* nad to ještě, ó ironie!

Hle, co různého našli v tobě básníci! Chénier měkkou melodií smyslné melancholie a Leconte de Lisle chladný resignující pesimism; Keatsovi, dítěti severních mlh, bylas naplněním jeho touhy po krásné formě zpívající v plném, jasném slunci; Shelleyovi hrdým ztělesněním poslední a nejvyšší svobody lidské; a Swinburnovi tvrdým ostnem obraznosti romanticky rozněžnělé a smyslně zemdlé. Jeden viděl a uctíval v tobě

Palladu, druhý Kypridu. A stejně z myslitelů každý kladl těžiště v něco jiného v tobě: jeden v tvé mládí, druhý v tvé stáří; jeden v tvé umělecké podvědomí a v tvé instinkty tvůrčí, druhý v bolestnou práci tvého uvědomování mravního a rozumového.

A čím více se od tebe vzdalujeme, tím více nás poutáš, tím více ovládáš naši myšlenku a dráždíš naši obraznost: důkaz, jak jsi silná, jak jsi silná! Záhada kultury vyvstává před námi znova a znova v době mechanismu, utilismu a filantropie a cítíme: v tobě jest klíč k ní, v tobě, která jsi stvořila tolik tvůrců. organizovala tolik intuice, vyvolala tolik síly invenční; v tobě, která jsi tak nízko cenila bolest a tak vysoko tvůrčí šílenství, jež dává zapomenouti na ni; v tobě, která jsi učila zabíjet v tragedii s jasným čelem a hrdým úsměvem; v tobě, která jsi se smála křečí a myslila jásáním a výskotem; v tobě, která jsi přebíjela čin činem a na každou otázku odpovídala uměleckým dílem; v tobě, jejíž styl měl první na světě logiku nutnosti.

A tvoje plastika! Soud o ní měl stejné peripetie jako soud o tobě a tvém rázu celkovém. Winckelmannové, kteří neznali skulptur parthenonských, kladli nejvýše některá hladká a chladná díla pozdější, jež nás dnes tolik nerozehřívají. Později teprve byly poznány vrcholy vývoje sochařského ve Fidioví a přišlo se na chuť cudné a drsnější kráse primitivů, dílům z konce doby archaické. Ale ani to není stadium konečné. Dnes nepohrdá se ani díly tvého odpoledne a večera, a s účastí vmýšlíme se v osudnou chvíli, kdy vznikala: kdy vývojové možnosti byly vyčerpány a kdy vývojová logika hnala umělce na cesty křivolaké nebo bezvýhodné.

Čeho všeho nenapovídali se nám naši profesori o řecké plastice! Jak se jí dost nenapomlouvali, byť bezděky. Řecká plastika bývala narážena na brdo chladného, střízlivého akademismu, rozumné a rozšafné šablony, a zatím není umění volnějšího a nespoutanějšího, než jest ona. Stvořila díla, jež jsou sám var a kvas, díla vášnivého, až křečovitého pohybu, těla pohnutá, vzrušená a rozechvěná do posledního nervu. Vezmi si Niobovnu nedávno objevenou. V šíleném běhu poklesla, byvši zasažena do zad šípem Artemidiným; oběma rukama chytá se za místo, kam vnikl. Prudkým nárazem spadl s ní lehký šat a jako květ z obalu vystřelilo z něho tělo, přísné ve své tvrdé panenské kráse. Utrpení není soustředěno do

tváře, celé tělo trpí násilným, zlomeným dramatickým rytmem. Nebo povšimni si hochy ze Subiaka v museu delle Terme. Tělu hochovu schází hlava a polovina pravé ruky a skoro celá ruka levá. A motiv jeho? V širokém rozběhu poklesá k zemi, takže levé koleno dotýká se skoro země; tělo nese však posud pravá noha o koleně silně ohnutém; kyčle jsou vypjaty napravo a trup pro rovnováhu chýlí se nalevo. Pohyb jest tak složitý i vášnivý zároveň, že marně jest se posud dohadováno účelu, k němuž jest podnikán. To vše jest pravý opak harmonického a klidného umění, jak bývá řecká skulptura charakterisována. Naopak: umění vášnivě a rozbouřené máš před sebou, které se odvažuje se zvláštní rozkoší na tělovou dramaturgiu. A přitom: jaká noblesa formová a stylová! Jak *stavěna* jest taková socha! Jaký svět tvarů geometricky v sobě uzavřený, jaký krystal vykvašených forem!

Neklammež se: daleko máme do vrcholů antiky. Již Římanům bylo vrcholné klasické Řecko, Řecko Fidiů, Sofokleů, Perikleů, skoro mythem, jako nám jest mythem renesance. Jen nejsilnější z našich moderních duchů mohli se odvážit přeplovby k němu; jen nejsilnějším z našich básníků a umělců bylo opravdu k zisku a užitku. Goethům, Hölderlinům, Shelleyům, Nietzschům, Rodinům. Ostatní, a těch jest legie, poškodilo, nezničilo-li jich zcela. Z téhož poháru, z něhož silní pijí zdraví a sílu, dopíjejí se malí a slabí dřímoty a smrti.

Procházel jsem římskými galeriemi a nemohl jsem nemyslet na tyto bědné trošečnické umělecké. Byla jich legie. Udávají samu míru moderního člověka: jsou průměr. A nad tímto průměrem tyčilo se několik soch řeckých jako velehory nad rovinou: daleké, jakoby dechnuté na obzor. A výsostná čela jejich unikala do mraků.

5. Řečí primitivové

V paláci konservátorském mají archaickou vlčici, z reprodukcí všeobecně známou kapitolskou vlčici, symbol starého Říma. Rozkročeno stojí na desce zvíře hrozivého vzezření. Hlava se vztýčenými sluchy obrácena jest na obranu ve stranu, odkud větrí nepřítel nebo jiné nebezpečí dvěma dětem, které kojí; ty, jež vidíš dnes pod ní, jsou ovšem pozdní

doplněk ze XVI. století, ale i původně asi již vzpínali se k jejímu vemeni pozlacení hoši, alespoň po svědectví Ciceronově. Hlava její zarámována jest archaickým kruhem tvrdě stylisovaných srstných chuchvalů, a právě tím jsou akcentovány v podivnou výraznost i hrozivý pohled, i vyceněné zuby, i stažené brvy... celé soustředěné napětí tohoto zvířete. Tvrdě stylisovaná srst pokrývá dlouhý krk a odděluje jej tím od trupu; a plece odlučuje od hubených žeber zase archaický vlnitý věnec pravidelného vzorku a zase svým způsobem odstavečuje plastický rytmus celé komposice.

Není zcela jistý původ této práce; dojista nepochází z Latia, které v tu dobu — jsme na sklonku VI. století před Kristem — bylo posud uměleckou pouští. Nejvíce důvodů svědčí pro to, že máš před sebou dílo řeckého původu, práci staroionskou. Byla postavena v chrámě Jovově na Kapitolu asi v době, kdy odstranili v Římě královádu; ti, kdož ji tam vztýčili, chtěli tím patrně poručiti mladou republiku zvláštní přízni bohů a nejvíce přízni Martově.

Dlouho nemohl jsem se odervati od tohoto díla; tolik velikosti, tolik monumentality jest v něm. Toto zvíře jest démoničtější než všechny moderní, v potu tváře látané satanismy; a jest monumentálnější než obrazy všech moderních vládců a božstev dohromady. Ne určité jednotlivé zvíře, ne individuum máš před sebou, nýbrž sám *typ* síly, ostražitosti a předvídavé odvahy. Chceš-li si uvědomit, na které formové zásady jest vázán tento jedinečný dojem síly a velikosti, dojdeš k tomu, že zde k pozorování přírodnímu — a odpozorovány jsou jednotlivé části, na př. hlava, nohy, žebra, celý postoj, s úžasnou bystrostí a hotovostí postřehovou — přistupuje ještě jakési *plus*: princip architektonický, princip celkové stavby, princip vyšší rytmiky. Odpozorované detaily střídají se s částmi, které vědomě jsou ponechány ve starším výrazovém stavu, ve stavu archaickém; tím jsou detaily ty i zpřizvučeny ve své výrazové novotě i včleněny ve vyšší celek, který nechce podati otisk skutečnosti, nýbrž rytmickou stavbu, jež platí sama sebou.

Ve Vatikáně v Galleria dei candelabri mají mramorovou ženskou figuru, *Závodkyni v běhu*, dívku tvrdé panenské krásy, lehynece a krátce oděnou, s obnaženými nohama, podobu běžkyně, která zvítězila v závodech konaných na počest některé bohyně; o takových svátcích běhala

174 totiž o závod i děvčata. Vatikánská socha jest mramorová kopie bronzového originálu z konce doby archaické. Těžko jest povědět svěží grácii, rosný, chladný půvab této figury. Podána jest chvíle velmi nesnadná, již bylo těžko sochařsky charakterisovati: děvče, připravené k rozběhu, očekává znamení, kdy vyrazit. Jako by lehynké zachvění, v okamžiku zkrocené, proběhlo právě mladým, štíhlým, suchým tělem, jemně a jasně učeněným: trup slabě stočený budí tento dojem nepokoje. A přitom oděv a hlava, traktované archaicky, váží celou figuru v sepjatou přisnost a povznášejí do vyšší stylové sféry to, co by se mohlo jinak zdáti studií mžikového pohybu.

Snažíš-li se zúčtovati si kouzlo této dívky, shledáš nakonec, že jest téhož rázu jako kouzlo *Delfického vozataje*: kouzlo květu před rozpuukem, kouzlo poupěte před rozvitím. Cítíš, že zde jest při práci mnohem více posud *duch a mysl* než ruka. Ruka není posud paní svého umění: duch vnikl již, smělý dobyvatel, v zaslíbenou zemi, ale ruka sleduje jej posud váhavě a tápavě. Podává se ti tu ryzí intuice, ryzí tvůrčí čin, nezatížený posud hmotou, technikou, methodou. Žádná rutina, žádná technika nepostavila se posud rušivě mezi tebe a umělce; čin jest posud jedinečný, není z něho odvozena methoda, pravidlo, zásada.

V témže museu nalezněš i dvě kopie *Penelopiny*, obě bezhlavé; doplníš-li je hlavou, kterou má museum v thermách Diokleciánových, dostaneš práci plnou přisné krásy, relief ženy cele soustředěné do smutku a vzpomínky; jest tu vniternost, které bys nečekal v době tak staré — i zde jsme na sklonku doby archaické —, a přitom stylová přisnost, která vylučuje všechno intimní zdobnění v každou sentimentální měkkost a mělkost. A zase: táž hořká, nezávětralá, chladná vůně jitřní ovane tě z tohoto reliefu jako z *Dívky-běžkyně* a jako z *Vozataje*. Cítíš: jsi na úsvitě velké umělecké doby. Forma jest tu svinuta posud v sebe; možnosti, jež jsou v ní ukryty, chrání žárlivě, a co jí uniká, jsou jen první nápovědi a tuchy příštího vývoje.

O něco mladší jest proslulý *Spinario* v paláci konservátorském. Hoch, cele a naivně zahloubaný do trudného díla: vytahuje trn, který mu uvízl v levé noze. Kolik tvaru, kolik pohybu jest tu odpozorováno přírodě! Jak vyniká hřbet v ohnutých napjatých zádech; jak ruce a prsty chápou se zraněné nohy a uvízlého trnu; jak se vrásčí přední část trupu; jak se

175 naklání soustředěná hlava — to všecko jest zachyceno s velikou útočností a rozhodností pozorovatelského zraku. A přece není tu plastická momentka; ani nic žánrově zdobnělého a zdobňujícího nevtírá se do přisného uzavřeného krystalu těchto forem. Hlava jest archaická: vlasy nakloněné lebky proti vši pravděpodobnosti nespádají do čela, nýbrž splývají po ní, jako by hlava byla v poloze vodorovné. Tato úchylka od jevové skutečnosti má zde úžasnou zušlechťující sílu; a bližší studium způsobu, jakým jsou podány vlasy, ukáže ti, že jest to úchylka uvědomělá, dcera záměru a úmyslu uměleckého.

V museu delle Terme mají nejkrásnější dílo řeckého sochařství, pokud je zastoupeno v Římě: tak zvaný *trn Afrodity*. I tato práce jest z doby primitivistické; i ona pochází z konce doby archaické. Tyto tři kouzelné reliefy nejsou ostatně dnes pokládány, jako byly nedávno ještě, za opěradlo trůnu Kypridina; pendant k nim, který se chová v Bostoně, ukázal mimo každou pochybu, že jde o pelest *mramorového lože Afrodity* a Adonova, jak stávala ve chrámech i jiných bohů a jak jich bylo užíváno k účelům kultickým. Na jedné pelesti byl vypořádán spor mezi Persefonou a Afroditou o Adonise, spor, jenž byl skončován tak, že o krásného jinocha rozdělily se obě bohyně: část roku trávil Adonis v podsvětí, druhou část na zemi u Afrodity. Shledání se obou milenců na ozdobeném mramorovém loži bylo právě vrcholem zvláštních slavností Kypridiny. Pelest tohoto lože v Římě chovaná předvádí ve středním reliefu zrození Afrodity: dvě mladé dívky v podkasaném řasném rouše zdvihají z vody ženu, která se jich zachycuje rozepjatými rameny. Podivuhodný jest rytmický paralelism obou figur, Hor: prochvívá a rozchvívá celou plochu jako hluboký akord.

Nalevo nahá dívka sedící na polštáři píská v dvojistou flétnu; a zase: nelze dosti oceniti, jak jest vyplněna plocha tímto tělem a jaký silný, pregnantní rytmus váže tělo této figury s jejím okolím v krásný, uzavřený výtvarný organism. Napravo pendantem k dívce nahé dívka zahalená v těžce póze sype zrní kadidlové na uhlí; a týž problém formový, znesnadněný zde ještě závojem, v nějž se kuklí až po tvář tato krásná jepťiška bezejmenného řádu a jen tušené bolesti, rozřešen je se stejným mistrovstvím.

Přehlížím v duchu znovu a znovu tato primitivistická díla a snažím

se zodpovědět si otázku, kterou si po tolikáté již kladu: Odkud dojem uzavřené, bohaté, tryskající síly, kterým na mne působí tyto práce přece tak klidné a ovládnuté? A vidím nevyvratně po dlouhé analýze, že jest právě v tomto klidu, v této objektivitě a sebevládě.

Nepokoj, který přináší vždycky prchavá chvíle jevové skutečnosti, nepokoj, který jest sám znak empirické skutečnosti, jest zde všude obmezován a korigován čímsi vyšším. Jest ho zde jen tolik, kolik jest ho nevyhnutelně třeba k obsahové jasnosti a zřetelnosti. Ale nikdy nedostává vrchu, nikdy nevládne a neovládá tohoto umění. Tito velcí staří tvůrcové věděli, že by pak zvětralo a vyšumělo naplano umění a že tento neklid rozptýlil by sílu, již nám má donést a sdělit. Tuto moudrost ztratily většinou doby moderní; nehoráznostmi látkovými a zajímavostmi obsahovými, smyslovým a nervovým lechtadlem chtějí příliš často narážovati vlastní sílu formové ryzosti.

Pravý řecký oheň nehořel nikdy na povrchu. Byl ukryt pod ochrannou vrstvou popelnou. Jen tak bylo možné, že došel až na nás, kdy dávno doplanula nejedna louč mnohem pozdější. Tyto sochy působí na první pohled většinou chladně; ale právě jen na první pohled. Zahleďš-li se do nich, setřeseš-li první vnějškovou vrstvu, jímají tě novými a novými čáry. Je-li na povrchu jejich popel, jest to popel, který můžeš snadno sfouknouti: a pak přiblížíš-li se, spálíš se; vidíš: jádro žhne dosud. Kdežto jinde, zaduješ-li, zhasíš svým dechem sám oheň a zříš náhle ke své hrůze, že to jen močálovým bludičkovým svitem doutnala vyhnílá mrtvola.

Kouzlo, jímž si nás podmaňuje řecký primitivism, není jen v uvědomění historickém; není jen v tom, že jsme dnes vývojem poučení a že víme dnes, jak zde stojíme na úsvitě vrcholné doby klasické; není jen v tom, že zde po prvé bylo udeřeno na tóny, které byly pak rozváděny a rozváděny dalším vývojem; není jen v tom, že zde cudně a zdráhavě bylo napověděno, co později rozpoutalo se do kypivého bezmezí a rozvířilo se do technických orgií. To byly city, které vedly pozdní Římány k tomu, že nakonec, když bylo kolo proběhnuto a vývoj vyčerpán, napodobili tvrdou a drsnou krásu primitivismu a archaismu; tak rafinovaný stařec cítí dráždivost první naivní dětské krásy, uzavřené a nerozvitě posud, a touží přiblížit se k ní a nazpět si ji přivolati.

Náš poměr k řeckému primitivismu jest dnes jiný; jest věčný, beze všech smyslových dráždivel a nervových paradoxů. Jest čistší.

Co nás dnes láká k němu a co nás nutí do zbožné úcty, jest poznání, že zde jest uzavřena opravdová nezářivá síla, celá a ryzí forma; že zde k nám hovoří umělecká statečnost, která právě proto musila se zasnoubiti s vysokou uměleckou moudrostí.

6. Z řeckého soumraku

V bráně hellenistické doby stojí figura Alexandrova, figura ne již reka a poloboha v řeckém smyslu, nýbrž celého boha ve smyslu asijském. Touto branou vyšla stará Hellas a ztratila se sobě samé; dobyla světa, aby v něm utonula; vylila se široko daleko ze svých břehů a zbahnila a zvětrala ve své vlastní síle. Kdo nám dá Alexandra a jeho dobu, její nahnívající bohatství? Jaký úkol hodný velkého básníka, zdvojeného velkým kulturním psychologem, úkol pro druhého Flauberta! Wassermann stačil na něj sotva s půli.

Jaká protikladná figura jest již Alexandr! Jaké trhliny prostupují již tímto nádherným sloupem! Žil v Athénách a napojil se zde vrchem vši starou krásou a harmonií attickou. Aristoteles byl jeho učitel, Aristoteles, poslední klasický filosof a první scholastik. (První tichounek let křídél sovy Athéniny slyšíš, když obracíš jeho listy; a sova Athénina, jak známo, vylétá za soumraku.) Mladý makedonský barbar postaven byl náhle před vykvašenou, dlouho a dlouho zrající kulturu athénskou; jaký div, že nedostal se k ní v poměr vnitřný, že nestala se mu nikdy vnitřní zkušeností a pravdou a byla vždy jen vnějším dekorem a romantickým ostnem. Opájí se hellenskou minulostí, ale jest to opojení již hašišové; umělé nadšení z minulého zlatého věku na věky ztraceného; elegie; archeologický ideál. Alexandr necítí hellensky: žák Aristotelův dává se zbožňovat po asijském mravu a způsobu, kumuluje v sobě moc kněžskou s mocí vladařskou a vojenskou — cosi zcela cizího staré Helladě, jež neznala zástupců božích na zemi a jejíž bozi nebyli nic než nejdokonalější a nejušlechtilejší lidé. Tam bozi, kteří vzali na sebe podobu lid-

178 skou, zde člověk, který se zveličoval a uměle strojil v rozměry božské: tak lze změřiti propast, která se tu otevřela.

A přitom ta směs barbara a romantika: dá zbořit Théby, ale meči a ohni káže stanout před domem Pindarovým. A jeho výpravy válečné mají již epizody moderní sentimentální turistiky psychologické: hrob Achilleův, chrám Dia Amona. Tuto zvláštní směs barbara a dekadenta, sensualistického vášnivce i sentimentálního epigona vycítil v něm nejvíce Sodoma, žák Vinciův; proto jeho alexandrovské fresky ve Farnesině jsou nejen nejlepší jeho dílo, ale i nejkouzelnější apotheosa Alexandra a jeho doby. Jest tu vzácná harmonie mezi látkou a vnitřní formou, která se převedla v dílo beze zbytků: Sodoma sám byl z téhož těsta: i příliš mladý i příliš starý; i smyslník i sensitiv; barbar vášnivě vpřed se deroucí i měkký melancholik, zajatec vlastní smyslnosti.

Všecky podoby, které se nám dochovaly i o nichž jen čteme, idealisovaly Alexandra, zbožšťovaly jeho zjev; tak mimo jiné díla Lysippova i Apellova. V kapitolinském museu, v témže pokoji, kde mají Umírajícího Galla, jest také takový idealisovaný portrét. Všecko směřuje tu k tomu, stupňovati co nejvíce vnějškový dojem; kučery působí již parukově, z celého výrazu mluví theatralistika. Pozorný divák spatří ještě díry, v nichž bylo zasazeno sedm zlatých paprsků, neboť Alexandr vystupoval zde jako bůh slunečný, jako dárce a tvůrce nového jasu a světla — myšlenka již čistě imperátorské, římské apotheosy.

Srovnej s tímto portrétem Alexandrovým portrét Perikleův ve Vatikáně a pochopíš rozdíl věků. I tento portrét, který se dá svést v originál Kresilasův, vznikší ještě za života Perikleova, málo má rysů individuálních, původně snad jen lehké pozdvižení a nachýlení hlavy nalevo. Ale jaká opravdová vnitřní noblesa rozlita jest po této tváři; jaká sebevláda, které jest cizí všecken sebeklam, právě jako snaha klamati jiné! Jaká krásná, střízlivá věcnost! Na hlavě má tento zralý, klidný muž jen helmu — a je to zase věčné. Stojí před námi voják, vrchní velitel athénský, který ovládal svou obec ne naposledy proto, že zastával léta a léta úřad vojevůdcovský.

Ale otrava asijská vniká v tělo řeckého umění zvolna, zvolna. Jaké silné kořeny mělo toto umění, rozumíš plně teprve nyní, kdy odevšad přikládají se sekyry, aby bylo skáceno. Pozorovat tento zápas, sledovat

179 jeho postup i peripetie, hle, v tom bylo pro mne kouzlo procházek za hellenistickým sochařstvím v Římě i jinde.

Považ, že z této doby jest na př. Venuše z Melu v Louvru, dílo, o němž se ti těžko věří, že jest z II. století před Kristem: tolik starořeckého ducha z ní dýše! Tolik klidu, tolik pokojného, plného dechu životního, tolik slavně klenutého rytmu! Zde žiješ ještě starou řeckou věrou, že dokonalý člověk dosahuje sám sebou nesmrtelnosti; vnitřní rovnováhou svých sil že jest již obrazem božím. Uvaž, že z počátku III. století jest Niké ze Samothrake, dílo, v němž objaly se vzlet a síla a splynuly v jediném polibku; socha, jejíž perutě rozehrává ještě dnes silný mořský vítr: vzdornou píseň jeho můžeš vyposlouchat ještě dnes z roucha přilnulého tak těsně k nadlidské kráse údů. Povšimni si, že na přechodu ze IV. do III. století vzniklo kouzelné torso hochy ze Subiaka v museu delle Terme; že z III. století jest v témže museu *Pěstní zápasník*, jehož naturalism jest až děsivě monumentální; že o málo starší asi jest *Demosthenes* ve Vatikáně, špatně doplněná kopie bronzového originálu, který vztýčili roku 280 Athéňané svému mrtvému spoluobčanu. Tento Demosthenes jest nový příklad vzácného umění, vlastního i pozdním Řekům, jak dovedli se vyhnouti při největší životní věrnosti všemu zmalicherňujícímu a jak dovedli i z řady odpozorovaných realisticky věrných detailů učinit nositele a pomocníky monumentality. Tento Demosthenes není tělesný bohatýr: vychudlý, zanedbaný, nervosní, řekl bych moderní velkoměstský člověk jako by stál před tebou. Ramena jeho jsou hubená, pleť zvadlá, tělo v pasu plné jako u starších mužů; postoj půl nedbalý, půl trapně rozpačitý, jako bývá u lidí, kteří musili dlouho překonávat nedostatky přírodní a nahradili je jen neúplně dílem vůle a síly duševní. I oblečen jest tento muž s jakousi nedbalou jednotvárností a nudnou chudobou invence: plášť jeho jest složen v řadu stejných, nudných záhybů, jest nabrán kolem života v jakousi tučnou bufnu a spadá jaksi žalostně a bezradně cípem přes levé rameno. Nikde vnějškové krásy a jasnosti. A přece: celek jest imposantní. Všechna vůle, všechna síla, všechno napětí soustředilo se do hlavy, zvláštní, zatrpklé, myšlenkami jako jizvami posekané hlavy. A podivně znetvořená ústa jako by napovídala všem, co příroda odepřela tomuto muži a čeho musil si dobýt vůlí: cítíš, to zde jest soustředěnost energie, která by dala vyrůst i novým

orgánům. Všechno slouží charakteristice, všechno ukazuje na veliký typický osud, i sepětí rukou, které jímá zde svou tesknou výmluvností, kdežto všude jinde odpuzovalo by svou pošetilou bezradností.

Změnu směru a vkusu vidíš patrněji nejdříve na obrazech božstev z této doby. Ztracena jest prostá čestná naivnost, klidná výsostnost věřícího lidského srdce, která dříve byla zde při díle. Cítíš z pohledu na tato díla, že veta jest již po oddané víře, které nevadilo, viděla-li předmět svého zbožnění i lidsky obmezený. Cítíš, že jsme již v době nábožensky skeptické: proto jest nutno podtrhovati velikost, moc, nádheru, sílu božstva, proto jest nutno haliti je ve vnějškový pathos, oddalovati je pozorovateli a posuzovateli, povznášeti je do oblak a dýmu kadidlového, z něhož probleskují jen sumární obrysy. Povšimni si *Zeva z Otricoli* ve Vatikáně, jehož původcem jest asi Rhodan Bryaxis. Rysy jsou podivně měkké, až zduřelé; jakási smyslná melancholie kryje zde stopy duševních otřesů a trudů; oko jest vlhce zastřené pod nízkým těžkým čelem; zemská tíha a obmezenost marně touží zde, aby byla vykoupena velikorysou velebou. A cítíš: to není dílo náboženské svobody, vzletu srdce, překonávajícího tíhu a meze hmoty; zde hovoří jen velké hmotné mistrovství a hovoří tak hlasitě, poněvadž musí cosi přehlušit; a toto *cosi* jest trapné a bolestně neodbytné.

Nebo postůj před Apollinem Belvederským. Winckelmannem a jeho vrstevníky navýsost vynešená socha byla později odbývána velmi chladně; neztotožňuješ se nijak s těmito naturalistickými odpůrci; jímá tě vyrovnaná harmonie a tanečná lehkost slunečního boha, ale postavíš-li si jej vedle vrcholných děl z doby Fidiovy, nemůžeš nevidět úbytku vnitřních sil tvůrčích, nedostatku vnitřního zážitku: Tento bůh není již bůh síly, jest to bůh vnějškové elegance. A to stojíš před dílem ještě z doby květu řeckého, před dílem Leocharovým.

A tak rozcházíš se i jinde se soudem racionalistických estetiků empirových, na př. před proslulou *Junonou Ludovisi*. Není to dílo řecké; pochází z doby juliovské, ale umělec měl tu vzorem díla praxitelovská. Jest to charakteristická a krásná práce novoattické, klasicisující školy, která kvetla v I. století před Kristem a v časech prvních císařů římských. Tato klasicistická škola stojí za povšimnutí, jest to typický zjev dobový. Když byl proběhnout kruh a když bylo dosaženo krajních mezí bouřlivé pohnu-

tosti, vnější dramatičnosti a technické virtuosity v dílech jako Laokoon nebo Farneský býk, nezbyval než obrat a návrat. Návrat ke klasikům a předem návrat k nejlíbeznějšímu z nich, k Praxitelovi. Ale co tam bylo vnitřně zdůvodněno tvůrčími činy, dedukuje se z nich zde rozumově a uvádí v soustavu pravidel: nalézá se schematisující metoda, sestavuje se a zdůvodňuje se rozumově ideál krásy. Tito staří Řekové a Římané mají k Praxitelovi též poměr jako naši akademičtí eklektikové XVII. až XIX. století k Raffaelovi; jest jim mrtvým kánodem absolutní dokonalostí, ne živým, charakteristicky vymezeným tvůrcem lidské víry, krásy a síly.

Významné jest i, že tato novoattická škola časem ráda archaisovala; lidé, kteří ztratili úplně uměleckou naivnost, tvořili si ji uměle a účelně. Stará spoutanost formová byla nyní cítěna a hledána jako smyslný osten; a zdá se i, že lidé víry prostí, skeptikové a indiferentisté, budili v sobě rádi ilusi, že cítí nábožensky, zahloubali-li se do díla, které napodobilo zcela nebo částečně umění z dob starořeckých, z dob silně a naivně věřících. Tedy forma estétní sentimentality, která napovídá, že se sešerilo; že kulturní forma se vyžívá. Takové rafinované dílo jest na př. tak zv. *Esquilinská Venuše* ve Vatikáně, která má autorem Pasitela, Řeka z dolní Italie, jenž se stal v I. století před Kristem římským měšťanem. Jest to dívka, která si váže vlasy po lázni. Hlava i hrud' jest úplně archaická, abstraktní, ale ostatní trup a nohy pracovány jsou se zvláštním a ostrým naturalismem po živém modelu. Nohy jsou přitíženy k sobě podivně přístřeným, zcela jedinečným způsobem. Cítíš: dílo jest rafinovaná úmyslnost sama. Má své přednosti, ale jsou vývojově osudné: neleží nic za nimi. Jeho síla jest krátkodechá. Smyslové stimulans vítězí nad uměleckou formou.

7. Hadrián a starořímský barok

Z římských nezbytností turistických jest i výlet do vily Hadriánovy v Tivoli. Výlet ten může ti přinést chvíle opravdu kouzelné za jedné podmínky: že se vzdáš před zříceninami palatia Hadriánova dobrovolně všeho koketování s archeologií, že přestaneš hledět na staré zdi vědecky

182 a zahleďíš se na ně prostě malířsky, bez každé tendence a intence. Ale nevěřil by člověk, kdyby toho nezřel na vlastní oči, jak málo lidí dovede naplniti tuto prostou podmínku. Všude potkáváš udýchané a upoceně turisty, posedlé filologickou a archeologickou zuřivostí, kteří zaboření do knížek loví odtud velmi pochybnou a málo jasnou, většinou německou vědu a otupeni pak již zcela, s vypoulenýma očima, hledí a neží. Krátkozrace očenechávají mrtvý detail, kde záchvěv duševní může ti dáti jen veliký odstup zrakový i duchový, jen to, co dovede zharmonisovat mrtvou zříceninou s věčně živou přírodou a okřídlit duši v let dosti vysoký, aby zaslechla něco z rytmu šumících věků.

Krása vily Hadriánovy jest nejprve ve volbě místa — mimochodem řečeno, kus tajemství každé dobré architektury, které bude unikat vždycky střízlivým rozumářům. Když byl dokonal svou cestu po celé říši, vybral si Hadrián místo k odpočinku, k snění i k meditaci na úpatí hor Sabinských. Staveništěm jeho vily jest poslední výběžek tohoto překrásného horského útvaru, veliká plošina, položená několik metrů nad úzkým údolím. Sabina liší se velmi jasně od hor Albanských; má svůj význačný rys. Albanské hory jsou vulkanického původu a ráz jest podle toho měkká ledvinová linie, kotlinná prohlubeň, rozprysklá bublina. Sabinské hory jsou útvar čistě vápenný. Mají příkrý spád a charakter zřejmě divadelní, romantický; vidíš to z toho již, že zdají se vyšší, než vpravdě jsou. K tomu přistupuje jedinečná hra světelná, proměnlivost barevných tónů na jejich tvarech. Tóny ty nejsou nikterak měkké a laskavíci, nýbrž tvrdé a příkré. Jest to zřejmá přírodní romantika; jest jí zde právě tolik, kolik jí snese jižní srdce, pozitivnější než srdce naše.

Tyto hory Sabinské jsou tedy kulisou vily Hadriánovy, romantickou složkou jejího účínu. A před ní melancholická rovina římské campagne váže ji klidným, přísným akordem, tvoří fermatu celého útvaru. Na hranici obou stojí komplex asi dvaceti budov, velmi málo spolu souvisících; každá budova žije pro sebe a na svůj vrub, nestará se mnoho o sousedku — i tu je patrný antický individualism a atomism. Budovy spojeny jsou mezi sebou často jen podzemními galeriemi a stýkají se úhly ostrými nebo tupými, zastírají se a krájejí se navzájem s pravou římskou disonaností.

Jest známo místo ze Spartiana, životopisce císařova, kde vypravuje,

183 jak Hadrián dal jednotlivým částem své stavby jména proslulých budov a míst antického světa, tak na př. lyceum, akademie, prytaneum, Canopus, stoa poikilé, Tempe, a jak, „aby nic nescházelo, napodobil i říši podsvětou“. Nic není pošetilejšího než vykládat doslova toto místo a impuťovat vzdělanému, jemnému císaři absurdní sen, hodný nějakého procovského bankéře moderního, jako by chtěl napodobit ve své vile všecko, co kdy našel na svých cestách krásného nebo jen kuriosního. Uvidíš dnes ovšem ve vile Hadriánově ještě Canopus, jakousi vodní nádrž zachycenou přímými zdmi, jež byla uzavřena výklenkovou stavbou; ale že stavba ta byla zmenšenou kopií dolnoegyptského města, proslulého svým kultem Serapidovým, jest více než pochybné, právě jako jest skoro jisté, že poikilé nebyla napodobeninou proslulé stoy athénské. Jména, která dával císař svým stavbám ve vile, nebyla nic než hra ducha melancholického diletanta, který alespoň ve vzpomínce chtěl ještě slyšet zpěvně slabiky míst, jež kdysi na chvíli zajala jeho neklidného ducha.

Jaký zvláštní duch byl tento Hadrián a jak příznačný celé své době a jejímu umění! Španěl původem, byl místodržitelem v Syrii, zatím co Trajan bojoval s Party a pronikal do bájněho Orientu. Nebylo vědy, nebylo umění, nebylo kultu, který by ho nezajímal; sám navrhoval stavby, stavěl po celém okrsku zemském v rozměrech předtím nevidaných. V Athénách postavil chrám Jova Olympského, největší chrám na půdě Hellady, který svou velikorysou barokností rozrušil uzavřenou harmonii starších Athén; v Thracii založil Hadrianopolis a v Egyptě Antinoopolis; proti Piktům a Skotům v Britanii vybudoval vallum Hadriani; na půdě zbořeného Jerusalema chtěl postavit novou čtvrt a na místo chrámu Jahveho chtěl vztýčiti chrám Jovův a vyvolal tak poslední odboj Židův pod Bar-Kochbou. V Římě samotném jest jeho dílem kromě Pantheonu chrám Venery a Romy, chrám Marta Ultora a mausoleum jeho, Moles Hadriani, dnes Andělský hrad.

Stačí ti zahleďeti se do zbytků chrámu Romy a Venery nebo popatřiti na mohutné sloupy s kladím, zbylé z chrámu Marta Ultora, abys pochopil, že stojíš před pozdním uměním, které chtělo stupňovati účiny v obrovitost. Stojíš před počátky římského baroku. Jest lhostejno, odkud přišel, je-li původu domácího a vyrostl-li z půdy římské, nebo jsou-li zde vlivy orientální, totiž syrské. Jsou badatelé, kteří uvádějí tuto novou fázi umění

římského v přímou spojitost se Syrií, s jejím uměním klenebným; proti nim stojí názor, že jde zde o logický vývoj umění domácího. Budiž tomu tak, budiž jinak: pro mne jest zde důležité, že Hadriánem počíná se nová epocha římského umění, umění, které se dovrší v thermách Caracallových a Diokleciánových.

Ve vile Hadriánově jest zvláštní stavba, které říkají málo přiléhavě *natorium* nebo *teatro maritimo*. Je to kruhový prostor o průměru asi čtyřicetimetrovém, který obklopovala překlenutá síň o čtyřiceti ionských sloupích. Uprostřed byla vodní nádržka a v ní kruhový ostrov; a na něm stála zvláštní stavba s řadou sloupů dovnitř zaobloučených, o různých komnatách. Stačí ti pohled na tento půdorys, abys pochopil barokní ráz této budovy, která byla snad letním tricliniem.

Touha po masivnosti v obrysu a složitost půdorysů hovoří k tobě při stavbách Hadriánových řečí velmi určitou: starořímský barok! Ať je původu domácího, ať cizího, vše jedno: ukazuje rozhodně, že starý typ hellenské krásy, typ statické rovnováhy a uzavřené harmonie, jest opuštěn a že se z temné úzkosti a nutnosti doby touží po kráse složité a dynamické, vybičované k největšímu rozpětí sil, k polyfonii všechněch členů. Všecky funkce jsou rozšířeny a nově zhodnoceny, neboť lačnost smyslů je vystupňována jako nikdy předtím. Cítíš, že umění snaží se udržeti stejný krok se životem, který vystoupil z břehů a vře temnými bolestnými tuchami jako záhadným utrpením; staré umění abstraktní, které bylo mezi životu, ustupuje všude umění novému, jež chce býti jeho ostnem a vybouřiti v něm všecko v uvědomění, co spalo včera ještě naivním snem šťastného podvědomí.

Řím podléhá Orientu. Zdá se to být jen vnějškovou náhodou, že stárnoucí Hadrián zahloubává se víc a více do orientální mystiky. Ale jest v tom přece hlubší smysl: neboť lid propadl jí již dávno a na císaři dovršuje se jen osud všeobecnosti. Řím hemží se mágy, kouzelníky, hvězdo-pravci; a Zoroaster má zde četné učeníky, jako je má nauka Isidina a Serapidova. Na výšinách pěstuje se sice ještě starořímská ctnost, ale jako divadlo, čistě dekoračně; život, který šumí kolem ní, jest temný a mučivý a vře jiným kvasem.

A jako vždycky, když umírá krása, vycházejí i nyní mniši na rozcestí lapat duše, a nejen mniši křesťanští, nýbrž i pohanští. Opravdový mnich

do slova a do písmene jest lidový filosof stoický, oděný v hadry a hlásající odříkání; spí na holé zemi, živí se prací rukou svých, učí chudobě, lhostejnosti k štěstí a osudu, útěku od světa a každé smyslnosti. Jest vážný soupeř křesťanů a jako oni pracuje vtípem, ironií, sarkasmem: dušelovec jako oni. Neboť ku podivu: duše trpí a sténá. Svět jest pacifikován; světová říše římská utvořila hmotnou civilizaci tak dokonalou, jak jí posud nebylo; o tělesnou stránku člověka jest postaráno, jako posud nebylo; vědění a umění, dovednosti i řemesla jsou zde snesena a nakupena do výše, že dávno předtím nebylo takové dosaženo a nebude jí dosaženo dlouho potom, — a hle, duše trpí a zmírá a schne od kořene, raněna jsouc jakousi tajemnou nemocí, která nemá jména.

Křesťanství neporazilo římský svět kulturní, padl podryt z vnitra; churavěl těžce již dříve, než došlo k rozhodnému zápasu. Antická filosofie došla ze sebe k téměř skoro výsledku, jako jej podávalo křesťanství: k odvrácení se od životní plnosti, k rozrušení životní naivnosti. Není náhodné, že křesťanství, které nenávidělo veškeré filosofie antické, učinilo výjimku se Stoou; poznalo zde vnitřní spříznění. Tertulian, Origenes, sv. Augustin a sv. Řehoř Naziánský mají pro Epikteta slova podivu a úcty. A jeho *Encheiridion*, jeho Příručka mravních naučení byla jednu dobu dokonce četbou mnišskou! Svatý Nilus, poustevník ze IV. století, upravil poněkud text po stránce dogmatické a vložil ji pak klidně do rukou mnišských: cítil ducha Epiktetova jako ducha křesťanského.

Nad tímto faktem měli by se zamyslit všichni, kdož odvozují pád římské kultury z vnějška: křesťanstvím. Nikoliv, antická filosofie sama ze sebe došla k výsledkům, jež mohli přijmouti mniši a poustevníci křesťanští.

Neviděl jsem tohoto dramatu na prknech Národního divadla, nebyl jsem v Praze; ale nyní, kdy jsem se vrátil, slyším se všech stran o enthusiasmu, s nímž přijaly obecnost i kritika tuto hru habsburské protireformace alpské a jehož ozvuk z novinářských recenzí zachytil pan nakladatel na vloženém červeném lístku: ozvuk věru hlaholný a třeskný, ozvuk pravých pozounů triumfálních. Přečetl jsem drama p. Schönherr-ovo a řekl jsem si: Jaký zvláštní národ jsme my Čechové! Jak ochotní přečeňovat pod cizí vinětou totéž, co bychom přijali s kritickou skepsí, kdyby se nám představilo pod etiketou domácí. Neboť tento Schönherr je zase jednou nádherný příklad uměleckého nedorozumění a nádherný doklad naší kritické polovzdělanosti a pavzdělanosti. Tento Schönherr má sice více dramatického spádu a dramatické vervy — rozuměj vnějšího spádu a vnější vervy — než na př. Jirásek, ale vnitřní básnickou a uměleckou hodnotou nestojí nikterak nad ním; spíše naopak.

Schönherr napsal dobrý lidový kus, slušné divadlo — nic má, ale také nic víc. Zejména nenapsal žádné tragedie, žádné dramatické básně. K ní jest třeba tvůrčího fondu, síly a žáru zraku, dostřelu básnické intuice, perspektivního bohatství, které mu úplně scházejí. (Schönherr etiketuje hodně kramářsky svou hru jako „tragedie lidu“. Ten muž věru nezaspal svého času a ví, jaké nálepky musí se dnes na zboží lepit, aby mělo odbyt, i jak líčit na hejly.)

Schönherr vytěžil jen samozřejmé a povreční dramatické účinky, které leží v císařském patentu, jímž se nařizuje alpským sedlákům, aby buď odpřísáhli svůj „blud“ nebo aby opustili své statky. Leží na dlani ruky, co z toho plyne: konflikt mezi láskou k rodné půdě, recte k ma-

jetku a k bohatství — neboť jsme mezi lakotnými, chamtivými sedláky malovanými manýrou Zolovy Země —, a věrností svému náboženskému přesvědčení. A aby melodram byl úplný: je tu ještě srdceryvná klausule, která ztěžuje celou historii: nezletilé děti nesmějí odejít s rodiči do ciziny, jsou zadržány doma a budou katolicky vychovávány. To je všecko velmi pěkně vymyšleno ve stylu kalendářových efektů, ale, prosím, kde je tu jaká vnitřní tragika, tragika duše a myšlenky, kde jaký hlubší básnický pohled do dějů světových, kde jaká nová rovnice mezi charakterem a osudem? *Buď* jest tragedií (abych zůstal v německé literatuře) Kleistova Penthesilea a Hebblovův Gyges a jeho prsten — *nebo* jest tragedií Schönherrův Domov a víra, ale obojí zároveň tragedií být nemůže, poněvadž není mezi obojím žádného sebemenšího vnitřního básnického spříznění.

Schönherr, kterému schází pravá básnická moudrost, jest velmi chytrý pán: poněvadž ví, jak jeho tragedie je v jádře larmoyantní rührstück, nanáší na své figury hrubé a drastické barvy, tváří se drsným, vyrábí „derb“ humor a komiku — a, opakuji, ví dobře, co dělá. Jde o to, zamalovat a zalhat původní sentimentalitu, která leží v samém jádře jeho dramatické koncepce. Kde schází síla, dostaví se vždycky včas hrubost — platí i pro dramatiky a básníky.

Jak selhal Schönherr umělecky a jak nestačil na svou úlohu, ukazuje mimo každou pochybu to, že nevěděl si rady s „černými“: s pronásledovateli, s utiskovateli, s vrchností. V opravdovém dramatu musily by být obojí party stejně dobře obsazeny, stejně bystře a bohatě promyšleny: jak bílí, tak černí, jak utiskovaní, tak utiskovatelé. A co podal Schönherr? *Jedinou* figuru, rejtaru, a ten ještě je dekorační bubák, abstraktní zlo, abstraktní ukrutnost, nevyložený a nezbadaný lidský. Dobrý chlap (jakmile se luterán obrátí, hned s ním cítí jako s bratrem), ale náboženský fanatik: slíbil svaté Panně, že vyhubí všecko kacífství, a plní svůj slib. Tedy fanatik, který věří, že slouží nejlepší věci na světě, svému Bohu. Je-li tomu tak (a není o tom pochyby), pak je prostě absurdní konec dramatu. Jak je možno, aby se tento abstraktní fanatik dal překonat luteránem, který mu odpouští (nebo činí pokusy odpustit mu), přestože mu zabil hoča? Opravdový fanatik katolický *musil* by vidět v nabízené ruce luteránově jen lest dábelkou — nic víc — a odpovéděl by na ni

sevřenou pěstí a ranou; *musil* by odpovědět tak, právě proto, že se úplně odlidštil, že se stal nástrojem božím, „mrtvolou“, jak říká Ignác z Loyoly. „*Sit sicuti cadaver!*“ Bez citu, bez dojmu!

A u Schönherra? Rejtar, byv překonán velikodušností luteránovou, opře svůj meč o zem, rozlomí jej v půli a „zhrouť se“ u studny. Co je toto zhroucení se? Nic než dekorační póza z rozpaků autorových. Nic než divadelní fráze. Že tím autor zabíjí tu poslední trochu, která zajímala v jeho rejtarovi, na tom mu nesejde; že tím zrazuje něco ze své minulosti, a něco lepšího, ani na tom mu nesejde. Ten muž je dobrý, nerozpačitý obchodník a ví, čím se kupuje úspěch.

Dětské návštěvy v Praze

V tuto dobu, kdy chodníky žhnou sluncem a vedro sálá z kamení a kdekdo utíká z velkoměsta, objevují se v Praze zvláštní poutníci: průvody dětí s učitelem. Bývají to někdy děti z našeho venkova, jindy děti z t. zv. uzavíraného území; přijely prohlédnout si Prahu, srdce království, jak o něm vypravují jejich čítanky. Odedávna rád slouchám do tmy, která leží za mnou, kde a jak ozvou se z ní nové rytmy pochodové, nové melodie zpěvné; odedávna rád pátrám ve tvářích těch, kdož jdou za námi; rád čtu v jejich zornicích rozednělých úžasem z prvních pohledů na svět a život. Ale nejraději nahlédám do tváří malých poutníků z českého severu nebo západu. Kdo kdy prošel některým severním městem českým, ať Ústím nad Labem, ať Podmoklím, ať Žatcem, ať Libercem, a za kým fičel surový smích nebo slina pro český hovor, nemůže spocínout na těchto drobných líčkách než s výrazem hrdosti i starosti, pýchy i trudu. Nejsou-liž mezi nimi již první trpitelé? Nejsou-liž mezi nimi příští mučedníci? Na chodníku vidíš drobné lidské hříbečky a hle, jsou to malí vojáčky naší národní ideje. Bůh s tebou, naše milé vojsko, které neseš do tmy příštích dob naši krev i naši myšlenku, naši víru i naši sílu, celou naši dobrou při! Bůh s tebou!

Nevím, kdo se stará o tyto děti v Praze, nevím, co tu vidí; jaké dojmy v nich uvíznou z takové návštěvy; co se z ní zachytí a jak to vzroste. Nevím toho, a trudím se proto. Čtu ovšem v novinách, že učitel prošel s nimi těmi nebo oněmi památkami pražskými; ukázal a vyložil jim ta nebo ona historická místa; že je tam nebo onde v krámě pohostili; že kdesi přespaly a druhého dne vrátily se domů. Ano, není pochyby, že byly v dobrých rukách a že pražští lidé je rádi viděli. Ale přece zbývá

jakýsi stín pochyby: dali jsme jim opravdu všechno, co jsme dát mohli? Kdo zná lidskou duši, ví, jak bývají silné takové první dojmy; jak hluboko se obyčejně vkořeňují; jak rozhodují o směru a rázu příštího růstu. Chtěl bych vědět, co si odnáší takový malý vojáček z pražské návštěvy domů na sever na své bojiště, do svého rodného továrního města? A chtěl bych položit pak našemu národnímu svědomí otázku, nemohlo-li toho být opravdu víc? Così silnějšího, trvalejšího, mohutnějšího?

Bylo to v Benátkách v Palazzo ducale v sále Velké rady. Strop, stěny, všecko jest pomalováno historickými obrazy, apotheosou Benátek, štětcem největších benátských mistrů, Paola Veronesa, Jacopa Tintoretta, syna jeho Domenica, Leandra Bassana, Ondřeje Vicentina. Není tu malováno nic než sláva Benátek: dobytí Zadru, několikrát dobytí Cařihradu, pokorení německých císařů Barbarossy a Otty před papežem, při čemž režiséry jsou benátská dožová. Octl jsem se v tomto sále zároveň s nějakou školou italskou, asi také školou venkovskou, neboť děti vypadaly dosti chudě. Tato škola měla štěstí, že její učitel byl trochu básník: jak vášnivě vykládal, jaká jiskra v oku, jaká milá melodie v hlase! Odvrátil jsem se od umělého divadla mrtvých mistrů a zahlubal jsem se do živého divadla dětských tváří přede mnou. Jak visely všechny na rtech učitelových! Jak jiskřil se hochům temný zrak a dívenky jak plaše, patrně rozechvělé, tulily se k sobě jako houf holubic! Stalo se mně později, že jsem si koupil knihu nezapomenutelně krásných úvah největšího dnešního básníka italského Giovanna Pascoliho *Pensieri e discorsi*.¹ Mimochodem řečeno: Pascoli, dědic Carducciův a vnuk Leopardiho, o němž napsal nejkrásnější, co se o velikém pesimistovi vůbec řeklo, jest dnes nejhlubší znatel italské duše v jejích posledních nejtěžších a nejvroucnějších záchvěvech. Mramor jeho veršů soutěží svým cudným, milostně jiskřivým sněhem s mramorem Leopardiho, ale žár a vzlet jeho neustupují žáru a vzletu básníka Ód barbarských a Hymny Satanovi. V Přemítáních a rozhovorech mluvil myslitel veliké lásky a veliké síly, a mluví hlavně a především k mladé Italii, k příštím generacím, o životě, poesii, umění, lásce k vlasti, recích a básnících národních, o hrobech, svátcích, obřadech živé, ideální víry. Krásná pohoda veliké zralé duše leží na

1 - Bologna, Nicola Zanichelli, MCMVII.

těch stránkách, z nichž každá ukazuje, jak souvisí s národní minulostí, jak je prošíta červenou nití národní tradice a svázána se stranami Vergiliovými a Dantovými. V této knize jsem tedy hodně čítal na své italské cestě a mezi jinými narazil jsem tu na krásnou konečnou větu: *Io t'ho baciata sulla fronte pura e ardita, o giovine Italia!* „Políbil jsem tě na čisté a smělé čelo, ó mladá Italie!“ A zachvěl jsem se. Viděl jsem před sebou čisté a smělé čelo české mládeže, také žádostivé polibku tak vzneseného, jako jest ten zde, a také ho hodné. Kdo jej kdy vtiskne na ně? Kdo k ní kdy promluví slovy Pascoliho, v nichž moudrost jest jen formou entusiasmů a rozhorlení novým způsobem hlubší lásky?

Setkal jsem se později náhodou také s italskými gymnasty. Dva mladí přátelé zajeli si na několik dní z venkovského městečka do Florencie prohlédnout si její poklady. Bylo rozkoší vidět krásné mladé hochy, jak klidně i skromně zároveň si vedli, slyšet je, jak pěkně hovořili. *Nota bene*, zajeli si do Florencie v době školní, ne prázdninové. Vedle mne seděla u tabule stará dáma, vdova po pruském gymnasiálním řediteli, která se velmi udivila nad takovou volnou disciplinou. „Což u vás,“ odpověděl jsem jí za mladé hochy, „neznáte rozdíl mezi školou a kasárnami.“ Ale v duchu dodal jsem: u nás neznají ho také. Postavil jsem si v představě vedle těchto sebevědomých hochů naše ubohé nesamostatné gymnasty a realisty, stále ohrožované a ukřičené starými profesorskými maniaky (právě jako jsme byli jimi ohlušováni kdysi my), sklonil jsem hlavu, že nebyla výš než hlava mé profesorské pruské sousedky, a zamumlal jsem s trpkým ironickým přízvukem větu Pascoliho: „Políbil jsem tě na čisté a smělé čelo, ó mladá Italie...“

Pro naše dítě, pro naši mládež nečiní se posud ani setina toho, co by se činit mělo, co se činit *musí*, nemá-li si národ ničit a podryvat svou budoucnost. Zdá se mně, že u nás jest stále ještě lidský a speciálně dětský materiál podceňován; jako bychom byli již na Východě, kde život lidský má nižší cenu než na Západě. Přispívá k tomu tuším bezděčně předsudek, jako bychom my Čeňové jako Slované byli více *plodní* a bohatší dětským materiálem než Němci. Jak jinak, s jakou úctou a pozorností chovají se k dítěti ve Francii, kde vědomí o odlišnosti proniklo již do širších vrstev a cítí se dlouho již jako veliké národní nebezpečí! Viděl jsem, jak v Paříži v úctě ustupuje všecko před pozeňnanou ženou; viděl

192 jsem děti hrající si v parcích, na nichž v lásce spočívaly pohledy ostatních návštěvníků zahrady: dítě jest tu již pod ochranou veřejnosti.

Surovému slovu německých státníků, kteří s pravou německou brutalitou — a brutálnost jest podstatný rys německé povahy, jemuž neunikli zcela ani největší jejich muži, ani Heinrich von Kleist ani Schopenhauer — mluví o králičí plodnosti slovanské, zdá se, věří se bezděky u nás a namnoze pod bezděčnou sugescí tohoto slova zařizuje se, nebo lépe *nezařizuje* se ještě naše dětská politika. Ale krvavá ironie osudu jest v tom, že slovo to *není pravdivé* nebo že přestává býti pravdivé, alespoň pro nás Čechy v poslední době. Pamatuji se, jak vzrušil mne před dvěma roky článek prof. Ant. Boháče „Něco ze statistiky“ v Naší době¹, v němž autor ciframi dokazuje, že co do plodnosti německé kraje v poslední době předčí území české. Ne-li jiné důvody duchovějšího rázu, již prostá ekonomika národní měla by nás naučit s jinakou účastí a láskou hleděti na děti, a zvláště na děti z uzavíraného území. Až budeme více Slovanů, porozumíme v tom snad i největšímu Slovanu, Dostojevskému; pochopíme snad pak jeho až mystickou úctu a lásku k dítěti jako projev nejvyšší, opravdu slovanské harmonie mezi egoismem a altruismem a naučíme se snad po jeho stopách něčemu z kultu nejčistšího, nejbožšnějšího lidství.

Ale zatím žijeme příliš temně a obmezeně i malicherně, v přílišných tmách a nížinách, aby k nám ihned proniklo světlé poselství Dostojevského. Zatím měla by literatura připravovat cesty a neměla by míjet mlčky utrpení dítěte, a zejména ne národního utrpení dítěte; neboť vezme, že i dítě trpí v národním boji a trpí více a intenzivněji než dospělí. Poláci v tom směru, zdá se mně, jsou šťastnější. Loni vyšel v druhém vydání román významného spisovatele polského Stefana Žeromského, Ondrzej Radek czyli Syzyfowe prace, román dětského národního utrpení, historický dokument a přitom opravdové dílo umělecké. Před šestnácti léty vyšla tato kniha v Haliči pod pseudonymem Mavrycyja Zicha a byla pašována do Ruska.

Sujetem románu jest utrpení polských dětí v ruské škole v dobách kurátora Apuchtina. Nevím, pokud jest kniha objektivně, látkou svou

193 pravdiva, a poměry dnes snad přece, byť jen nepatrně, se zlepšily; ale z knihy vane silný dech opravdového mravního protestu, který strhuje. Není potupy, není násilí, jimiž byly by ušetřeny děti, které nechtějí zapomenout svého polského původu a nenechávají se rušiti; nejméně čistých zbraní, špionství, zrádovství, donášečství, užívají proti svým záklům ruští učitelé a všemi cestami kazí charakter svých svěřenců. Nemohu rozhodovati, pokud kniha Žeromského odpovídá pravdě. Chci zle jen upozornit, že jest silným výkřikem z hlubin zoufalství dětské duše; chci zde jen říci, že trpí, třebaš ne tak dramaticky, i děti našich menšin a že jejich duše vypíjí hořkosti, které jen surové a tupé myslí mohou se zdáti malé a nepatrné a o nichž nezvídají obyčejně dospělí.

Před několika léty setkal jsem se s libereckou dámou, která mně vyprávěla, jaké zápasy podstupovala jako děvčátko na cestách z české školy domů s německými uličníky. A jak musila nadto ukrývat ještě rány, které utřžila v těchto bitkách, poněvadž doma byla by za to trestána. A ukázala mně na zápěstí ještě jizvy z těch dob. Pamatuji se, že jsem při loučení políbil jí velmi obřadně ruku, já, který toho pravidelně dámám nečiním.

Paní Božena Benešová, třicátnice, narozená na Moravě, uveřejnila dosud dvě knihy: knihu lyrických básní *Verše věrné a proradné* (1908) a knihu povídek *Nedobyta vítězství* (1910), obě však patří k nejslibnějším pracím nejmladší české generace. Paní Benešová je — a to je u píšících žen řídké — naturel opravdu umělecký: má pohyblivý, ostrý a zkoumavý mužský intelekt a přitom dokonalý duševní klid, ba téměř citovou flegmaticnost. Paní Benešová je střídmá v slově, nedeklamuje, neimprovisuje, nevzrušuje se; není ani rétorická, ani pathetická; nehájí žádné these, nekáže, nevaruje: jako řádný člověk a řádný umělec podává ve svých stavbách svědectví o morální mechanice jen nepřímou, podobně jako stavitel mlčky a samozřejmě respektuje mechaniku fyzickou.

Paní Benešová se v umění veršovém a prozatérském školila u učitelů velmi přísných — Dehmela a Flauberta, abych jmenoval jen dva z nich. A taková methodická kázeň se později vždy vyplatí. Zvláště v lyrice se paní Benešová naučila od Dehmela vzácnému a obtížnému umění převádět v jednoduchou a typickou melodickou linii velmi komplikované a dramatické duševní impulsy a stavy. Kde se jí to podařilo nejlépe, tam jsou dosavadní vrcholy jejího lyrického díla. V lyrickém umění spočívá vlastní síla básníková vždy v novosti a výrazné typičnosti díkce: kolik vnitřního žáru dovede vměstnat do jedné linie, zhustit a uzavřít do krystalu formy. Je nad pomyslení těžké zprostředkovat mediem cizího jazyka tuto novou, přísnou intonaci, tuto vyšší ekonomii

1 - [Překlad Šaldova německého článku.]

výrazovou. Přál bych si, aby s tímto vědomím byly čteny i překlady p. E. Saudka, jinak jistě záslužné. 195

Povídky pí Benešové se odehrávají ponejvíce v odlehlých venkovských hnízdech; zde vegetují a usychají z nedostatku erotické rosy její mladé mlčenlivé paní, skrývající pod korektním zevnějškem vášnivě nitro. Poněvadž muži jsou u pí Benešové méně obdařeni jak životností, tak jemností instinktů, vyrůstá z toho jakási groteskní ironie a melancholická tragikomika. Zde se neumírá, nýbrž vegetuje; a všechna tragika je zde naprosto negativní, spočívá v tom, že k tragičnu nebylo příležitosti a často ani potřebné vlohy. Avšak tyto melancholicko-ironické sužety, jichž tón připomíná Čechova i Jacobsena a v nichž v nihilistické šedi, vpravdě flaubertovské, hyne poslední romantický záblesk, mají ve své stavbě a kompozici hodně přísné kázně a klidného chladu. Paní Benešová je přísná umělkyně; nenávidí okrasnou frázi a ponurá šed denního světla je vlastní atmosféra, v níž žijí její postavy. Ale tato šed je z rodu šedí Velazquezových: je v ní mnoho nuancí.

Moderní česká literatura dlouho žila v nepříjemném klamu, že umění slova může být improvisováno. Teprve nejmladší generace vyrůstá z tohoto snu a chápe, že všeho se lze dočkat jen od methodické práce a dokonalého uměleckého uvědomění. K těmto několika málo vzácným lidem, kteří pochopili, že nejen domy a sochy, ale i knihy musí být *stavěny*, mají-li přetrvat a stát se základem nových staveb, patří i pí Benešová. A jako již léta nenávidím naše literární improvisátory a pohodlné pány a ztrpčuji jim chléb, kde jen mohu, tak tleskám v upřímném souhlasu hrstce našich literárních dělníků, rovněž kde mohu, . . . tedy také zde z dopuštění našeho milého redaktora.

Na Kierkegaardově Okamžiku můžeš pochopiti, co jest to literární *čin*: slovo jako zbraň, slovo jako podkop. Prof. Kraus, který napsal k tomuto poslednímu dílu velikého dánského básníka a myslitele předmluvu, vložil v ní okolnosti, za nichž, ne: z nichž vytryskl Okamžik jako jiskra z ocele, když se s ní byl střetl křemen. Vypadá to, jako by Kierkegaard, puze jsa tajemnou logikou svého vývoje, chtěl — on estetik, on ironik, on umělec — naposledy dostoupiti celé a plné dramatičnosti a spojití v jedné osobě úlohu básníka dramatického i herce — spojití je za cenu, která se vždycky platí za takové nadlidské napětí. V celé světové literatuře jest možno nalézt jen jedinou obdobu k životu a dílu Kierkegaardovu: život a dílo Blaise Pascala. Jako Pascal i Kierkegaard cítí sféru náboženskou jako sféru tragickou, sféru šílenství a smrti; a křesťanství jako úkol cizí lidské přirozenosti, jako cosi nelidského a nadlidského. Jenže Pascal křesťanem opravdu *byl*: žil ve věku, který podporoval tuto snahu, žil v obci, která ji pomáhala uskutečňovati. Kierkegaard naproti tomu není již křesťan: Kierkegaard *ví* jen, v kterém směru a v které poloze leží křesťanství, — sám stojí však před jeho branou. Sám netroufá si zvát se křesťanem při všem svém plném životě vnitřním, po všech svých vnitřních zážitcích a zkušenostech. *Proto* trpí tolik, rozhořčuje se tolik, když vidí, jak tento název osobují si lidé, kteří k němu nemají naprosto žádného práva: úřední, státní, oficiální církevníci. Poměr Kierkegaardův ke křesťanství byl podobný jako poměr Sokratův k moudrosti: poměr nesmírné pokory, poměr krajní vnitřní opravdovosti a čestnosti. Odtud i ironie Kierkegaardova jest příbuzná ironii Sokratově; hněv a rozhořčení, kterým pronásleduje Sokrates sofisty, tyto oficiální pachtýře moud-

rosti, jest týž, kterým bije Kierkegaard do kněží, těchto oficiálních pachtýřů křesťanství. Ironie jest jim prostředkem ethickým a mravnost činem, vzpourou proti majoritě, proti kompromisům, proti hedonismu, proti smyslnosti, proti povrchnosti, proti frázím a tlachu.

Okamžik Kierkegaardův jest arciidlo ironie. Ironie ta jest mnohem rvavější než Pascalova ironie v *Lettres provinciales*. Korumpovanost jezuitské morálky, nad níž se rozhořčuje Pascal, jest jaksi patrnější a jasnější než soustava lží a zrad, která se nazývá státním náboženstvím protestantským, oficiální luterskou státní církví; odtud i vášnivost i podryvnost ironie Kierkegaardovy, odtud její anarchistický hrot, odtud její pesimism. Sestarali jsme od dob Pascalových: svět odpadl zatím potměšileji a rafinovaněji od jasné, prosté pravdy a poctivosti. Pascal působí vedle Kierkegaardova místy jako humorista vedle satirika a karikaturisty velkého stylu.

Prof. Kraus cituje v úvodě slovo Brandesovo o Okamžiku. Brandesovi jest Okamžik nejvlastnější a rozhodný čin Kierkegaardův, který povede dříve nebo později k rozluce církve od státu. Jisto jest, že Okamžik jest zkrvácená pěst, sevřená hněvem a utrpením jako žádná druhá, kterou zabušil veliký básník a veliký člověk na uzavřené a zadřimlé svědomí svého národa; a ozvěna těchto úderů zní ještě a dlouho bude ještě zníti po všem světě. Odloučením církve od státu nezdá se mně však vystižen úplně všechn význam Okamžiku; rozlučka církve od státu jest při vši své závažnosti přece jen cosi negativního, a korumpovaná nebo mrtvolná může býti i církev postavená mimo stát. Okamžik jest kladnější. Osvětluje svým horečným ohněm jednu z nejstrašnějších propastí lidského nitra — ne: lidské nitro samo jako jedinou propast. Jako nepodplatný kompas, stále znepokojený a rozehvělý, ukazuje toto dílo k pevnému a stálému pólu lidské duše, k poslednímu kladu, k statku nadosobnímu, jehož možno dostoupiti, jen zapřeš-li a umrtvíš-li v sobě všecko lidsky osobní. Mluvívá se dnes o „boji o náboženství“; dílo i život Kierkegaardův jest sám prototyp takového boje v celé jeho strašné opravdovosti a tragičnosti.

U nás, v Čechách, zdá se mně, leží dnes negativný pól náboženskosti. Náboženskost jest i těm, kdož se o ni zde starají, jen jakousi hygienou duševní, vyšší ekonomikou duševních sil; úplnost duševního života nebo

zkonsolidování jeho si jí žádá. Zde mohl by Kierkegaard, a celý Kierkegaard, mnoho působiti, sem mohl by vnést obrodný a očistný kvas. Kierkegaardova čest jest v tom, že ukázal náboženskost a speciálně křesťanskou náboženskost jako samu látku moderní tragičnosti. Po prvé od Řeků nalezl novou formu tragičnosti, tragičnosti opravdu vnitřní a duchové. Kierkegaard ukázal, jak opravdová náboženskost jest možna jen na podkladě estetickém a uměleckém; jako touha po poslední a nejvyšší objektivitě překonává jej ovšem, ale *právě proto jej předpokládá, a předpokládá v nejvyšší vroucnosti a intenzitě.*

Bez romantiky není možna náboženskost; a romantika jest zejména prvek katexochén křesťanský proti pohanskému pozitivismu. Že pochopil úlohu romantiky a estetiky v náboženskosti a že ji přitom vymezil, jest a bude vždycky nejvyšší ctí a slávou díla Kierkegaardova. Ale tím bude již vždycky čeliti zutilisování náboženskosti; bude vždy vetem proti tomu, aby tento dramatický a osudný veletok života byl zkanalisován; bude vždy rozpoutatelem revolty a bouře proti pachtýřům náboženskosti každého směru a každé observance; bude vždycky ukazatelem k vnitřním tragickým zkušenostem náboženským, cestou k náboženskosti, „jejíž říše není z tohoto světa“ a jejíž brána otevírá se v posměch, šílenství a smrt.

Arcidílo náboženské ironie bylo nedávno přeloženo do češtiny a zapadlo, zdá se, bez zvláštní pozornosti pod hladinu v národě, jemuž náboženskost bývala druhdy tragickým údělem jako žádnému druhému. Mním Okamžik velikého dánského básníka prózou a myslitele Sörena Kierkegaardova; vyšel před chvílí v Laichtrově sbírce Otázek a názorů překladem pí Krausové-Lesné.

Proč Okamžik? Odkud tento název? Kierkegaard sám odpověděl na to v knize. Šlo mu zde o neaktuálnější aktuálnost, o otázku namířenou jako meč ke svědomí svého národa. On, dosud snivec, estét, umělec, hledatel krásného slova, básník nálady, křehký fabulista deníku Jana Svůdce, této nejkouzelnější exegeze donjuanismu, nad niž nebylo napsáno moderními psychologickými romanopisci francouzskými nic sensitivnějšího a jemněji odstíněného, dostal se sběhem okolností, z nichž některé ovšem sám vyvolal, do situace, kdy musil vzíti na sebe břímě všech těžší, břímě určené pro bedra Herkulova, nebo lépe ještě: opravdový kříž, jak může se ho podejmout jen celý křesťan: působiti v okamžiku, působiti aktuálně v nejvíce zodpovědném a závažném smyslu tohoto slova, činem vyvolávati činy, ne ovšem činy fyzické, nýbrž mravní. Jemu, duchu založenému nábožensky jako málokterý druhý, připadl úděl opravdu strašný: bojovati proti své *církví*, bojovati právě proto, že byl náboženský — tedy: ve jménu *náboženskosti*. Doby, které nutí k takovým tragickým paradoxům, jsou doby opravdu kritické a osudné: v nich čas dozrál k vnitřní roztržce a dlouhá bída pomalého vývoje čeká železa a ohně operátérova.

Lež a podvod kupily se a houstly příliš dlouho kolem Kierkegaardova

a z tísně a hrůzy chvíle vyrazil pak Okamžik jako výkřik před ztroskotáním lodi: nyní staň se, co se stát má a musí; já spasil své svědomí a ostatní není věcí mou, nýbrž vaší! Z takové zjitřené atmosféry, z takového duševního pathosu tryskají jiskry mučivé ironie Kierkegaardovy a propalují se na dno nakupených a navrstvených lží, klamů a podvodů, jimž se říká moderní, osvícené státní křesťanství.

Když r. 1854 zemřel biskup Mynster, kterého znal Kierkegaard jako prototyp moderního úřednického kněze, vlažného, kompromisního a hladkého krasořečníka, jenž bál se domyslit a zůstal vždycky na půl cestě, a když prof. Martensen, čekatel biskupské prebendy, rozezpíval se o něm květnatými frázemi jako „o svědku pravdy, článku ve svatém řetěze“ apoštolův a učeníků Kristových, vybuchl svatý hněv Kierkegaardův. V deníku Fädrelandet položil veřejně otázku, byl-li biskup Mynster jedním z pravých svědků křesťanské pravdy, a řadou dalších článků polemických dokázal, že tvrditi něco takového o biskupu v hedvábí a sametu, o moderním knížeti oficiální církve jest blasfemie, která staví pravdu na hlavu. Dnešní křesťanská bohoslužba není nic jiného než dělání si blázna z Boha, dokazoval jiný článek polemický. Těmito novinářskými statěmi dostal se k letáku „Toto se má říci: budiž to tedy řečeno“. Zde postavil svou thési, která jasně osvětluje bod, na němž stál Kierkegaard, bed Archimedův, odkud opravdu pozdvihl jako pákou shnilé křesťanství oficiální a odkud je zvážil a shledal lehkým. „Kdokoliv jsi, můj příteli,“ píše zde Kierkegaard, „ať jest jipak tvůj život jakýkoli — máš vždy o jednu a velikou vinu méně tím, že se přestaneš zúčastňovat veřejné bohoslužby (jestliže se jí vůbec zúčastňuješ); nezúčastníš se, když si dělají z Boha blázny, nazývajíce křesťanstvím Nového Zákona, co křesťanstvím Nového Zákona není.“ Tím dostal se pak k volným sešitům nadepsaným Okamžik, v nichž vybojoval svůj boj, jistě jeden z nejlepších bojů moderních.

Čteš-li dnes Okamžik a nejsi-li zasvěcen do života a díla Kierkegaardova, může se ti zdát chvílemi, že čteš vnuka Voltairova nebo syna Heinova. Ironie jeho jest jim na první pohled příbuzná, ale právě jen na první pohled. Heine pověděl kdesi, že každé náboženství, jakmile se stane náboženstvím státním, přestává být náboženstvím a stává se čímisi odporným a hodným opovržení, a Kierkegaard ukazuje to speciálně na

dánském státním křesťanství, na úřední luterské církvi dánské. Voltaire pronásledoval kněze jako podvodníky a lháře, kteří tvrdí něco, čemu sami nevěří, a slibují něco, čeho nemohou splnit. Stejně vede si Kierkegaard: Okamžik hemží se invektivami, které mluví o kněžích jako o obchodnících, výdělkářích, podvodnících, komediantech a lidojedech.

A přece, jaký rozdíl mezi stanoviskem Kierkegaardovým a stanoviskem Voltairovým nebo Heinovým! Kierkegaard byl duch náboženský, Voltaire a Heine duchové protináboženští: jeden racionalista a osvícenec, kterému bylo křesťanství škodlivým a pošelilým bludem, pramenem zhoubných pověr, rozdujucích a hanobících lidstvo; druhý sensualistický Hellén, který se odvracel osudně celým svým temperamenem a charakterem, všemi nervy a vším vkusem svým od asketického nazarenství. Oba stáli na jiné půdě než Kierkegaard, oba byli jeho protinožci. Tím jest již řečeno, jak zásadně liší se ironie Kierkegaardova od ironie jejich. Kierkegaardovi jest křesťanství, t. j. křesťanství Nového Zákona, křesťanství evangelíí, poslední klad a poslední jistota života, jest mu náboženstvím katexochén. A samým zločinem na životě jest mu padělati křesťanství: toť otrava samých kořenů životních. A toho dopouští se oficiální církve státní: její křesťanství jest zrada křesťanství pravého a prvotního, její křesťanství není než maskované pohanství — maskované, a proto dvakrát odporné a nebezpečné. Křesťanství pojal Kierkegaard ve veliké ryzosti a výlučnosti jako náboženství po výtece pesimistické a asketické, jako náboženství bolesti. Křesťan jest mu hostem na zemi, bláznem a pošelcem po rozumu dětí tohoto světa; říše křesťanova není z tohoto světa; křesťan prchá vši časnosti a tělesnosti a touží utrpením plniti vůli boží a dojíti smíru se svým Bohem. Kierkegaard vycítl zejména dobře základní anarchistický rys prvotního křesťanství; křesťan nemůže nikdy chtíti býti oporou státu; mezi ním jako člověkem duchovým a mocí a vládou světskou, opřenou o násilí, jest vnitřní nesrovnatelný rozpor. Pravý křesťan podle Kierkegaardova (a dodávám: i podle evangelíí) jest jen, může býti jen psancem a štvancem na této zemi, ale nikdy ne řádným občanem a otcem rodiny, filistrem, platícím daně a plodícím děti pod záštitou trůnu a oltáře. Zde zní nota, která spřizňuje Kierkegaardova s Tolstým, jako jiné struny sblíží jej s Carlylem a Nietzschem.

Jako Carlyle nenávidí i Kierkegaard všechny „žvast“ a všechny „tlach“ historických diletantů, již pravdy neprožili a zdržují jen od díla vyvoleného muže-dělníka, který proniká povrchem nakupených lží a jalových frází k jádru věci a ví, „čeho jest třeba“, a může činem pomoci době, dusící se pod kupami prázdných frází a mrtvolných odvozenin a odmocněním; jako Carlyle odmítá nebezpečnou a zahanbující frázi o „pokroku“, odmítá pohodlnický liberalism, který chce všecko smířit, poněvadž bojí se rozhodovat a nemá k tomu ani vnitřních důvodů, neboť jest mu všecko lhostejné; s posměchem kamenuje názor, že jsme i v křesťanství pokročili proti prvotnímu stadiu: tento „pokrok“ není mu nic jiného než odpadnutí od prvotní jasné pravdy a poctivosti. Jako Nietzsche Nečasových úvah, tak i Kierkegaard podezírá historism a cítí nechuť k němu jako k seslabovateli vůle a podlamovateli charakteru.

Veliké slovo Kierkegaardovo jest jeho *buď — anebo*. Tuto dichotomii klade jako sekýru ke kořenům všech ztrouchnivělých stromů, jí nutí lež a klam a podvod, aby odkryly hledí a přiznaly barvu. „Buďto — nebo,“ píše, „je slovo, před nímž se rozletují křídla dveří a ukazují se ideály — blažený pohled! Buďto — nebo je znamení, jež dává přístup k nepodmíněnému, — buď Bohu chvála! Ano, buďto — nebo jest klíč k nebi.“ Jeho metoda jest metoda čistoty; jest mistr disociace, mistr rozdrůžování. Svým *buď — anebo* rozbíjí a roztríští slepence představ, které k sobě nenáleží po vnitřním spříznění a jež spojila jen vnějšková konvence, náhodnost historického vývoje, zvyk a zlozvyk lidské bezmyšlenkovosti, tuposti, nepravdivosti a nečestnosti.

A v tomto *buď — anebo* jest i účinnost jeho metody ironické, jako totéž *buď — anebo* mravní opravdovosti bylo tajemstvím ironie Sokratovy a Pascalovy; jako Sokrates sofistů a Pascal laxní probabilisty, tak i Kierkegaard tímto *buď — anebo* přinutil ke kapitulaci oficiální luterskou církev své rodné země. Poměr Kierkegaardův ke křesťanství byl v jádře též jako poměr Sokratův k moudrosti: poměr krajní poctivosti a čestnosti, poměr nesmírně pokorný a čistý — oba stáli jako katechumeni v předsíni chrámové, oba jako publikán z Nového Zákona klečeli v pozadí s hlavou schýlenou, netroufajíce si vzhlednouti k oltáři. Kierkegaard sám netroufal si zváti se křesťanem: tak vysoko položil si pojem ten jako ideální summum životní statečnosti a duchové síly.

A *odtud* pramení se jeho mravní právo na hněv, když vidí, jak tento čestný titul přisvojuje si kdekdo, jak si jej osobují *všichni*, ačkoliv po pojmu svém může náležeti jen *výjimkám*, jen lidem nejřidším a nejvzácnějším.

Krásný pud čistoty žije v knize Kierkegaardově a činí ji drahou i těm, kdo nestojí na jeho stanovisku. Žijeme v době málo čistých a málo jasných kompromisů ve všem a všude. Kierkegaard, velký disociátor, velký rozdrůžovatel a rozlišovatel, měl by nám býti drahý zvláště v této době, kdy pobíhá ulicemi všude tolik nerovných a nemožných manželstev, manželstev jen divadelních a dekoračních. Svatý Kierkegaarde, nepříteli svateb s církevním požehnáním, mělo by býti naší modlitbou, rozháněj, rozlučuj, rozbíjej! Vrať prvky z jich pitvorných a směšných spojení jejich původní čistotě a ryzosti! Vysvobod je z jich umělého spřežení a zajetí! Učiň je zase prostými, živnými, zdravými! Vrať nám krásný smysl, sám základ duševního zdraví: viděti bílé bílým a černé černým.

O populárnosti, aristokratismu a jiných věcech pekelných

Oslava šedesátých narozenin Jiráskových českou veřejností byla jistě milou podívanou všem, kdož věří ještě ve význam literatury v národním životě. Není pochyby, že v jubilejní oslavě Jiráskově nebylo nic uměle strojeného a připravovaného: desetitisíce čtenářů jeho prací vzpomněly ten den vděčně dárce svátečních chvil svého života, ať jim je připravil již epik vrcholných dramatických momentů národních dějin, ať kulturní malíř jejich tišin. Dílo Jiráskovo jest, jak se říká, populární: působí v přítomnosti; všecky vzněty i podněty slovesné, umělecké, národní, které jsou v něm obsaženy, stravují se a vyčerpávají již dnešním čtenářstvem; a jsou i, kdož pochybují, že účinnost jich na vzdálenější budoucnost bude se stupňovati. Buď tomu tak, buď onak: v jednom shodujeme se a shodneme se všichni: že Jirásek dal do svého díla všecku svou lásku, všecku svou sílu, všecku svou mravní energii; že stojí za ním celý muž a umělec pěkné svědomitosti a opravdovosti. A to také opravdu stačí. Jen blázen dává víc, než má: a není pro spisovatele a umělce jiného vnitřního dosti- učinění než to, že dal se *celý*, že vytěžil ze své vlohly všecko, co bylo možno vytěžiti. Kdo dovedl toho, jest opravdový *umělec* v krásném mravním smyslu slova, byť *básník* v něm měl meze nebo mezery, slabosti nebo trhliny. A opakují: jest možný spor o mezích básnické tvůrčí síly Jiráskovy nebo o její intenzitě; ale není možný spor o tom, že Jirásek stoupající prací vyvinul všecky možnosti dané svou vlohou.

Co mne zde zajímá, jest všeobecná otázka po účinnosti slovesného díla na přítomnost. Jest to vždycky nutně jen slabé básnické dílo, které působí na současnost a na masy a nalézá v ní plného ohlasu? A jest se silou básnickou pojmově a nutně spojeno, aby byla pochopena a doce-

205
něna až dobami pozdějšími nebo jen vybranými jednotlivci? Jest úspěšnost — a úspěšnost není ovšem bez působení na masu — opravdu znakem básnické a umělecké inferiority? A jest aristokratická výlučnost, snaha odlišovati se a odstředovati se, opravdu zárukou básnické hodnoty?

Jak známo, jest již skoro modernistickým dogmatem, že opravdový umělec odlišuje se již svou sensibilitou od časového průměru; že může vysloviti svůj vnitřní svět, jen pokud si uvědomí tento odklon od normálu a pokud jej co možno stupňuje; a že již tím vymyká se širšímu pochopení přítomnosti. Odi profanum vulgus ac arceo. Básník nebo umělec jest aristokrat, který vyhýbá se přímo styku se vším, co čpí masou lidskou.

Ale není to s tímto dogmatem jako s tak mnohým jiným dogmatem moderním? Není založeno na nedorozumění? Na nedomyšlené myšlence? Na předčasném závěru? Není v něm také kus předsudku?

Víme dnes, že byly doby, a doby umělecky velmi silné, kdy nebylo dnešního rozdvojení mezi umělcem a obecnstvem, mezi básníkem a národní masou, mezi širokým obecnstvem a znatelem-kritikem. Stará národní poesie epická, víme dnes určitě, byla inspirována nejtěšnějším stykem s národní hromadou; básník inspiroval se přímo na svém obecnstvu. Básníková jiskra tvůrčí zažehovala se na jeho dychtivých, rozhořelých zrácích a tryskala jen tam a plápolala jen tam, kde střetla se tvůrčí síla se živou a bezprostřední, vášnivou ozvěnou; nadšení a souhlas obecnstva dul vítr a lil olej do vnitřního tvůrčího ohně básníka rapsoda. Snahou tvůrčovou nebylo tehdy odlišiti se od národní hromady, nýbrž naopak: ztotožňovati se s ní co nejtěšněji; býti jejím jazykem, jejím orgánem; obejmouti všecko, co vlnilo se temně v její hrudi, a vyraziti to z tísně a úzkosti chvíle mocným výkřikem.

A stejný přátelský poměr mezi básníkem a masou národní nalezněš, umíš-li dobře hledati, i v nejkulturnějších dobách, na př. v době řecké kultury attické. Aischylos, Sofokles, Euripides a Aristofanes poznali opravdové hromadné úspěchy a nezakoupili si jich ústupky uměleckými nebo básnickými. Sofokleův Oidipus na Kolonu, tento dramatický hymnus ke cti rodného kraje, rozechvíval stejnou tichou vlnou vznešené a harmonické lyriky všecko obecnstvo, ať prosté, ať rafinované, jako

Aristofanovi Rytíři neb Žáby strhovali všecko diváctvo bez rozdílu ve svůj vír překotné groteskní komiky. Ani básník, ani sochař v Řecku nechtěl se odlišovati od národního celku. Viděl svůj úkol v integraci, v ztotožnění se, ne v rozluce. Chtěl připodobniti se, jak nejvíce dovedl, i svým předchůdcům a mistrům i své obci. Chtěl podati cosi tradičního a všecku sílu svého talentu obracel k cíli kladnému: podati cosi *dokonalého*, tak dokonalého jako jeho mistr a předchůdce. Teprve moderní doba renesanční a porenasanční zná individualism a subjektivism ve smyslu, jak se mu dnes všeobecně rozumí; dnes chce každý umělec nejprve a především odlišiti se od svého předchůdce, podati něco *jiného*, něco *nového*, a tím svého. Hledisko a stanovisko jest úplně změněno. Není zajisté jedno, snažím-li se přirozené rozdíly, které jsou mezi osobnostmi, překonati nebo zpřizvučnuji-li je co nejvíce.

Ovšem že i mezi antickými tvůrci jsou rozdíly individuální a rozdíly ty jsou patrné i v dílech jejich, ale — a na to pozor — rozdíly ty jsou tu *umenšované*, a hlavně: nejsou zdrojem inspirace jako u moderního básníka anarchistického rázu, který nedovede nám říci hnedle nic jiného, než že se liší od ostatních, že jimi opovrhne a že je cosi *à part*.

Svět jako by vznikl teprve jím a datoval se teprve od něho: před ním leží jen něco, od čeho jest třeba se odlišovati. Antický tvůrce lišil se ovšem také od průměru, byl vyšší než on, stál nad ním: ale antický básník — a to jest důležité — snažil se tento rozpor setřít nebo umenšit, kdežto moderní umělec jej rozšiřuje, zveličuje a *žije* přímo z něho. To jest *pohodlný* moderní aristokratism, s nímž setkáváš se krok co krok a který každému jemnějšímu duchu znechucuje posléze t. zv. moderní tvorbu, jak se jí rozumí u nás; aristokratism ryze *záporný*, a tím úžasně laciný. Vynakládá pracně všechnu svou sílu, všecken důvtip a um, aby se odlišil od masy, a proto strojí se výstředně, do strakatin; laciný prostředek obchodních commis, jak obracet na sebe pozornost. Opravdový aristokrat odívá se, jak známo, na ulici zcela šedě, aby prošel nepozorován. Opravdový aristokrat chce buditi co nejméně *sensace*; opravdový aristokrat ví, že nemůže splynout s masou, i když se do ní noří. Opravdový aristokrat touží po inkognitu, třebas věděl, že není pro něho možné; a přenechává klidně času, aby jej odlišil od davu, v němž toužil ztratiti se sám sobě i jiným.

Ale tento falešný aristokratism jest již překonán v opravdové veliké moderní poesii. Opravdoví básníci moderní dávno touží po umění neosobním a největší z nich ho již dosahují. Touží vyjít ze svého já, uniknout jeho neplodnému trudu; touží učiniti se orgánem hodnot nadosobních, jazykem, který by vyslovil všecko, co neartikulovaně zmítá se posud v davech, zápasíc o výraz. I davům, jimiž bylo tak dlouho opovrhováno, dostává se zvolna spravedlnosti. Jsou již myslitelé a básníci, kteří vědí, že dav vždycky špatně myslí a špatně soudí, ale vždycky správně cítí a často také správně jedná; že v něm žije svým způsobem touha po spravedlnosti a žízeň dobra a že, byť jiná než logika našeho střízlivého soudu individuálního, přece logika vede jej a projevuje se v něm — logika podvědomí, logika pozdě chápaná a ospravedlňovaná, ale přesto reálná. Evangelická lítost se zástupy, která schválila Krista, proměňuje se modernímu mysliteli a básníku zvolna v důvěru v zástupy; vidí v nich dělníky díla, jež uniká jednotlivci a jehož kořist jest proto méně hmotná a viditelná, ale stejně důležitá a důležitější ještě pro chod života a jeho vzestupných dějů. Není náhodné, že právě v moderní době dostáváme se od psychologie a poesie individuální k psychologii a k poesii hromadné. Duši davu pochopiti, zamilovati si a výboje její zpívati touží nejlepší moderní básníci, ať slují Walt Whitman nebo Émile Verhaeren; a u nás Březina jako nikdo druhý jest básník sborový a hromadný, který pochopil cyklickou spolupráci věků a hvězd a zbásnil postup díla lásky ve vesmíru, nesený právě nejnižšími, nejpočetnějšími a nejvíc přehlíženými a uraženými.

I s jiné strany hlásí se nepřítel falešného, záporného pseudomoderního aristokratismu: v klasicismu, který ovládá den ze dne patrněji nejlepší básnické vrstevníky. Klasicism žádá, aby básník podával ve svém díle situace všeobecně lidské, typicky lidské: právem jen v nich vidí možnost, aby poesie a umění jímala a podmaňovala si člověka. Žádá právem, aby básník nepodplácel si pozornost obecnstva nervovými *sensačnostmi* a látkovými *perverzitami*; žádá právem, aby působil jen ryzostí a velikostí formy a klidnou věcností obsahu; zdůrazňuje znovu základní postulát ethiky umělecké: krotiti své já, poutati je a dávat je do služeb anonymního řádu, ať sluje již láska k věci nebo láska k dokonalosti, požadavek, kterému vyhovují všichni velcí duchové umělečtí, poněvadž

jest to samozřejmý znak síly spojené vždy a všude s uměleckou cudností.

Až tyto požadavky opravdového umění a opravdové poesie proniknou k širšímu vědomí, budeme snad zvolna zbavováni pseudopoesie a pseudoumění, pod nimiž se dnes dusíme. Pak záporný vnějškový aristokratism, aristokratism theatrální pózy, bude cítěn jako nepřítel pravé uměleckosti a jako usvědčovatel z parvenuovské malodušnosti a chudoduchosti. A laciný záporný aristokratism případně směšným údělem těm, jimž náleží: literárním snobům a tatrmanům, kteří budou jím lacino oslňovat pošetilé okresní husy. Neboť znakem okresní husy (která žije ovšem i v Praze) jest, že občas za svou obvyklou ovesnou stravu zatouží po vavřínech papírové perversity.

Nezapomínejme na Ganges

Stárnoucí Flaubert, patriarcha moderního románu francouzského, byl v osmdesátých letech minulého století krystalizačním bodem, kolem něhož kupily se všechny reformní a revoluční snahy mladé francouzské prózy. Všecko, co bylo nejlepšího v tehdejší próze francouzské, milovalo jej, ctilo jej, vyhledávalo jej, toužilo po jeho styku a živém slově. Turgenev, žijící tehdy v Paříži, Goncourt, Zola, Daudet, Maupassant a jiní mladší ještě jsou jeho společníky, přáteli nebo žáky. Realism a naturalism byly tehdy na postupu ve francouzské literatuře; proti skomírajícímu romantismu v posledních epigonských odvarech, proti krotké, tichoslápské literatuře měšťácké, proti sentimentálnímu pseudoidealismu à la Feuillet týčila se literatura výbojná, smělá, často brutální, která nechtěla nic přikrývat z moderní bídy, jež toužila jmenovati věci jich vlastním jménem. Zvláštní krásná odvaha a výbojnost, jak bývá již v takových chvílích, zachvacuje mládež a chvěje se i v jejích rozhovorech a dopisech, pokud jsou nám zachovány. Mladým lidem zdálo se ehdy, co se zdá vždycky v takových situacích, že nebylo před nimi autorů, umění, knih, života; oni objevili teprve i život i umění spisovatelské; a zvláště byli hrdí, že objevili mo erní život, velkoměstský život pařížský, jeho pozlátkový třpyt i hnilobný rozklad, jeho světélkující nervositu i hysterický parfem. Se svými nadějemi, se svými objevy a přesvědčeními svěřovali se rádi Flaubertovi, autorovi Madame Bovary. Dobrácký úsměv rozléval se prý vždycky po moslemínské tváři normanského obra; a potřásaje svou mohutnou lví hlavou, mumlal prý vždycky: Paříž, moderní současný život... dobrá; ale *nezapomínejme proto na Ganges!*

Jaký smysl mělo toto slovo v ústech Flaubertových, pozná snadno

210 každý, uvědomí-li si, že Flaubert není jen autorem Paní Bovaryové a Sentimentální výchovy, vedl moderního analytického románu, nýbrž i pesimistické erotické básně položené do karthaginské minulosti a foinicky drapované Salammbô, horečného snu visionářského, v němž jako v hašivovém opojení táhne před duševním zrakem čtenářovým celá orientální kosmogonie a mythologie, nazvaného Pokušením sv. Antonína, i středověké Legendy o sv. Juliánu Pohostinném, v níž jako v bezvadně ciselovaném flakoně uzavřena jest všecka vůně této podivuhodné doby, zároveň tak drsné i něžné, barbarsky tvrdé i dětsky naivní a oddané.

Připomínka v ústech Flaubertových má svůj dobrý smysl varovný. Flaubert vycítil tu a napověděl skryté nebezpečí tak zvaného moderního románu naturalistického a volal na pomoc proti němu Orient: Orient s jeho hlubokou moudrostí náboženskou, filosofickou i uměleckou; Orient, který vždycky viděl za prchavými, klamivými a mámivými jevy jepicového dneška hluboké prázdno černého nebe; který vytvořil jedinečné umění symbolické i fabulační; který nedal roztržiti zmitavé nervose ten poslední veliký klid a klad, jenž musí býti osou a pólem každého mikrokosmu jako makrokosmu a který teprve dodává smyslu hemživému víru detailního života jevového.

Kdybych dnes mohl čísti, co bych chtěl, četl bych jen poesii od sedmáctého století nazpět a literaturu od Karpat na východ a jih a myslím, že bych touto methodou neztratil nic podstatného a důležitého, ani v říši myšlenky, ani v říši citu a obraznosti; naopak získal bych: dostalo by se mně všeho ve formě zhuštěné a nerozředeného, z první ruky a nezvětralého.

Orient přichází dnes ke cti, jak cítí se den ke dni naléhavěji a naléhavěji potřeba sestupovati proti toku času k prvotním mateřským formám a útvarům lidské myšlenky a lidského díla. Orient začíná mně již Ruskem a největší dva básníci ruští, nejušlechtilejší dva geniové, Puškin a Dostojevský, mají již ve svých dílech moudrost ryze orientální: úctu ke konvenci. Dostojevský zejména nebyl by mohl vyvolati ten fantomatický rej a chvat svých postav křečí zmítaných, chimérou raněných a vášní myšlenky i krve bičovaných a zdraných, kdyby jich byl nesemknul posledním kruhem, který váže a poutá všecko: pravoslavným křesťanstvím; jinak bylo by se mu roztržilo a zhroutilo všecko pod rukama. Tam, kde

všecko se zmitá a kolísá, jedno stojí pevně: národní náboženství, kvas všeho života duševního, pramen všeho života národního a státního. A Puškin byl by nemohl nikdy stvořit svá díla olympického jasu a poslední nadlidské již a polobožské pohody a gracie, kdyby byl neměl pod svými okřídlenými patama pevnou půdu nenahlovaných ještě konvencí náboženských i národních.

Orient přichází v moderní literatuře ke cti. Moderní literatura odcizila se tomu, co jest solí země: poesii. Stala se snůškou různých více méně povrchních a zbytečných vědomostí, čímsi mezi denním tiskem a pojednáním v odborném vědeckém časopise; dovedla býti po případě i velmi učená a velmi nudná jako jindy buršikosní, nevkusná a nešlechtěná; dovedla vůbec velmi mnoho dovedností, jen na základní zapomněla: na poesii a její světotvornou sílu. Mělký názor na tvorbu, který viděl těžiště procesu tvůrčího v *pozorování* a jenž dnes počíná na štěstí ukládat se mezi staré železo, mátl kdekoho a zavinil mnoho bludů. Tak krásná literatura stala se nakonec jakousi nespořádanou a málo čistou předsíní ke klinice nebo k posluchárně universitní; předsíní, kdežto měla býti chrámem. Dnes hlásí se všude známky lepší doby, správnějšího pochopení umělecké podstaty tvůrčí, pravé hodnoty a ceny obraznosti. *Obraznost* cítí se a ctí se znova jako vlastní magická síla tvůrčí, jako budovatelka nových organických světů. Víme, že všichni velcí básníci byli jen jí velikými tvůrci; jen jí předjali život a jeho útvary; jen jí utušili základní funkce a osudy životní.

A od románu a novely žádáme znova jako *conditio sine qua non kouzlo fabulační*, sílu a hru volné obraznosti, jež ze sebe vyvíjí rytmické řetězce vznětové a dojmové. Nestojíme o to, aby nám romanopisec nepřesně a polovícatě přednášel různé poznatky historické, přírodně filosofické, národohospodářské a národopisné, o nichž se můžeme dokonale a úplně poučit v odborné vědecké literatuře. Naléháme na dělbu práce, na čistotu a zpřesnění funkce, a to jest dnes právem cítěno jako základ formy, stylu, a tím vyšší kultury literární. Nechceme tvarů zlomkovitých a zrůdných, hybridních polotvarů; chceme tvary dokonalé a čisté, výsledky pokračujícího výběru. Postavili jsme se znova na stanovisko formové ryzosti a opakujeme po Kristu: dávejte co císařovo císaři, co božího Bohu. Co můžeš, ty spisovateli, vyslovit úvahou, pojednáním, článkem,

212 o tom nepiš básně, novely, románu; nemají pak vnitřní nutnosti a jsou přirozeně nestylové a beztvaré!

S tohoto hlediska přichází ke cti orientální fabulстика jako cosi velmi ryziho a dokonalého ve svém typu. Nedávno byla vydána znova ve Francii i v Německu Tisíc a jedna noc ne jako knížka pro děti, nýbrž jako dílo básnické a beletristické a moderní literáti spěchali poklonit se horkému prameni obraznosti, který zde vře a šumí. Zejména Hugo von Hofmannsthal krásně pověděl, v čem jest léčivá síla této fabulační pohody a osvobodivá moc tohoto tryskajícího rozmaru bohaté básnické obraznosti. Pavel Ernst, dnes jeden z nejlepších novelistických básníků a theoretiků, našel svou „cestu k formě“ přes starou italskou novelistiku a orientální umění fabulační; a s oddanou láskou sbírá v Tisíc a jeden den umně broušené a hlazené kameny a přísně tepané šperky vypravovatelského Orientu.

U nás nejsme posud tak daleko, aby básníci sami oddávali se studiu orientálních literatur ze zájmu ryze poetického a estetického a hledali v nich poučení pro svůj vlastní tvůrčí vývoj. Ale občas alespoň překladem z některé západní literatury otevře se nám okénko v tento svět velikých kladů. Před několika lety vyšla v Laichtrových Otázkách a názorech krásná kniha anglického správního úředníka v Birmě Fieldinga Duše národa, která pronikala velmi hluboko k podstatě buddhismu a jeho tisíciletého vlivu v národní celek. Dnes uvádí k nám Ottova Anglická knihovna rozkošného znatele Japanu *Lafcadio Hearn* výběrem z dvou jeho knih, *Kokoro* a *Izumo*, jimiž prokázal tutéž službu, jako Fielding buddhismu, starému japonskému šintoismu. Hearn není snad veliký básník nebo tvůrce slovesný: nezanechal komponovaných básnických celků; jest jen novinář a essayista velmi vysoké kulturní úrovně, který vidí okem láskou rozhořelým, a proto dvojnásob bystrým a zúčastněným. Málokdy dovedl se cizinec tak vcítit v staré uzavřené tisícileté útvary životní; málokdy síla a moc sympatie byla vedena dále a vynesla na den líbeznější a sladší kořist.

Lafcadio Hearn byl filosoficky velmi vzdělaný Angličan, znatel a ctitel Herberta Spencera a jeho evoluční theorie. Jaký byl úžas tohoto jemného ducha, když vnikal ve staré náboženské učení japonské a nalézal očividné obdoby k nejmodernějším hypotézám evolucionismu!

213 Západnický individualista narazil záhy v Japonsku na pevnou vrstvu duchového kolektivismu, na poslední souborné klady odvěké národní tradice, na učení, že svět živých jest přímo ovládán světem mrtvých a že všechny naše skutky jsou dílem mrtvých předků a bohů. Japonský šintoism tu svým způsobem a před Comtem pověděl týž mravní princip, na němž vybudoval veliký francouzský myslitel celou sociologii; a totéž, v čem stýkají se dnes ve Francii duchové jinak tak různorodí jako Anatole France a Maurice Barrès, jest zde vysledováno do posledního jednotlivého kořene. Nihilistická nauka Franceova doktora Sokrata i katolicky zabarvená meditace Barrèsova o den dušičkový na hřbitově lotrinském jsou zde sjednoceny ve vyšší, objektivnější a monumentálnější klad. Čteš-li v knize Hearnově „Několik myšlenek o uctívání předků“ nebo kouzelnou stat „O duších“, rozpomínáš se jistě ve vlastním životě na zkušenosti, které ověřují tyto theorie jen zdánlivě mystické. Uvědomuješ si jen jasněji, cos věděl a cítil vždycky v rozhodných chvílích života: že tvé já jest v těchto velikých momentech jen divákem, a ne hercem; že prostředkem tvého já působí síly nadosobní, vlivy nekonečného počtu mrtvých předků, celý příboj rozpoutaných sil duchových. Ve velkých a rozhodných chvílích svého života jsi vždycky bezejmenný. Tvoje tak zvané já, tvoje tak zvaná individualita jest v takových závažných, dramatických chvílích odplavena jako stéblo slámy povodní. V takových chvílích jsi jen loutkou boží, jako jsou loutkami božími všichni lidé ostatní.

Ve všech velkých chvílích svého života jsi bezejmenný.

Ale pochopiti to, není-li to již cesta ke všemu velkému umění? K velkému umění slova, i k většímu umění smrti a života?

Monumentální publikace, vypravená Vl. Županským a Janem Štencem s přísnou a klidnou noblesou a se zralou a bezúhonnou ušlechtilostí, jest dílo jedinečného kouzla, které rozechvívá tichou rozkoší milovníka umění do posledního nejjemnějšího nervu. Max Švabinský sám přehlíží zde své dílo grafické a kresebné asi za posledních dvanáct roků; sám na sobě a svém vývoji koná vnitřní, ryze umělecký soud; sám zde píše, ne ovšem slovem kritickým, ale výběrem svých prací, dva tři zpěvy svého uměleckého a životního eposu; sám vybírá, prodlévá u vrcholů, zdůrazňuje, mívá, diskretně vysvětluje; sám kreslí svou vzestupnou spirálu vývojovou v celém jejím dramatickém teple, vášnivém chvatu a silném vnitřním tepu. A ovšem toto životopisné a autokritické dílo koná zde Max Švabinský s touž psychologickou jasnovidností, s touž kritickou intuicí, která vyznačuje jej jako portretistu, jako vykladače cizí individuality, ztělesňovatele cizí bytosti a rozšiřovatele cizí osobnosti v typ. Jest to divadlo navýsost vzácné a jsi povinen upřímným díkem mistru, že učinil tě jeho divákem a účastníkem.

Jest možno míti u některého oleje Maxe Švabinského pochybu, je-li barevnou stavbou svou *posledním* výrazem nutnosti, neuvízl-li snad v leccems ve sféře náladovější libovlnosti; ale pochyby ty nemají smyslu před těmito ukázkami grafického a kresebného umění mistrova. *Zde*, cítíš, jest umělecký výraz plodem samé vnitřní nutnosti; mezi ním a jeho vnitřním počtím a vznikem není mezer a trhlin; všecko jest jediná logická melodie tvárného života, nepřetržitý koloběh životních šťáv od prvního smyslného a nervového záchvěvu, který zčeřil a oplodnil mžikově duševní hladinu, až po poslední zdánlivě již jen scénický nebo technický vrh, črt a rys.

Nemohu zde v pouhém referátě pokusiti se o vystižení celé umělecké osobnosti Švabinského: vrátím se k tomuto svůdnému úkolu snad brzy zvláštní studií. Zde mohu a musím upozorniti jen několika letnými poznámkami na základní, opravdu šlechtické tajemství jeho umění: jest to přísná, ryze vykvašená, uzrálá, tvárná forma, co si tě podmaňuje v jeho díle kresebném a grafickém. Jako každé opravdové umění jest i umění Švabinského napohled chladné; nevnučuje a nevtírá se ničím; žije svůj tichý, uzavřený život vnitřní dokonalostí, vtěsnaný a sepjatý cele v organický komplex buněčný. Vyznávám rád, že bylo třeba teprve italské cesty — delšího obcování s velikým klasickým uměním italským —, abych byl plně práv Švabinskému, abych docenil po spravedlnosti jeho krásnou a přísnou uzrálou formou.

Švabinský jest z našich malířů duch nejlépe poučený starým uměním. Jest známo, jak je miluje, jak je zná, jak často je vyhledává ve velikých galeriích německých, francouzských a holandských. Ale láska ta nemá nic epigonsky slabošského a sentimentálního; Švabinský nezachycuje se žádné jeho vnějšnosti, žádného jeho schématu, žádné šablony. Neučí se na něm ani gestům, ani draperiím, ba ani umění aranžmentu a skladby formové; nepřevaňuje ho do odvarů, nepadělá ho v pastiše. Ví, že to všecko jest hotová a uzavřená formule mrtvých věků, které není možno oživovati ani přenášeti do dneška. Všecko, čemu se zde učí, jest jediné *metoda jasného a přísného zření, silné logické myšlení výtvarné*; všecko, co zde hledá, jest jediné škola zduchovělé a vykvašené formy, neprodyšně sepjaté a rytmicky důsledné. Švabinský jest intelektualista umělecký, kterému nestačí nic, co jest darem nezodpovědné náhody a nálady; Švabinský jako velicí staří mistři buduje a tříbí formu od prvního nervového dojmu až v konečný duchový výraz a znak, platící sám sebou, svou tajemnou formovou rovnováhou a harmonií. Dnes cení naše kritika u Švabinského jeho tetelivou měkkost, sensualistickou pohodu, citlivost k nervové hře chvíle a vteřiny; ale budoucnost objeví na něm i vzácnější rub této líce, ocení jeho vyšší, duchovější, mužnější a přísnější kvality formového intelektualismu a pokloní se jim.

Poměr Švabinského k velikým starým mistrům osvětlí nejlépe, zamyslí-li se na chvíli nad jeho dvěma lepty náboženského pathosu z této publikace: Před snětím s kříže a Jak nesou Krista. Bylo proneseno

při této příležitosti jméno Rembrandtovo: jaký jest poměr Švabinského k omuto geniovi, který ztělesňoval své vise nadlidské síly a něhy jedinečnou dramatikou světla a stínu? Poměr, který jedině může zaujmout moderní kulturní duch a opravdový moderní umělec: poměr poctivé a čestné pokory. Švabinský nepodává žádné odliky, žádné parafráze, žádné pastiše rembrandtovské. Svým způsobem a ze svých fondů a pramenů životně lidských i tvárných básní tragickou báseň světla a stínu, stejně mohutnou jako prostou a okornou, která má s Rembrandtem společnou právě jen výrazovou řeč a tvárnou i duchovou oblast, ale jinak jest cosi skrz naskrz svého. Tyto náboženské scény jsou, řekl bych, ryze moderní, kdyby to slovo nesevšednělo dnes a neztratilo svého smyslu; a stýkají-li se v čem s Rembrandtem, jest o právě jen tento duchový úděl modernosti. Síla Rembrandtova jest v heroickém snu, který prosvítá i lidským pokořením a ponížením a rozbřeskuje se nad ním svou patheticou a vítěznou duchovou fanfárou; u Rembrandta po prvé trpí člověk a po prvé vítězí jeho duch. I u Švabinského jest až koncepce, ale mnohem intimnější a přítluštější: *tak* a nejinak musil tento náboženský suje z básni vrstevník Dostojevského. Tito moderně ošacení diváci na deskách Švabinského prošli sociálním peklem a touží po znovuzrození a posvěcení svého ušlapaného lidství; rozlámané a usmýkané, horečné a propadlé do své bolesti, působí tyto figury dojmem, jako by unikly z románové fantasmagorie Dostojevského. Nic sentimentálního, nic nasládlého a epigonského, nic deklamačního není v těchto listech Švabinského: horečka obraznosti i ruky jest vázána všude formou hluboce zbadanou a vyváženou. Že se Švabinský nez roskotal na těchto motivech, ohrožených právě pro moderního umělce tolikerym úskalím a nebezpečím, jest mně důkazem jeho výtvarné a kulturní síly; kde není sdostatek tohoto vnitřního těžiště, tam všude zvrhuje se úsilí umělcovo o pathos náboženský v deklamační nehoráznost nebo v planou, zvětralou sentimentalitu.

Posledním listem této publikace jest měkká a lichotná mezzotinta Bílá kamelie, jakoby synthesisa a resumé všech obdobných a příbuzných sensualistických snů Švabinského. List plný vnitřní síly a širokého rozkřídlení, plný zvučících melodických tvarů, prokomponovaný a vyvážený od svých hmotných, vzdušných mas až do svého kolorisního pelu

a prachového dechu, dává nahlédnouti ti do nervového organismu Maxe Švabinského, v samu dílnu jeho smyslů. Překvapuje hned napoprvé zvláštní klid a klasické skoro zdraví tohoto sensualismu. Nikde roztříštěné a mátožné blouznivosti jinošské, nikde jejích dekoračních sentimentalit, nikde také laciné pseudomoderní hysteričnosti a bledničkové nervosity: mluví tu krásná smyslnost mužnosti, smyslnost již zintelektualisovaná, která umí analysovat, řešit a vážit: odtud zvláštní rys pozitivismu, rys chladu a místy snad i ukrytý osten krutosti. Cítíš tu, že nejen oko Švabinského jest přejemný nástroj, který pracuje s matematickou přesností a intelektualitou, ale i sám jeho sensualism, tedy poslední kořeny bytosti umělcovy, že má týž ráz chladné a vyrovnané kulturnosti. Jak dobře dělá právě dnes tento list a jaké může mít právě dnes ozdravovatelské poslání, mohl by povědět jen ten, kdo trpěl hysterickosentimentálním erotismem moderní literatury a malby; a jak hluboko do minulosti bylo by nutno jíti, aby se našla duševní vlast a duševní klima i přirozené prostředí tohoto krásně klidného a kladného sensualismu, mohl by říci jen výtvarný historik o zraku zbystřeném pro vývoj nervové sensibility.

Mám v péře ještě několik poznámek o portrétech a krajinách Švabinského, ale odkládám je zatím: není místa.

Jen jednoho nemohu pominouti: vysloviti radost z celé této publikace, oduševněné takovou noblesou vnitřní i vnějškovou. Několik vybraných umělců pracovalo léta a léta na om o díle a nemělo nic jiného účelem než podati nejvyšší možný stupeň cudné dokonalosti, která si ne odplácí ničím křiklavým a vtíravým pozornost divákovu, a nic jiného ostnem než oddanou lásku k věci. V celou tuto publikaci vtělilo se olik mravních kvalit všech činitelů, od dekoračera p. Županského a reprodukčního umělce p. Štence až do tiskaře a knihaře, že měla by býti cítěna obecně jako kus vnitřního kulturního vítězství českého, vítězství tím dražšího, čím více skličují na jiných polích zahanbující ztráty.

Leží mezi vysokými skalnatými, žulovými břehy v hájemství krásných, pěstěných lesů, jež pokrývají čtverečné míle a míle. Leží zde ve zvláštní sevřené kráse jako nesmírná rosná krůpěj na plavuni — tak odděluje se od všeho, tak svírá se sám v sebe. Zrcadlí všecko, ale nemísí se s ničím. Tone v něm výška letního nebe, poskvrněného rozstříklou pěnou oblačnou, spí v něm koruny kosmatých sosen v přetížené a dřimotné kráse, ale jen jako hoštěné stíny, které může vyplašit každou chvíli bolestné slunce. Ticho, které v tobě tají dech, je všude kolem. Jest to ticho, jakého není nikde jinde: ticho, které, zdá se ti, štihlí jedle do větší štihlosti než jakou by měly jinak; ticho, které přechází záhadně v lehynkou, opojnou mlhu, jaká strašivá v poledne v největších žárech po lesích. Ale tento kruhový, tmavý rybník jest tak melodickým středem všeho, že se ti zdá, jako by toto ticho vychvívalo se z něho neustálým neslyšným hudebním proudem.

Cítíš, že zde měla příroda jiné záměry než tam venku, na pláních a na horách, v polích a v mýtinách. Tam vzdává se, odkrývá se, hovoří, vře a šumí; zde tísni se do sebe, zadumává se, soustřeďuje se, choulí se v sebe a mlčí. Zde jest rozmarná, ukrutná, záhadná, záluďná; zde dává na vteřinu do sebe nahlédnout; zde ukazuje se, čím vpravdě jest, čímsi nezroceným a bezejmenným, nestárnoucím a neochočitelným; čímsi, co uniká a bude unikat věčně všem pokusům lidským přiblížit se k ní i poznati jí.

Sedneš na břeh a hned cítíš bezejmenným vnitřním orgánem, že zde stojí čas. Stojí čas snad od dob pohanských. Sedneš a padáš do snů jako do tůně: propadáš se do nich. Daleko od tebe teče čas; daleko za tebou

jsou noviny, politika, literatura; daleko přátelé, známí, rodina. Zde jsi sám se svým já, zahleděn do něho tváří v tvář. A ku podivu, jak tak zíráš na ně, rozplývá se, menší se, celé shluky částic z něho odpadají. Co ti bylo blízké a důvěrné ještě před chvílí, taje z něho a mizí. A jiné představy, o nichž jsi nevěděl léta a léta, ukazují se ve spodních vrstvách, svítí na tebe ze dna jako zlatý písek, když otekla voda. Vzpomínky, jichž jsi nevzpomínal desetiletí, posedají tě náhle. Tváře zapadlé do tmy nepaměti vypluly náhle z mlh a jsou zde, přítomnější než přítomnost; mrtví, kteří zemřeli v tvém dětství a jež jsi zapomněl i do jejich jmen, obléhají tě náhle a tísni tě, neustupnější než těžká vůně a jasnější a určitější než slunečný proud, který pronikl právě korunou borovic a sprehl několik kroků napravo od tebe do řídkých trav lehounkou kruhovou průškou.

Polo sedíš, polo ležíš opřen jsa o mocný žulový balvan a zíráš jako v hypnose na hladinu rybníčnou. I po ní přenesla se tato duchová prška světelná a vyvolala na ní podivný vlhký úsměv, krátký, nervosní, zimomřivý úsměv, jaký strašivá na podzim v starých šlechtických parcích, kde mají rodinné hrobky zarostlé buky, břízami a jiným listnatým stromovím. Tento úsměv jako by hasl, dříve než se rozsvítí.

Ano, tato duchová voda může se smáti jen *takovým* úsměvem: chladným a plazivým, mizivým a obojživelným. Takovým úsměvem, jímž se usmívají hermafroditi Leonarda da Vinci a smyslní svěťci Correggioví nebo dábelské svěťce Tiepolovy a erotičtí andělé Berniniho.

Když se tato voda zasměje tímto úsměvem, věříš všemu. Věříš, že sprehl sem před věky mrak slzí některého genia nebo démona; věříš, že na dně žije zraněná rusalka a volá o půlnoci zoufalým pláčem po komsi, — po kom? Po tom, kdo by ji vykoupil, nebo koho by zahubila? Všecko jedno. A co tak hledíš na hladinu, pokládáš i za možné, že vynoří se z ní tiše její měsíčně krásná hlava, trochu ploskočelá, se slabounce vyčnělou lícní kostí, s tupým nosíkem a drobnými očky, v nichž dní se již lehynce dlouhým utrpením.

Ano, zde stojí čas. Bohu nebo bohům čest a chvála za to. A co tak sníš a světlo slunečné zduchovělé tichem vrhá kolem tebe své magické kruhy, cítíš, že nad tímto černým rybníkem klene se cosi jako duha: most, po kterém sejdou k tobě tví dávní mrtví z dětských let.

A není věru třeba zaklínadel. Jak se zahledíš do bledého duchového světla slunečného, stojí před tebou jako živí. Tu je holčička s bledými vlásky jako len na slunci vymočenými; opatrně tím kočičím krůčkem, který tě tak divně jímá, kráčí přes náměstí s brašničkou. Neznáš jejího jména; desetiletí nevzpomněl jsi na tuto bytost, družku svých dětských her, a nyní jest znova velikým dobrodružstvím tvého srdce a tvé obraznosti — zde u černého rybníka v lesích. A za ní hoch, ten ušlechtilý hoch s těkavými očima a bledé tváře, panské dítě, které provázival do školy sluha, zimomřivý, v zimním kabátě s kožíškem, ode všech se odlučující, všem se vyhýbající; tolik toužil po tom, dotknouti se jen jeho rukavic, ale byl bys spíše zemřel studem, než bys toho svedl.

A táž horká vlna zalévá tě i nyní; tytéž dojmy tísně a rozpaků stoupají ti do hrdla i nyní a vysušují žízní tvé patro. A pak starý šindelář na vesnici. Slovák s rendlíčkovitě přistřiženým mastným kaštanovým vlasem a čímsi nevýslovně bratrským v měkké, pokorné tváři. Miloval jsi jeho písničky, kterým jsi nerozuměl a jež slyšel jsi jen jednou, — neboť při tvé druhé návštěvě ve vsi byl již šindelář mrtev. A podivno, po desetiletích, a právě nyní u černého rybníka v lesích slyšíš svist, s nímž odděluje se pod jeho hoblíkem od dřeva hoblovačka, a chrupot třísek pod jeho nohou, zabalenou v hadry provázkem převázané. A pak starý postilion s rozmáčknutou plechovou trubkou na černožluté šňůře, kterou zbytečně upínal neustále přes rameno. Ukazoval ti vysoké čáko, které mu prostřelili v Itálii, a učil tě italským číslovkám do desíti; chodil těžce kolébavou chůzí a měl zvláštní zpěvné zamlasknutí, jímž pobízel koně do klusu. Zní ti nyní, po desetiletích po prvé zase, v uchu — zde, u černého rybníka v lesích.

A pak . . . Ale kdo zná všechny tváře, které se tísní kolem tebe a naléhají na tebe? Jsou to postavy z hrobů vyvolané. Muži, jež jsi zachytil jednou letmo pohledem v životě, a děti, s nimiž jsi obcoval léta a léta; úsměvy, jež se rozsvítily a zhasly jako svíčka v průvanu, i vrásky, které rylo mnoholeté hoře a utrpení; rmut dlouhého života i nejlehčí pyl a prach svátečních vteřin.

Nevíš, jak dlouho již takto sníš, nevíš, jak dlouho bys ještě snil, kdyby tě neprobudil závan větru z lesa. Rozšuměl v dálce skupinu modřínů, pohasl, přeskočil na jinou skupinu, pohasl zase, a dotkl se pak nevýslovně

plaše svými vonnými rty vodní hladiny. Víš určitě, že to byl děj erotický; rusalka, která bydlí pod černou vodou, slabě zasténala a zavzdychala. A víš i, že nemůže děj ten minout bez důsledků, třebaš zdánlivě jich nebylo, třebaš zdánlivě nestalo se nic, než že rybník lehynce zplavěl a zasmoutil se. Víš, že nastalo jakési tajemné početí, krásné, opravdu neposkrvněné početí, a víš, že čas dříve nebo později vynese najevo jeho plod a že bude to cosi teskného jako červánky a měkkého jako mlha.

Jest pozdě; a jako ve snách vycházíš z branky tohoto snového hájemství a teprve tvrdá silnice pod nohama přivádí tě zpět do skutečnosti. Do skutečnosti? Ano, to právě jest otázka: jest skutečností, co žiješ s tisíci a tisíci jinými lidmi, nebo jest skutečností, co jsi prožil dnešní den u černého rybníka mezi lesy?

Buď tomu tak, buď onak: vidíš dnes ke svému úžasu, jak málo se znáš; jaké představy a city, dojmy a vzpomínky žijí v tobě, o nichž nevíš nic celá desetiletí, a přece: žijí a čekají jen příležitosti, aby ožily a žily pak vášnivěji a naléhavěji, tyto zdánlivě nicotnosti a pošetilosti, než tisíce a tisíce zájmů domněle vážných a důležitých. Vidíš, že jsou v duši neznámé tíšiny a ty právě jsou osami a ohnisky, kolem nichž se točí a ustřeďuje život duše. Několik plachých vzpomínek z dětství, několik slov o bolestném přízvuku, jak spadly s drahých rtů, prchavý úsměv milované tváře, zachycený do duše ve zbožné chvíli — hle, to jest pravá kořist života. Padá na samo dno duše a bude zde svítit ještě, až pohasne den a s ním mnoho vyhořelých strusek.

Ruskin doporučoval Angličanům, aby si bohatší z nich drželi několik vil pro své děti.

Já bych doporučoval každému, aby putoval alespoň jednou za rok k černému rybníku v lesích, k černému rybníku v lesích s churavou rusalkou. Tato země má, jak známo, nedostatek leccěhos, ale ne na štěstí černých vod, rybníků a jezer v lesích.

I

Jest zvláštní cit v tom, probírat se sebranými literárními recensemi a referáty Nerudovými.¹ Objímají skoro čtvrt století, čas opravdu významný od r. 1859 do r. 1883, léta plná literárních událostí a obtížená vnitřním smyslem a obsahem; léta varu i kvasu, léta, v nichž rodil se celý nový literární útvar, jemuž se říká moderní česká poesie. Jak převracíš listy v této knize, jest ti, jako by stíny mrtvých, vyplašené, těkaly kolem tebe. Lidé dávno zemřelí, jichž památka jest dnes namnoze již jen pouhým zvukem, stojí vedle lidí živých, posud tvořících, s nimiž se znáš. Svazek počíná se recensí Večerních písní Hálkových, psanou do Obrazů života r. 1859, a končí se referátem z Národních listů r. 1883 o první veršové knížce F. X. Svobodově Chladem a teplem. A kdo všecko a co všecko neleží mezi těmito dvěma daty! Seskupení družiny Májovské a první boje Nerudovy proti zpátečnickům a obmezencům rázu Jakuba Malého; první údery do „čínské zdi“, která svírala domácí poesii, nepropouštěla cizích semen a podnětů a odsuzovala k sterilnosti „panenskou literaturu“; dílo předchůdců Májovského kruhu a prostředkovatelů mezi ním a velikým otcem českého modernismu, Máchou, dílo J. V. Friče a Karla Sabiny; krátký oblouk melancholické létavice Rudolfa Mayera i dlouze stoupající slunečná dráha Karoliny Světlé; monotonní, drímotná elegická дума Pflegrova i výtrysk a rychlý pád bohémské jiskry Václava Šolce; první odvážné náběhy k českému psychologickému a realistickému románu Antala Staška i ustavení se kruhu Lumírova a vztýčení ryze uměleckého ideálu poesie světové v pracích

1 - Sebraných spisů Jana Nerudy řada druhá, díl VII. [Literatura. Část druhá.] Pořádá Ladislav Quis. Nákladem Topičovým 1911.

Vrehlického, Zeyera, J. V. Sládka; první vítězné tvůrčí činy Svatopluka Čecha, Adamité a Evropa, kterých nedostoupil již v pozdějším vývoji; a „národnická“ reakce, žel, krátkého dechu a malé síly proti „kosmopolitismu“ lumírovskému, snahy Rudolfa Pokorného; a jako mezník a závěr celé doby dva feuilletony Nerudovy v Národních listech, v nichž sám koriguje své někdejší „světové“ stanovisko a volá po národním rázu v literatuře, po účelném a uvědoměném kultu národnosti, feuilleton z 25. září 1887 a 18. května 1890. „Ve své radosti, že zlomili jsme pouta dříve nás vízící, že strhli jsme zdi a valy, rozhled a procházku po volném světě nám zabraňující, zašli jsme mnohdy do cizoty zase příliš daleko, takže jsme v ní i tonuli, chuti k návratu, smyslu pro domácnost svou pozbyvali. Vychovávali jsme literaturou ‚moderního Čecha‘; ale často zapomenuli, že Čech ten má být ovšem *roven* všem lidem ostatním, nikoli ale s ostatními *stejný*. Odívali jsme se v jakous básnickou uniformu světovou, a oni jsou zatím do té velké básnické armády, do toho ‚básnictví světového‘ přijímáni jen ti, kdož přicházejí v kroji svém osobitěm, řekněme národním.“

A v druhém feuilletoně: „Literatura naše teď ráda kráčí cestami národu cizími, nevšímá sobě valně ducha národního, zahazuje domácí studánku opadlým smetím cizím, a málo je těch plodů její, které v našem lidu jsou chutny a živny... Čítám básničky našich veršovců, a když jsem je dočetl, stává se mi, že nevím zase, co básník vlastně chtěl říci. On nevěděl patrně sám, co chce, jemu stačila ‚nálada‘ — a to je žalostně málo! Přitom má on zvonivá slova, hladoučkový verš, uměle spletitou sloku a dojímá to — jako nakadeřená paruka na dřevěné paličce ve frizérské skříni — — protivný dojem!“ A ruku v ruce s tím kult Erbena a Čelakovského, těchto duchů podle Nerudy nejčestějších, a doporučování národní písně a jejího studia mladým veršovcům a vysoké hodnocení epiky. Kruh jest proběhnout! Kruh jest proběhnout a uzavřen!

To jest vnější, řekl bych, literárně politický rámec Nerudových recensí a referátů. Zbývá mnohem důležitější otázka po vnitřní ceně Nerudy jako kritika a literárního theoretika: měl smysl pro děj tvůrčí a pro básnické hodnoty? Pro drama uměleckého boje a výboje? Měl pochopení pro ty činitele, které pouhé projevy literární posvěcují v činy kulturní; které mění literární práci v kulturní požehnání a dobrodiní?

Odpověď na tyto otázky není tak snadna, jak by se zdálo. Příčina jest v tom, že Neruda pracuje starou terminologií, která nám odcizuje a zastírá dnes poslední jeho záměr, sám směr jeho vůle a touhy. Jsi sotva nakloněn dnes pokládati za vynikajícího kritika a theoretika literárního muže, který jako Neruda mluví při díle uměleckém odděleně o „základní myšlence“ a o „provedení“, o „obsahu“ a o „formě“. To jsou názory o tvůrčím ději velmi pochybené a nesprávné, které nijak nedoporučují svého autora. Dnes jest nám příliš jasno, že tvorba básnická jest akt poznání jedinečného, akt intuice, který není možno rozkládat v „obsah“ a ve „formu“; víme, že v poesii „myšlenka“ jinak vyjádřená není již táž „myšlenka“.

Ale přitom čteš zase v knize Nerudově velmi jemné poznatky literární a estetické. Jak jemně jest myšlena na příklad poznámka na straně 51, kde se obrací Neruda ironicky proti poesii „čistě popisné“, „čistě kopírující“, k níž zcela logicky přiřazuje i „napodobnění národní poesie se vši svou plastičností“, a jak pěkně jest tu taková „tvorba“ stigmatizována jako méněcenná. Tomu se říká opravdový postřeh estetický a není možno nepokloniti se za něj někomu, kdo jej napsal v Čechách roku 1859. Nebo jak bystře jest cítěna jiná poznámka o Antalu Staškovi: „— a divoká píseň dozněla, aniž by se byla vždy stala básní, dílem uměleckým.“ Muže, který takto jemně dovedl cítit a rozlišovat v uměleckých věcech, není dovoleno podceňovat; s ním musí býti velmi opatrný, abys se neoklamal o jeho hodnotě.

A případ Nerudy jako kritika jest opravdu takový. Sama vůle jeho a sám jeho životní orgán jest zdravý a kulturní ve velmi vysoké potenci toho slova; jen terminologie jeho, jen rozumová dialektika jeho jest místy zastaralá a klame tak o jeho silné vitalitě. Případ v literárním vývoji ostatně mnohem častější, než se zdá; a náleží pak kritice a literární historii, aby objasnila tento rozpor a osvobodila instinkt od vražedné zbroje rozumové, v níž se nešťastně oděl.

Neruda byl kritik opravdu kladný a kulturní. Hned v první své recenzi o Hálkových Večerních písních udeřil na strunu, která zní již celou jeho činností kritickou. Zde staví se Neruda proti poesii, „která jen na srdce básníkovo, jak z ruky přírody vychází, a na jeho zcela osobní city se obmezuje“. Tedy proti naturalismu, proti nekultivované

naivností, proti pohodlnému subjektivismu. A ruku v ruce s tím jdou výtky, které činí nehoráznostem a grotesknostem poesie Hálkovy, mlhavostem a nejasnostem a kostrbatostem poesie J. V. Fričovy a ovšem celé řady mladších; ani Vrchlickému nepromíjí nedbalostí a lapsů, jak říká, formálních. Tento kritik věru neopovrhoval formou; měl naopak něco až z Flaubertova pedantismu a v pravý čas dovedl v něm procitnouti podle potřeby i zarputilý filolog a gramatikář! Pro mne nesporný důkaz, že stojím před ryzím a opravdovým umělcem slovesným. Jak vysoko stavěl věčné, dokonalé umění nad efemerní tendence časové — on, o němž nám vždy tvrdili, že byl ochoten zapřáhnouti poesii do káry časovosti! „Proud politický,“ žaluje r. 1874, „zaplavil a přehlušil u nás všechno. Co má cenu pouze časovou, cení se výš, než co přetrvá věky, božské umění musí sobě nechat líbit souzeno být politikou a považováno za její služku, foremný květ českého národa platí za nepatrnou hříčku, a je přec jedinou podstatnou zárukou pro budoucnost národa.“ Nejsou to slova hodná Flauberta? Není to stanovisko ryzího umění?

Neruda jako theoretik umělecký a kritik odvracel se vědomě od každého pohodlného umění, od pseudoumění, od subjektivních libovolností a propagoval umění objektivné, umění nadosobní; toužil po umění zakotveném v čemsi pevnějším, než je dojem nebo nálada, a tak se vysvětluje i jeho touha po kultu národnostním v poesii: chtěl poesii oprávnit o cosi nadosobního, o cosi, co se neviklá a neklesá. Byla to ryze umělecká touha, která jej vedla při tom, a nemůže být pochyby: nešlo mu při tom nijak o to, aby umění seslužebničil efemerním časovým potřebám. Básník, který nosil v hrudi v téže době těžkou hranu svých Zpěvů pátečních, stojí vysoko povznešen nad takovým podezřením, a dnes mělo by být již znemožněno i jen je vysloviti.

Jest třeba rozuměti i smyslu, v jakém doporučoval Neruda na sklonku své dráhy kritické mladým básníkům studium lidové poesie. Jistě ne jako vzoru, který jest možno napodobiti hmotně v jeho zvlátnostech; to odsoudil Neruda sám, jak jsem citoval, jako neumění, jako poesii „čistě kopírující“. Neruda mířil tu jinam. Viděl v poesii lidové, a práve, školu umění nadosobního, školu umění monumentálního, zhuštěného a sevřeného; a v rytmických paralelismech lidové poesie cítil a cítil veliký styl. Sám chodil k němu do školy a posílal tam i jiné.

Nerudův vývoj básnický obklopen byl velkými nebezpečími. Stačí připomenouti si jen, že ve svém mládí — v Hřbitovním kvítí — stál na stanovisku Mladého Německa, které mělo k poesii a k umění vztahy velmi podezřele negativní a velmi pochybně osvětářské. Tuto lacinou negaci, tuto pohodlnou skepsi, tento nezávazný subjektivism překonával Neruda celý život s velikou mravní opravdovostí a s velkým mravním úsilím; v ničím vývoji u nás neztělesnilo se tolik mravních kvalit jako právě ve vývoji Nerudově. Jeho kritika byla mu prostředkem sebekázně a sebevýchovy. Kdo umí číst jako psycholog, nalezne toho v tomto svazku nesčetné doklady. Nerudova kniha kritická není ani kniha novinářského referenta, ani feuilletonního causeura a duchaplníka, ani nezúčastněného experimentátora nebo hluchého školometa. Vztahy Nerudovy k poesii, k umění, ke kultuře byly žhavě bolestné; a tato kniha nese všude toho nezajímavé stopy.

Jest to kniha celého a dokonalého umělce; nic víc, nic míň. A tím jednoho z největších duchů, které jsme kdy měli.

2

Přemítati listy v knize sebraných recenzí a referátů Nerudových jest práce stejně rozkošná jako poučná. Neruda jako opravdový literární kritik není pouhý popisovatel a katalogisátor; má odvalu generalisace; umí povznést se k zásadě, ke kritériu, k literární filosofii. Přemýšlí o činnosti kritické, o zásadách, jimiž se musí spravovati, o metodě, kterou se má řídit; klade z ní počet sobě i čtenáři. Nikdy se netají stanoviskem, kde stojí, hlediskem, s něhož obzírá a hodnotí.

Roku 1881 cítil potřebu napsati do Osvěty několik všeobecných vývodův o činnosti kritické i o stavu české kritiky literární. A v této úvaze čtou se i následující pozoruhodná slova: „Dnes je otázka ‚směrů‘ u nás již nadobro rozluštěna, ne theoreticky, ale prakticky, což je líp. Dnes oba směry hlavní, ‚moderní‘ a ‚národní‘, jsou jako v jiných pokročilých literaturách také u nás zcela rovnoprávný, v obou vykonány u nás práce ve svém způsobě vzorné, na něž můžeme býti hrdi, oba rostou dál, prolplátají se vzájemně, ano slučují se v jediné a téže individualitě básnické. Dnes může jeden nebo druhý směr státi se směšným již jen něja-

kým epigonem, který lesklou slupkou nepronikne k jádru. Dnes má u nás jen to váhu, co je dobré: *totiž vskutku poetické a umělecky dokonalé.*“ Zde dal nám Neruda do rukou své literární kriterion. Soudil vpravdě celý svůj život jen tímto jedním kriteriem: tázal se vždycky a všude jen po básnické síle a umělecké dokonalosti. Jest možné, že se mýlil někdy, že přecenil tvůrčí básnickou sílu a uměleckou kulturu toho neb onoho zjevu, jest možné, že v *užití* principu dopustil se někde chyby — neomylný není nikdo —, ale princip sám, kriterion samo jest bezesporně správné a věcné; jest to kriterion přísně básnické, přísně umělecké; kriterion ryzí, bez koncesí všem časovým heslům a tendencím.

Neruda nebyl bláznem fráze ani clownem hesla. Klidný svit umělecké moudrosti leží na všem jeho díle; jeho slunce stojí vysoko a svítí stejně na spravedlivého jako nespravedlivého. U Nerudy nebylo přijímání směrů, hesel, nálepek, etiket; jemu platilo dílo literární jen samo sebou, svou vnitřní hodnotou, svou tvůrčí silou; básnickým posvěcením a uměleckou dokonalostí; ne svým úmyslem vnějškovým, svou tendencí, svou časovostí. V době, kdy český svět byl ještě úzký a malý, kdy všude vládla — a musila snad vládnout — krátkodechá a krátkozraká účelnost a užítkovost, kdy všude sloužilo se cílečkům velmi blízkým a velmi pomíjivým, měl Neruda odvalu stanouti mimo účelnost a tendenci, měl odvalu přehlížeti efemerní shon a chvat a zahleděti se k metám abstraktní síly a velikosti a nekonceďovati z nich denním potřebám.

S Hálkem byli na příklad v témže táboře politickém a literárním: oba byli svobodomyšlníci, oba redaktoři Národních listů, oba vůdci moderní generace básnické, povstávající proti domácím pseudoklasicistům a obmezeným národníkům.

Jistě důvodů dosti, aby Neruda kritoval Háalka šetrně. Zatím čti si recenze Nerudovy o Večerních písních, o Mejrímě a Husejnovi, o Goarovi! Všecko, co umělecky závažného a platného namítli proti Háalkovi Josef Durdík a J. S. Machar, jest již zde řečeno, a jak bystře, pregnantně a s jakým důrazem řečeno! Večerních písní bylo by stačilo podle Nerudy jen deset (z padesáti!): „jimi pěvec dostatečně svou individualitu mohl dokázati“. „Pravý mor“ Háalkův jsou jeho nadšení přátelé, „kteří vše bezvýminečně za znamenité uznávají, cokoli napsal“. Mezi písněmi Heinovými a Háalkovými není vnitřní příbuznosti: Heine

jest tvůrčí lyrik, Hálek napodobuje pouze národní píseň, a napodobuje velkou většinou slabě . . . Dle Husejna nemá prý Hálek ani trpělivosti k provedení epického celku; látka epická topí se v lyrice; „ale i v tomto líčení čistě lyrických situací nešetřena nutná míra a mnohý důležitý moment neproveden s tou šetrností, jaké se mnohem méně důležitému momentu dostalo“; požadavkům estetického citu v Husejnu mnohem méně prý zadost učiněno než v Alfredu; v básnické dráze Hálkově není viděti pokroku; básník nehledá nových obrazů, opakuje i své staré invence; „někde je figura volena trochu nepředložená“, jinde řeč nízká, triviální; báseň hemží se chybami metrickými i jazykovými. A resumé: Husejn nemá důležitosti literární, má jen osobní význam pro Hála jako jeho memento . . . A stejný odsudek pronáší Neruda o následujícím eposu Hálkově, Goarovi. Goar jest plod schematický, Hálek „vyhnul se všude a všemu dramatisování“. Idea s formou shodují se prý v Goarovi ještě méně než v Husejnovi; přes „překvapující lahodu jazykovou“ není Goar pokrokem, nepovznáší se „nad dřívější niveau“ . . . Stačí doufám úplně.

Neruda nebyl věru bláznem fráze ani clownem hesla. Bylo mu úplně lhostejno, že Hálkova poesie byla cítěna tehdy jako „směr moderní“, jako vnitřně spřízněná s poesíí Byronovou a Heinovou. Neruda neoklamala nikterak Hálkova intence, Hálkův směr a záměr, Hálkova barva literární, a ovšem dokonce již ne politická. Neruda táže se po jedině rozhodné a významné kvalitě, po „unum necessarium“ pravého básníka: má tvůrčí sílu básnickou a kolik jí má; má uměleckou kulturu a kolik jí má? Vidí, že obojího má Hálek málo, a řekne klidně: slabá díla. A tato schopnost propáliti se k jádru věci a položit takto otázku jako meč k hrudi díla a člověka — toť právě schopnost kritická. Neruda měl velmi bystrý a ostrý zrak, pravý orlí zrak, kterým věci přímo *sondoval*. Věděl, co nevěděl snad nikdo z jeho vrstevníků: že i z naivnosti jest možno udělati tendenci a koketovati s ní a obchodovati jí . . . Věděl, že opravdové umění jest vzácné jako dokonalý, silný, kultivovaný duch.

Neruda jako by tušil, že v umění a v poesii jest možno všecko napodobit, všecko padělat, jenom ne tvárnou sílu, a proto jedině po ní se táže: ona jediná rozhoduje mu o autorově ceně. Goethovo „Bilde, Künstler, rede nicht“ mohlo by stát mottem k této knize sebraných

recensí: vznáší se neviditelně skoro nad každou její stránkou. Tendenci, pokud brání umění a ochuzuje je, zavrhuje vždy a všude, ať jest jakákoli; zná, chce znáti jen tendenci *uměleckou*, tu, která přechází v tělo a krev a přesvědčuje jejich teplem, *svádí a podmaňuje samou jejich vůni*. Velmi názorně vyslovil se o tom paralelou mezi Františkem Pravdou a Karolínou Světlou. „V novější době míchá Pravda v povídky své příliš mnoho kazatelské morálky, líčí a vypravuje méně, než moralisuje, *čímž se mine nejen s účelem estetickým, ale i s mravní tendencí svou*.“ Jak bystře je to vycítěno a vystiženo! A pokračuje: „Karolina Světlá jest úkaz nade vši všednost daleko povznesený. I velenadaná spisovatelka tato sleduje ethické tendence; *pouhé rozmluvy o nich nevyplňují ale zbytečně místo*.“ To jest psáno prosím r. 1862. Jsme dnes dále? Dnes, kdy největší většina české kritiky oceňuje stále ještě na díle básnickém tendenci, směr, barvu, intenci, záměr, program, a jest hlucha k jeho vlastní vnitřní melodii, k jeho zvučicímu a zpěvnému jádru, slepa k jeho vnitřní tvárné síle? Dnes, kdy o úspěchu knihy u kritiky rozhoduje stále ještě barva, chochol, etiketa, povrchová rétorika, kredo, které vyznává hbitý a chytrý autorův jazyk? Jednou kredo a rétorika dekadentně aristokratická, podruhé kredo a rétorika protiklerikálně pokroková, ale vždycky rétorika, floskule, slova, slova, slova, a ne básnická síla tvárná, ne umělecká dokonalost, ne „foremný květ“, jak říká Neruda. Před půlstoletím psal Neruda své recenze, které tak správně vystihovaly opravdu tvůrčí děj umělecký: dnes, po půlstoletí, vyznívají v Čechách ještě naplano a jsou hlásány hluchým uším. Nad klidný, dokonalý organism umělecký, sám v sobě rytmicky uzavřený a ze sebe rostoucí, který jest svou pokojnou zákonnou krásou podobenstvím vesmíru a všeho teplého života v něm, cení se prázdné, suché, divadelně ztrnulé gesto, gesto neplodné nenávisti, suchého, surového a pustého šklebu, nebo gesto mrtvolně mechanické, napodobící trhanou loutkovou posunčinou cizí čin. Opravdový čtenář, který vidí jasně do dnešní naší bídy literární, umělecké i kulturní, může zdvihnout tvář z knihy Nerudovy jen s ruměncem studu: *tak* myslel a psal před půlstoletím v Čechách člověk, aby *tak* — tak uboze, níže, malodušně a bezduše jako dnes — myslili a soudili a psali jeho potomci půlstoletí po něm.

Nerudova kritika byla ve všem všudy velmi kladná: byla to kritika

230 tvořivého člověka, ne nezúčastněného školometa. Nerudovi, vidíš to za každým krokem, byla kritika jen cestou k enthusiasmu a jeho formou. Takto pojímali kritiku mohl jen člověk v jádře duše kladný, v jádře duše věřící. Kde nalezl Neruda básnický nebo umělecký klad, dal se mu do služby se stejným enthusiasmem, s jakým odmítal netvořivou nicotu a drtil nadutou všednost. Kniha sebraných referátů Nerudových ukazuje, že nejvytrvalejším a zároveň ovšem i nejobzíravějším enthusiasmem provázal básnickou dráhu Karoliny Světlé. Jí věnovány jsou stránky absolutního podivu; o ní užito jest epithet, která by zabila menšího autora, než byla Světlá, i menšího kritika, než byl Neruda, a jež proto z opatrnosti umělečtí skribenti vyhrazují jen mrtvým. Od prvních kroků jejích, od novely Společnice a Lásky k básníkovi přes Rodinnou kroniku, Krejčíkovic Anežku a První Česku až do velikých děl, Vesnického románu, Kříže u potoka a prvních Sebraných spisů, sleduje ji Nerudův kritický duch nesený ohnivým křídlem enthusiasmu. Kde píše o Světlé, přeměňuje se jeho pitvající péro v mihotavé okřídlené rydlo bleskové, které črtá do vzrušeného ovzduší uchvátanými čarami plápolavou chválu a slávu básnického genia. Světlá je Nerudovi „vypravovatelka nad všecky písařky Němkyně a Švédkyně, nyní po Turgeněvu nejklassičtější novelistka evropská“; „nadána mohutnější plastikou než měla sama Sandová, rovná se myšlenkou a citovou hloubkou duchu svět nyní fascinujícího Turgeněva“; postavy její „mají právo umístěny býti hned do galerie světové, jsou umělecky provedeny dokonale s onou geniálností, která v literaturách i velkých národů objevuje se jen obdobně a často i v časových mezerách velmi dlouhých“. Přitom nemysli nikdo, že jde jen o hymnické hyperboly, nikoli: Neruda cítí velmi intensivně sílu a svéráz Světlé a několik stránek, které o ní napsal, poučí příštího literárního historika — pravím to s klidným uvědoměním — více než piplavě pečlivá a obezřele negativná monografie Leandra Čecha.

Sainte-Beuve upozornil vtipně na to, jak prubířským kamenem kritickým jest básnická současnost; dovedl-lis vycítit velikost živého člověka a vyznati ji tak, jak ji budou vyznávati jednou příští doby, — hle, to a *jen to* jest tvůj iustus titulus kritický. Neruda obstává i v této rozhodné a poslední zkoušce kritikově ku podivu dobře a čestně.

Ale s ním obstává v ní bezděky i celá jeho doba. Doba ta musila být

rozhodně lepší než naše: méně malicherná a opravdovější; méně surová a podezíravá; přístupnější enthusiasmu a myšlenkovému i duchovému kouzlu. Představ si, že by některý muž-kritik napsal dnes o některé žijící spisovatelce české ty hymny, které napsal Neruda o Karolině Světlé. Kolik bahna zdvihlo by se v dnešním českém rybníce a potřísnilo je oba inkoustovým kalem? Kolik pomluv, klevet, urážek? Není třeba chodit daleko pro doklady a příklady. A přece *tehdy* nestalo se nic ani zdaleka podobného tomu: není nejmenší narážky v tehdejšímu tisku.

A zase vtírá se mně se zahanbující vytrvalostí otázka: Jsme dál dneska?

Žít v době přechodné není věru příjemný úděl. Na bedra jednotlivcova nakládá se tu více, než může snést; na bedra jednotlivcova spadá zde břemeno, které jej pravidlem rozdrťí, — rozdrťí tím bezpečněji, čím jednotlivec jest čestnější a čím méně jest ochoten spokojiti se pouhým zdajem za životní plnost. Jednotlivci žije se dobře jen potud, pokud může opřít se o mrav, o pevné konvence, o souhlas společnosti; pokud není rozporu mezi jeho potřebami, vášněmi, instinkty, vkusy a mravem i zákonem; pokud může se vyžít, aniž se musí postavit proti normě své doby, aniž musí roztříštit rámeček, do něhož jest vsazen. Kde život jednotlivcův, kde jeho životní potřeba a štěstí rozchází se s mravním názorem jeho doby nebo kde mravní soud jednotlivcův rozchází se s běžnou životní zvyklostí a jejím průměrem, vzniká utrpení: utrpení srdce v prvním případě, utrpení intelektu v případě druhém. Jest třeba uváděti případy z první sféry? Jistě ne: bylo by nutno vyčíst tři čtvrtiny moderní literatury. Vzácnější jsou doklady případu druhého, ale také pravidlem umělecky nad všechno pomyšlení vysoké a krásné. Jeden za všechny: jest to případ Hamletův, který *nemůže* vžít se do mravní bídě svého okolí, který *nemůže* paktovat se zločinem své matky a svého ujce, který *nemůže* býti povolný a shovívavý k mravnímu močálu stroucímu se před ním. Hamlet vidí, jak zvrácen jest kolem něho všecken mravní řád posud platný; jak povolilo to, co nese život a činí jej hodným, aby byl prožit; jak z něho vyprechal všecken duch a všechna vyšší cena a zbyl v něm jen hrubý a surový mechanismus hmotný. Kdo z nás neopakoval si několikrát v životě v rozhořčeném a urputném mlčení, skanduje jich ne rty, ale tepem svého srdce, jeho závěrečných veršů z prvního aktu?

Není pochyby: Hamlet cítí bídu dob přechodných, Hamlet cítí tíhu svého poslání, tíhu nadlidskou, která drtí i bedra nejstatečnější. V tom jest pramen všeho rozkolísání, vši rozdvojenosti: v tu chvíli, kdy sám sobě musíš býti zákonodárcem i soudcem, kdy nemáš vyšší instance mimo sebe, k níž můžeš apelovat, kdy jsi sám, *sám jediný* i básníkem i hercem, i obecnstvem i kritikem svého dramatu, v tu chvíli *incipit tragoedia*, nad níž není hořčejší a osudnější.

Antika neznala ještě tohoto navršení funkcí tak bolestného a hořkého, tohoto přetížení a zároveň rozpolcení jednotlivcova tak žalostného. Antický člověk trpěl objektivněji: úradou, mstou nebo závistí bohů, sudbou předurčenou mu a zavěšenou nad ním, utrpením rodovým, utrpením nadjedinečným. Nerozpolcoval se tím, že se dostal do sporu se samými kritérii životosprávy jednotlivcovy, se společností, s vlastí, se státem, s obcí, s jejich řádem a mravem; přestoupil-li jich, umíral, ale bez pochyb o jejich platnosti.

Ani Sofokleova Antigona nečiní výjimky. Antigona plní svatou povinnost příbuzenskou, povinnost piety, pohřbívá-li bratra, který padl v boji proti své obci; a hyne ovšem, poněvadž přestoupila zákaz daný Kreontem, poněvadž se vzešla proti zákonu, proti veřejné moci, proti obci. Ale jest tento zákaz Kreontův opravdový zákon, kterým se vyjadřuje všeobecná vůle, jímž se vyslovuje kladně podstata doby, státu, mravu? Zajisté že ne. Tento zákaz má příliš ráz soukromé osobní zvláště Kreontovy, jest příliš negativní a formalistní, aby mohl býti pokládán za mravní normu. Mrav, veřejné mínění mravní jest naopak na straně Antigonině. A ovšem: Sofokles nemohl jinak než právě takto vnějškově a formálně vytvářeti celý rozpor; žil sám v době společensky příliš ještě celé a nerozpolcené, aby mohl pojmouti a vyvinouti tento rozpor v celé jeho trapné a mučivé důslednosti a v celé jeho rozrušující a smrtivé rozkladnosti. Smutně krásný úděl ten byl zůstaven až moderním; Shakespeare svým Hamletem stojí v jich čele, magnus parens a protagonista celé doby. On udeřil zde na struny, které rozechvívají se odtud neustále pod rukama moderních v nejrůznějších obměnách. Celá Hebb-

lova tvorba ve svých zralých vrcholcích na příklad není nic jiného než varianta na základní thema hamletovské; k Hamletovi jako k svému básnickému arcitypu přimyká se úplně tento *tragik přechodnosti* — neboť to jest vlastní zásluha Hebblova, samo jádro jeho tvorby.

Herodes a Mariamna spadá v dobu rodícího se křesťanství, kdy hyne již kultura pohanská i starožidovská; Gyga a jeho prstenu středem jest racionalistický vládce, který pohrdá vši mythologickou formulí, každou fikcí z „boží milosti“, vši tradicí i všemi předsudky orientálními a hyne jako první moderní člověk, který měl sílu odpoutati se od staré a shnilé *formality*, ale neměl dost síly zkrotiti a stěsnati přechodnost v kadlub nové *formy*. Anežka Bernauerová odehrává se na konci středověku. Tato líbezná, měsíčně krásná a hrdě ušlechtilá měšťanská dcera augšpurská zaplatí draze, svou hlavou, za to, že narodila se silnou v době přechodné a krásnou v době ohyzné a rozervané. Spatří ji náhodou mladý vévoda její vlasti, zamiluje se do ní, dá se s ní oddati; ale tím ovšem rozehází se s otcem, a víc: s celým mravním názorem své doby, který nepřipouští, aby na trůn posazena byla a zemí vládla dcera lazebníková, byť duše sebe ušlechtilější a královštější. Kdyby byla Anežka slabší, než jest, méně čestná a duševně statečná, skončilo by pro ni všecko dobře; společnost, která jí netrpí jako vévodkyně, snesla by ji jako maitressu svého vévody; i v poslední chvíli, těsně před smrtí, přistupuje k ní pokušení slabosti, aby zachránila si život tím, že by se zřekla svého manžela a vstoupila do kláštera. Ale čestná a výstředná duše volí raději smrt než život koupený kompromisem a mravní kapitulací; a tak hyne „nejčistší obětí nutnosti, jež padla během všech věků“. A katem jejím musí býti — tak tomu chce tragická nutnost doby přechodné — ušlechtilý starý vévoda Arnošt, opravdový rytíř, který trpí tím víc, čím jest mu jasnější, že čin svůj nemůže ospravedlnit mravně, nýbrž jen politicky. Ale tak tomu chce doba přechodná, nezralá pro vysoké ideály mravní volnosti: pozdější doby nepochopí těchto mravních předsudků, které *dnes* jsou nutné.

Hebbel měl při své tragické koncepci velmi pesimistické přece ještě víru, která jej vykupovala ze zoufalství, v něž by jinak jeho tragism ústil. Hebbel věřil sice, že jednotlivce jest pouhým nástrojem ideje, která jej odhazuje mezi staré železo, jakmile vyplnil svůj úkol; ale Hebbel věřil také, že jednotlivce takto obětovaný prospívá pokroku celkovému,

že jeho odboj ani jeho oběť nejsou zmařeny v celkovém vývoji lidském. Anežka Bernauerová, oběť mesaliance knížecí v patnáctém století, umožnila takové nerovné svatby knížecí v století devatenáctém a dvacátém a prospěla bezděky svým občanským sestram. Kandaules racionalista hyne sice, ale ví, že jeho racionalistický ideál uskuteční se později, že jednou „celý svět bude myslet jako on“.

Ale jak jest s tím, kdo této víry nemá? Pak jest pesimism dovršen. Znam dva veliké představitele tohoto krajního individualismu a egotismu. Dánského romanopisce Jense Petra Jacobsena a Francouze Stendhala. Jacobsen v Nielsi Lyhnovi napsal román jednotlivce, který vědomě zlomil s tradicí a odstředil se od celkové normy mravní: Jacobsen vypsal zde osudy první moderní generace dánské, která se odpoutala od víry svých otců. Nikde se nemůže zachytiti, prochází životem jako cizinka a jako host; s nikým a s ničím nemůže splynouti. A tak doběře se Niels Lyhne poslední své zkušenosti: přesvědčení o neslučitelnosti duše. „To byl ten velký smutek, že duše jest vždycky samotna. Lži byla každá víra ve sloučení duše s duší.“ Poslední slovo pesimismu dob přechodných jest řečeno. Niels Lyhne nevěří, že svým zmařeným životem a svou zbytečnou smrtí na válečném poli někomu nebo něčemu prospěl. Umírá jako člověk zbavený všech ilusí, jako rozčarovanec z veliké životní lži. Ale přesto neumírá zbaběle. Přesto jest — krásný rys, za nějž není možno pokloniti se dost hluboko a dost vděčně jeho básníku — statečný ve smrti a ob stojí v poslední nejtěžší zkoušce. Neskloní šíje. „Naposledy, když Hjerrild pohlédl na Nielsa Lyhne, ležel a blábolil o své zbroji a o tom, že chce zemřít stoje.“

Francouzi Stendhalovi bylo pramenem vši *radosti*, že jest „jiný než ostatní“. Přesto — neklammež se — hluboký spodní proud temného pesimismu prostupuje jeho dílo; a jen logický duch klasický, jen jasná a primitivní sensualistická filosofie, odkaz staré kulturní společnosti francouzské z XVIII. století, zadržují jej v jeho úzkých březích. I jeho hlavní postavy žijí v odporu a revoltě ke vši současné společnosti, k jejímu mravu, řádu, ano i vkusu; i jejich svět jest opsán jich vlastní hrudí; i oni neuznávají nad sebou soudce; i oni jsou zároveň i básníky i diváky i posuzovateli svého dramatu; i oni ztroskotávají se ve své honbě za štěstím, jak mu rozumějí po vlastním nepopulárním vkuse a po vlastní

236 nepopulární fasoně. A také oni umírají statečně, nezlomeni, se vztýčenou hlavou a se zhrdou na bílém, myšlenkami pobledlém čele, se zhrdou k davu, který tísní se, kanibalský vítěz, pod jejich popravištěm.

Jaký dvojí krásný příklad, jehož není možno docenit!

Kde všecky ctnosti pohasly, kde nebe je temné tmou popůlnoční, tam ještě svítí poslední světlo nebeské: statečnost v zoufalství, zhrda časným úspěchem.

A od nich, věřím, rozžehnou se jednou zase všechna ostatní světla pozemská.

Poslední jasní dnové

237

Vystupují jako bubliny, tak leheí, vzdušní, duhovým a perleťovým svitem hrající, tito poslední, jasní dnové podzimní, svítí a září chvíli jako ony, ale nehřejí právě jako ony a zapadají a rozplývají se, dříve než se naděješ, do večerních šmouh, dýmů, par a mlh.

A starci v žlutnoucích parcích, vyhřívající své ustydle kostry na odpoledním slunci, kývají za nimi moudře dlouhými, ztrpkými a uvadlými obličejí a míní s rozšafnou čítankovou moudrostí; „Jsou poslední, proto jsou tak krásní. Všecko poslední, co nemá zítřka, jest takto odříkavě krásné.“

Ale dívky, zavěšené do svých milenců, smějí se za nimi bleskem svých zoubků a míní: „Jsou první, proto jest třeba usmáti se za nimi. První z mrazivě dráždivých, první z těch, do nichž vneseme svůj vnitřní žár a oheň. Hoj, jak hřeje a pálí to uvnitř, když mráz šlehá a vítr dýchá zvnějška! Kéž celý svět promění se v jeden obrovský měch, plný větrů a mrazů! Kéž celý svět duje a duje; tím výše budou šlehati naše ohně!“

Jest podzim a svět rozstoupil se do ohromných dálek. Ano, do ohromných dálek, nekonečně, nekonečně větších než v létě, kdy slunce leželo nad zemí jako nesmírná rozčepýřená ohnivá kvočna a proměňovalo ji v jakousi nesmírnou dusnou kukaň. Bylo jako dělnice plná pospěchu, těžká, osmahlá, hmotou zaujatá dělnice; a tvrdé, drsné, barbarské byly žhavé ruce, do nichž bralo rostliny i živočichy a jimiž pudilo z nich a vyhánělo z nich všecky možnosti životní. Teď staly se skutečností, čímsi hotovým a dovršeným, a není již možno nic doplňovati ani opravovati. A tak jest to dobře.

Těchto materiálních starostí zbavila se země.

Zduchověla, a to jest tak krásné.

Slunce stojí nyní vysoko, jako stává jindy jen měsíc, tato chladná a neplodná hvězda; a jako měsíc z vysoka lije na zemi vybledlou, idealisovanou, duchovou zář. Země přestala být dílnou a stala se jevištěm všech lehkých, duchových a vzdušných živlů v přírodě. Vyvýtalo se dokonce i nebe a připravilo bezestopé dráhy pro tahy větrů a ptáků. Svět patří lehkým, volá podzim; blah, kdo jsi v létě pěstoval svá křídla a jejich let; nyní přišel čas, kdy jich užiješ a vyzkoušíš!

To jest řeč, které rozuměli vždycky básníci. Proto tolik jich od Miliona do Nietzscheho milovalo podzim; proto v tolika z nich vybuřoval poslední a nejsladší síly; proto tolika z nich rostla v něm křídla a šířila se zpěvnou vlnou hrud! Podzim nebyl jim ztělesnění rozšafných stařeckých moudrostí, které dávají za pravdu mravenci proti cvrčkovi nebo motýlovi. Podzim byl jim dobou slibů a nadějí, dobou duchového zrání i duchového kvasu zároveň. Stáli k podzimu v téměř poměru jako děti nebo mladé dívky: čekali-li od něho co, byla to jen bezděčná strava pro jejich vnitřní žár a oheň, vítr pro jejich vnitřní ohniště. Čekali opojení svého zraku ohňostrojem plápolavých barev, třebaš je rozstříkl štětec smrti po mroucí tváři země. Toužili viděti poslední zahýření bezúčelnosti a milovali v podzimu poslední hru a poslední tanec nad propastí, všemu navzdory. Tak tomu chtěla jejich logika, která se ráda a vědomě přidružuje povrchu, podobna jsouc v tom logice žen a dětí.

Učítí se od nich měli by konečně jednou i dospělí. Kazatelé všech církví a církvíček zneužívají nádherného harlekýna a protea Podzimu k známým nudným popelcovým kázáním o pomíjivosti všeho pozemského a špatní veršovci jim v tom přisluhují. Podzim musí dodávati materiál k různým postním alegoriím a pod jeho krásnou pestrou třepetavou vlajkou pluje ošklivý kontraband neúčinných rozjímání o včasnosti každé askéze. Pod masku tohoto divokého druha s krásným plachým zvířecím očima, pod masku, potřísněnou štávou vytrysklou z hroznů, posazují se myšlenky zcela mu cizí.

Kdo napíše nám *estetiku podzimu*? Kdy bude se čeliti konečně té pošetilsti, která zmalicherňuje nesmírnou bezednou přírodu a ochočuje si ji pro své kuchyňské potřeby? Kdo řekne nám, jak příroda zde hýří z posledního, jak rozstupuje se v bezmezí všemi svými rozměry, jak sladce divoký jest její teplý dech v těchto dobách?

Více než sebedelšími pochmurnými záhrobními meditacemi získáš, budeš-li studovat na svých podzimních procházkách barvy, jimiž nítí se v těchto dnech listnaté stromoví; více než neplodným trudem a marným přemítáním neodbytné nutnosti prospěješ své duši, budeš-li cvičit a bystřit prostě svůj zrak pro vnímání stupnice barevných odstínů a polotónů a svůj intelekt pro charakterisaci jejich.

Mluvívá se o podzimní *toaletě* smrti. Tato toaleta jest opravdu koctná a mělo by to být každému poučením slušnosti a dobrých mravů. Marnivé umění znáti tuto toaletu a rozuměti jí jest mnohem nesnadnější a obtížnější než těžkokrevné umění postního rozjímání o prázdných truismech a loci communes. V Žaponsku zahrady s javorovým listím, nejkrásněji na podzim zbarveným, jsou cílem vycházek, a malíři nenasytí se nikdy pozorováním vši koketerie, kterou vkládá příroda do svého umírání. Je v tom gracie, jež rozbušuje srdce, jsou v tom rozmary a fantasie, které mohou vyloudit úsměv i na rty umírajícího.

V podzimu rozstupuje se svět a stává se širším. Jest to doba cestování. První cestují pavoučci, nesení svou přízí jako vzdušnou lodí. Pak cestují ptáci. Naposledy cestuje listí, rozmetávané větrem. Jaká rozkoš sledovati let ptáků přes Alpy, přes Lombardii, Apenniny, Řím, Neapol, Středozemní moře, Egypt, Saharu! Jaká moudrost v tom, vmýšleti se v jejich opojení a napodobiti krásnou zákonnost jejich dobrodružného pudu! Slavný mladý dánský básník napsal, že nebylo by většího štěstí než vidět chvíli svět očima mladých čápů, kteří po prvé cestují; jejich duševní vývoj za dobu této cesty, míní, musí býti cosi úžasného.

Proč lidské děti nemají těchto výhod jako děti ptačí?

Kde by mohl býti člověk, kdyby v době největší vnímavosti vydal se tolikerym a tak mocným dojmům a zkušenostem? Ale myslím nebude moci býti toho dlouho odpíráno již ani mladému člověku. Svět se rozširuje a žádá si lidí s mohutnějším dechem, s širší a volnější hrudí, s mocnějším rozpětím křídel. A přál bych si, aby děti, které vyvázejí ve vozíčkách po prvé nyní na podzim do parků, byly již z těch požehnaných, pro něž země nebude dosti široká. *Zatím* rozumím tomu muži, který míní, že není pramene větších rozkoší nad země, isný atlas. Rozevřítí si jej a sledovati cesty tažných ptáků, jaký zdroj podnětů pro živou obraznost! Kolik měst vidíš pod sebou vřítí jako světelné mlhoviny!

Kolik moří dout a zmítat se a tříštit se bílou pěnou o břehy! A jak jinými zdají se ti pak hvězdy, když na ně pohlédneš před půlnocí ze svého okna!

Starým lidem bývá cestování regeneračním prostředkem, obyčejně velmi pochybným; cesty přinášejí jim jen únavu, přetěžující duši dojmy, jichž nemůže již zpracovati, a vzpomínkami, z nichž nedovede již vyrůsti. Má-li míti duše zisku z cest, musí míti nejprve dost svěžesti, poddajnosti a plasticity, dost materiálu, z něhož jest možno hnísti a formovati. To všechno volá po duších mladých. Ty jediné jsou schopné prožít za den tolik, kolik neprožije starší člověk za týden, a vtěsnat obsah jednoho roku do jednoho týdne.

Moderní člověk, v tom shodneme se všichni, musí býti bohatší obsahově i formově než člověk starý. Musí býti zaplněn životem uvnitř i vně, a proto musí začít plniti se záhy; čím dříve, tím lépe. Všecka kultura může míti jen jeden smysl: nedati zakrněti žádnému z jeho orgánů, a možno-li, získati mu orgány nové. Co nejvíce látky přírodní vtěsnati do formy ducha, zpracovati ve formu duchovou. Dnešnímu mladému člověku jest třeba obojího: i přílivu přírodní látky, i stupňování duchové formy. Příroda, rozumí-li se jí dobře, jest jen nesmírná, bezedně propastná zásobárna ducha: desetitisíce existencí jsou v ní uvězněny, které touží ožítí a žítí ve vyšší formové řeči. Není možno nikdy zabrati lidskému duchu dosti přírody a nemůže se to státi dosti záhy.

V mladých duších měl by se přímo podporovati a uměle buditi jakýsi pud žravosti po přírodě: touha spásti z ní největší plochy, proběhnouti z ní největší prostory, přisvojiti si z ní co nejvíce plastických nápořádů a zárodků.

Lidské mládě mělo by v sobě oživiti všechny primitivní živočišné instinkty, které má společné s mláďetem zvířecím. Z nich jest i instinkt migrační, pud cestovatelský, který není nic jiného než jeden způsob, jak nabrati co nejvíce látky k příštímu vývoji.

Dni podzimní měly by *jen to* připomínati, buditi a nítiti v mladých duších. Ne oživovati staré sentimentality, nýbrž buditi a přetvářeti k novému methodickému životu staré, odvěké pudy.

Dne 1. srpna 1909 zemřel v Paříži romanopisec a umělecký kritik *Jean Dolent*, jeden z těch vzácných mužů, jichž neznají noviny a kterých nejmenují literárně historické knihy, a přece „sůl země“, jak říká Carlyle; jeden z těch, kdož žijí v tichu a v mlčení jako v neporušitelném chrámě a kdož sedí jako myška ve středu světa a na křižovatkách života.

O Jeanu Dolentovi nevěděli tedy mnoho noviny ani profesori literární historie. Žil mimo oficiální literaturu, která také často ve Francii nejinak než u nás patří spíše dobrým ložtům, vykřičenému hlasu a nerozpačité póze než opravdovým ctnostem ducha a tvořivé síly. A přece měl více vlivu v rozvoj a růst moderního umění a moderní literatury než nejedna oficiální veličina; a přece nebylo muže více milovaného uměleckou i básnickou mládeží pařížskou; a přece byl jeden z nejfrancouzštějších duchů své doby, dědic pravé francouzské verry a jiskry, statečné a čestné srdce, básník bez kothurnu, myslitel bez pózy, milenec bez afektace, mystik života a uctívač jeho tajemství bez scholastiky a jejího ceremonielu.

Jak působil v mládež, jak ji rozněcoval, jak ji osvobozoval a vracel jí samé, o tom krásně vykládá v malé pietní knížičce mladá romanciérka francouzská, paní Aurelová.¹ Není možno dosti doporučiti četbu této knížky každému, kdo chce nahlédnout trochu v to, co je literární a umělecká kultura velkého národa. Jaký kult entusiasmů, jaká čestná láska a oddaná víra! Takové úcty není věru u nás k nikomu. Jako holubice

1 - Vyšla právě v českém překladě Ludm. Kottnerové nakladem Grosmana a Svobody.

stulena sedí mladá francouzská básnířka u nohou Dolentových, u nohou učitelových; zrakem visí na jeho rtech a celou duší pije jeho slova, slova krásy a čestného života. Po lásce a úctě, s jakou dovede přimknout se mládež k svým učitelům a patriarchům, poznáte kulturní národ. V něm ví a zná mládež, že není národního života bez tradice a že co plyne se rtů starcových a mistrových, je souvislost věků a živý nepřerušovaný tok národní duše.

Ale ovšem starci v kulturním národě bývají pravidlem také jiní než starci naši. Přiblížit se našemu sedmdesátníku nebývá obyčejně nic povznášejícího. Často bývá ti, jako bys vyrušil z dřimoty starého zlostného kocoura. Neomylní, nedůtkliví, ztrpklí, podezřívaví samovládcové, nedosycení slávou a uznáním, jízlivým okem hlídající svou prestiž, nevlídně střežící všechn život a všechny snahy mladších a zlověstné a varovné věštby hned krákající, — takoví bývají *příliš často* naši starci. Nepravím vždycky; jsou na štěstí výjimky, a čestné výjimky. Ale přesto je pravda, že průměr odpovídá tomu, co jsem zde řekl. Málo, opravdu málo jest u nás sladkých, harmonických, nad úzký žárlivý egoism povznesených starců. Starců smířených s sebou i se životem, kteří pochopili tu moudrost, které říká Hegel *lest ideje*; totiž že ideji nejsme my jednotlivci cílem, nýbrž jen prostředkem; že domnívajíce se sloužit sobě, sloužíme jen ideji; a že vykonavše svůj úkol, jsme jí odhazováni do márnice mezi staré železo.

Dolent byl na rozdíl od mnohých našich starců *sladký* stařec a *mladý* stařec, mladší než mnozí velmi mladí. Nad jeho hrobem řekl Mortier krásné slovo, vystihující celý poměr Dolentův k mládeži: „Byl k ní vždycky *laskavý*, nikdy *shovívavý*; nikdy ničím nepodplácel si její přízně a lásky.“ Jaké krásné slovo! Zde jest opravdu řečeno definitivně, co má a může dáti stáří mládí. Dolent nelichotil mládeži, nekupoval si jí ústupky; byl k ní přísný, měřil ji vysokými měřítky a požadavky, z nichž neslevoval; a to, *a právě to* — jsme v kulturním národě — cítila mládež jako úctu k sobě a splácela mu obdivem, láskou a nadšením. Uctíval mládež přísností a neustupností svých vysokých kritérií — blažená mládež, která rozumí tomuto jazyku, a blažený národ, který má takovou mládež! Ale Dolent byl k mládeži také *laskavý*; byl to prostě mistr a učitel, ne pedant a školomet. Měl sám k umění poměr prožitý a oprav-

dový; sám tvořil, měl sám umělecké zkušenosti, zažil umělecká vítězství i umělecké porážky. Proto nebyl pouhý opakovatel cizích sentencí a rad, nýbrž kritik opravdu aktivní; přítel, rádce, spolupracovník. Sám hned ve skizze pověděl, v kterém směru leží naplnění.

Poměr jeho k umění byl poměr krajní čestné pokory. Hledat, hledat, neustále hledat! Pochybovat a nalézat! Ctít staré mistry a tradici, ale neopakovat jich a neopisovat jich. Umění nezná pravidel, jen příkladů velikých osobností. Umění jako život jest sama činnost, sama odvaha, sama víra. Není možno velce tvořit s malou osobností. Varujte se fráze, varujte se kothurnu! Buďte vnitřně pravdiví! Pravý vkus jest vnitřní duševní noblesa. Umění jest mnoho, krása všecko. Vykoupený život má tajemství, z něhož vznikne nové umění. Talent je mnoho, velká duše všecko.

Toto estetické evangelium, které rozesel Dolent do půl tuctu fragmentárních a aforistických knížek, není na štěstí nic nového; *na štěstí*, pravím, není nic nového: jest odvěké, jako jsou odvěké zákony života, lásky a smrti. Dolent nechtěl nic vynalézati, nevěřil, že jest možno vynalézt něco v říši duchové; chtěl jen pomoci každému mladému umělci a básníku, aby objevil *sám* v sobě pevný pól svého vnitřního světa a aby se jím orientoval. Síla jeho rady byla v síle jeho příkladu. Za každým slovem stál dokonalý umělec vášnivě milující své umění a jemný člověk uctívající životní tajemství krajní opravdovostí a poctivostí své snahy.

Dolent nebyl nikým méně než kazatelem, v tom jest jeho síla. Byl ironik ve smyslu Sokratově, rek a bohatýr, ale v šaškově čepičce a v kabátku ověšeném rolničkami. Mstítel mnohé bídy a mnohé křivdy v prozhaném moderním světě, ale bez rozhořčení a velkých gest, s jemným úsměvem, který hrál spíše vždy v krásném hnědém oku než koutky jeho rtů. Čistí Dolenta není snadné, poněvadž myšlenka jeho jest plachá a graciesní; miluje jako krásná žena závoje a hry skrývačkové; výše než rozklad cení vtípné slovo a výše než slovo náповěď úsměvem nebo dorozumění zrakem.

Dolent jest opravdu dědic staré slovné kultury francouzské, jejích fines, jejího umění pointového. její dovednosti vyhnati myšlenku na ostří paradoxu, její strategiky dialogové, její síly disociační. Něco z brusířského a šermířského umění La Bruyèrova, La Rochefoucauldova, Vauve-

244 narguesova ožívá v nevelkých estetických knížkách Dolentových. Několik příkladů jen namátkou:

- Hrubý není ještě silný.
- Mluvme, aniž bychom působili utrpení slovům.
- Silni jsou ti, kdož dovedou se opít bez nápojů.

Dolent jest dobrý příklad výrazu opravdu kulturního. „Mluvme, a nepůsobme bolest slovům“, to měl by být první příkaz výrazu opravdu jemného, opravdu uměleckého. U nás, žel, domnívají se lidé, nekovali-li slovo centem železa, že nic nefekli; nezpodtrhovali-li slova v článku dvojí a trojí čarou, že nebyli dosti jasní a důrazní. V zemích málo kulturních chtějí podávat po lopatě i krůpěj rosou; co jinde nabízí se na jahodovém listě, zde chtějí nabrat na vidle. Spásá se, k čemu možno jen číchat. Beleidigende Klarheit, řekl kdysi Nietzsche, slovo, kterému se nerozumí v zemích bez starého spolehlivého vkusu. U nás zdá se lidem, že nejsou nikdy dost jasní; a právě tato trapná jednosmyslnost a chudoduchost činí většinu české literatury tak zoufale, čítankově nudnou. Čteš-li ji, připadáš si skoro idiotem; tak nic se u tebe nepředpokládá, tak nic se nedůvěřuje tvým duševním schopnostem! Jedni skloňují slovo „mystický“, jiní „realistický“ do únavy všemi sedmi pády — a ani jednoho, ach, ti neodpustí.

Dolent znal i umění zámlky a jako pravý básník věděl, že těžší než mluvití jest rozpoznati, kde jest třeba se zamlčeti. Tento člověk věděl, proč za první ctnost uměleckého díla prohlašoval cudnost.

Četba estetických a kritických knížek Dolentových není mnohdy snadná. Dolent byl Francouz velmi francouzský: měl nejen francouzskou gracií, hru slovní, vtip, jiskru, ale sestupoval i velmi hluboko k pramenům francouzského jazyka. Jeho knížky jsou nadto psány, jak má být psáno každé dílo umělecké: z potřeb a bolestí konkrétních a jedinečných, často i lokálně obmezených, Francouzem pro Francouze. Každé opravdové dílo umělecké jest velmi nesnadno přeložiti; mechanicky a slovně jest to možné jen s díly slabými, mdlými, prostředními; díla vyššího posvěcení mohou býti jen převáděna, přebásňována, patvořena v cizím jazyku a duchu. Ale přesto dala by se z knížek Dolentových sestavit a přeložit sbírka výroků rázu všeobecnějšího, aforismů, v nichž duch Dolentův rozbleskuje se po celém nebi, po celé obloze, po celém obzoru lidské myšlenky, lidského citu a vkusu.

Knížka taková mohla by být s užitkem i u nás, a právě u nás.

245

Světlo Dolentovo nesvítil jen, také hřeje a jeho tichý, laskavý, nehluchý úsměv má moc osvobodivou. Tento duch zdánlivě bravý jest vpravdě hrdinský a statečný nejrozkošnějším, nejzdvořilejším způsobem. I když vraždí, činí to Dolent vždy v rukavičkách a ranou dlouho vyměřovanou a vybíranou. A knížka taková svými jiskrami mohla by osvětlit leccos i v českém soumraku a překazit i nejednu penězokazeckou machinaci. I mnohý troud a mnohý nevкус, mnohá poštilost mohla by chytit od ní a shořet očistným plamenem. A není zdravějšího osvětlení nad to zde; při něm se teprve jak náleží dobře čte a píše.

Ale nedotýkej se nikdo prací Dolentových, kdo nemáš aspoň část jeho duše a srdce; kdo nemáš nic z jeho gracie, jeho lehké kouzelnické ruky, jeho vkusu, jeho tvůrčí něhy a vlídnosti. Komu nepadlo do duše nic z jeho melancholického, moudrého, vědomého úsměvu pierotovského. Dělnické ruce, které kopou zem, jsou úctyhodné na svém místě a ve svém povolání, ale chytat motýle přenechávají všude rozumní lidé rukám dětským a básnickým. A překládat Dolenta byla by opravdu tato elysejská hra.

I

Ve svém nedávném feuilletoně *Neruda jako kritik literární*¹ dotknul jsem se i vztahu Nerudova ke Světlé, ovšem jen vztahu literárního: citu úcty a podivu, kterým vítal velký básník a přísný kritik všechna významnější díla veliké romanciérky a jímž provázal věrně celý její vývoj básnický. Podivnou náhodou dostalo se osobní a intimní stránce tohoto poměru právě v posledních dnech autentického osvětlení dokumentárního; v poslední Osvětě rozepisuje se schovanka K. Světlé, paní Anežka Čermáková-Sluková, o „působení Karoliny Světlé na Jana Nerudu“ na základě listového materiálu obou velkých mrtvých.

V pozůstalosti Sofie Podlipské, mladší sestry Světlé, našel se balíček dopisů z roku 1862: byly to listy, které jí psala o prázdninách toho roku z Ještěda její starší sestra. Do listů těchto opisovala Světlá i svou korespondenci s Janem Nerudou, která se nám takto nepřímou — nevím, zda úplně nebo jen zlomkovitě — zachovala. K tomuto balíčku bylo sice připojeno přání, aby byl spálen po smrti paní Podlipské, ale pí Čermáková-Sluková ho nerespektovala; a uveřejňuje dnes alespoň ve výtahu hlavní dokumenty, které osvětlují vztah Světlé a Nerudy v celé jeho lidské závažnosti a významnosti.

Budiž ihned řečeno, že v tomto případě jest možno plně ospravedlniti čin pí Čermákové-Slukové: neprohřešila se nikterak proti pietě k velikým nebožtíkům, zejména ne proti pietě ke Karolině Světlé, o jejíž památku jí hlavně jde. Není pochyby: Světlá vychází z celé pře co nejlépe; vyrůstá před námi ve zjev nevšední, ve zjev veliké mravní síly a krásy. Podle

1 - [Viz zde str. 229—230.]

těchto dokumentů jeví se nám Světlá opravdovou lvicí duševní, která jde jen za hlasem svého hrdinného srdce a zhrdá láním filistrovské psi smečky. „Své hříchy nevyměnila bych za jejich ctnosti,“ napsala prý v posledním listě Nerudovi o svých samozvaných farizejských soudcích a našla tak slovo hrdé pravou tragickou hrdostí, slovo tvrdé jako ocel a broušené jako dýka, slovo opravdu hodné některé z jejích nejkrásnějších dívčích postav.

Neruda na počátku let šedesátých jest šestadvacetiletý Rolla Mussetův. Světlá podává s intuicí opravdu hlubokou a nevšední diagnosu jeho mravní choroby. Píše mu, že „nahlédla hluboko v zatemnělou a rozervanou duši jeho“, v duši, která „v nic nevěří, v nic nedoufá, nic nemiluje“. Neruda jest člověk, který jednak neblahými poměry, jednak vlastní vinou „ztratil radost sám na sobě“; jenž trpěl a trpí velkým duševním utrpením, a proto chce je přehlušit a upíjí se životem animalním a smyslným. Jako Rolla, mladý přesycenec, kterého „nedovedla osvěžit ani láska takového anděla, jakým je Liduška“; jako Rolla, mladý zhyralec, „který propadával se s pravou pasí v bláto a nechával v orgiích divokých s pravou pochoutkou ducha, zdraví a čest“.

Tento rozervanec a přesycenec setkává se na počátku let šedesátých (přesně: o něco dříve, r. 1858, kdy se připravuje almanach Máj) s ženou o čtyři léta starší v plném rozkvětu krásy duševní i tělesné a jest jí okouzlen: okouzlen jako intelektem a charakterem i jako srdcem a ženou. Uchází se o její přízeň, dvoří se jí; zpovídá se jí ze své bídy mravní, z níž s cynickou koketností nic nezakrývá a nic neumenšuje; vybuřuje v ní vedle odporu i krajní účast, pochopení, zájem, soucit, cit přátelský, sesterský a mateřský, snad i to, čemu říkají Francouzové „amitié amoureuse“. Žena snaží se vyburcovati jej z jeho lethargie, z jeho lhostejnosti, z jeho cynické tuposti; zápasí s ním duchem a nutí jej, aby se sebral duševně a mravně, nemá-li podlehnout v tomto zápase; zachraňuje jej naposledy i hmotnou obětí od vězení dlužnického. „Tak, jak vyhledává koketa všechny prostředky tělesné krásy,“ píše Světlá, „by poutala, tak jsem já ze svého ducha čerpala všechny půvaby, jež v sobě skrýval, a zapředla jsem vzdorného zoufalce v kouzelnou jich síť — nadarmo se bránil, nadarmo chtěl pak prehnout, nadarmo se zlobil, že ho jeho zábavy více netěší, že mu jeho milenky více zadost nečiní, že mu probouzející se chut

k životu více pohodlně umíratí nedá, — já jej více nepustila, a přec jsem jej ustavičně odháněla, přece se nemohl ani jediným důkazem mé přízně chlubit, přec si ani netroufal mi říci, že mě zajímá, — on mně stokrát řekl, že mě více nenávidí než miluje, a já mu srdečně ráda věřila, neboť působila jsem v něm tělesní i duševní změnu, již se nesmírně nerad podroboval“ — s touto neobyčejnou psychologickou znalostí vypisuje sama Světlá svou duchaplnou strategiku, která jí vynesla nakonec úplné vítězství. Stala se dobrým geniem mladého nevšedního muže; vrátila jej jeho dílu a jeho poslání; zachovala národu jeho prvního moderního básníka a protagonistu celé doby.

Ale toto mravní vítězství zaplatila daní, která by odstrašila i dnes největší většinu žen, ačkoliv žijeme dnes v době mnohem méně rigorosní, než byl počátek let šedesátých: styky Světlé s Nerudou byly vyzrazeny a starovlastenecký pražský Kocourkov mohl se zjevití. Špinavé jeho dno se zdvihlo a stříkalo svým kalem po ženě, před níž dnes stojíme s obnaženou hlavou; jejím činům byly podkládány nízké motivy, její jednání bylo vykládáno hrubou a surovou šablonou erotickou. Světlá přerušila svůj písemný styk s Nerudou, ale nepřátelům a háncům neodpovídala; zahalila se v hrdé mlčení pro celý ostatek svého života. A teprve dnes, kdy leží před tebou tyto dokumenty, můžeš změřit její mravní výsost a doměřit se jí opravdu stěží, uvědomíš-li si úzkoprsou, staropražsky měšťanskou a zatvrzelou rodinu, z níž se Světlá narodila a v níž vyrostla. Z „hofdámý“, jak přezdívala Božena Němcová své upjaté a karatské přítelkyni, vyrostla za osm let, jež uplynula od jejich poslední setkané, dokonalá kněžna srdcem a duší, která nesla s hrdým mudrcským klidem svou krásnou hlavu s těma moudrýma melancholickýma očima mezi salonní luzu, slintající pomluvy a shýbající se pro kamení.

Světlá vychází tedy z této pře jasná jako hvězda.

Ale i to, co bylo zde napsáno o Nerudovi, může jej snížit jen lidem nezralým nebo pokryteckým; každý jiný musí s Nerudou hluboce soucítiti, a víc: každý jiný může se jen skloniti před ním, před jeho životní opravdovostí, před jeho krásným, silným jádrem, jež vyšlo vítězem ze zkoušek tak těžkých a zoufalých. Kde jest krásný jasný krystal, tam musí býti prve kalný roztok, bouřný kvas a var, a tím kalnější a bouřnější, čím konečná a výsledná hlát jest mocnější a krásnější. A tak každý, komu

není vývoj velikého talentu uzavřenou knihou, musil vždycky tušiti, co dnes jasně zvidá z korespondence K. Světlé.

Nerudovi bylo r. 1862 dvacet osm let. Měl za sebou již první svůj květ básnický, své básnické jaro; jaro ovšem zakřiknuté, studené, deštivé, větry i sněhem bičované. Neruda má za sebou nejen Hřbitovní kvítí, nejen veršovou satiru U nás, ale i samo jádro a hlavní část Knihy veršů jest již z básněna na konci let padesátých; a víc: i největší část Arabesek jest již stvořena v těchto letech. Této tvorbě Nerudově nerozumějí vrstevníci; Neruda předběhl tu svou dobu o hony a hony. Sám J. V. Frič, přítel Nerudův a ultrarevolucionář v životě i v politice, nevidí v Nerudovi básníka a dívá se na Hřbitovní kvítí jako na pouhou kuriositu. Neruda stvořil si tu svůj nový výraz, nový styl, nový eudný pathos, který neměl nic společného s otřelými klišé jeho vrstevníků. Kdo umí číst, vidí dnes, že výraz ten byl sama jeho vnitřní nutnost; a kdo toho posud neviděl, tomu poví toho dnes místa, jež jsem citoval z dopisů Světlé. Případ mladého Nerudy jest týž jako případ mladého Máchy: jeho t. zv. nihilism, jeho t. zv. skepse, jeho cynism jest jen rubem veliké a vřelé světové lásky zmrazené a zhrzené; a byl-li jeho mravní pád tak hluboký, jak píše Světlá, bylo to jen proto, že toužil vznésti se výše než ostatní. Neříká ostatně Světlá o Nerudově mravní krizi nic nového. Neruda sám promluvil řečí velmi určitou na př. v dopise svém Anně Holinové z 23. ledna 1858; to jest kus sebeobžaloby, které nelze číst bez hlubokého otřesu. Neruda nazývá se tam člověkem „tělesně i duševně zmalátnělým“, který „prodal za krátkou dobu zábav celou svou samostatnost“. A již z této konfese hovoří týž chladný vzdor a totéž klidné zoufalství superiorního rozbíravého rozumu, jaké poznala na Nerudovi Světlá. „Takovým lidem,“ píše o sobě Neruda, „je ovšem líp, když pomalu následky chyb svých ucítí, když chřadnou a vadnou a zároveň doklepávají s poslední kapkou, s mlhavým zbytkem bývalé své síly.“ „Co se týče mne, já jsem hotov následky své lehkomyšlnosti sám nést a přitom chladně vyměřovat, jak dlouho to ještě trvat může.“

Není možno nevidět období mezi Nerudou a Mussetem a případem Neruda—Světlá a Musset—George Sand. Ovšem jsou i podstatné a závažné rozdíly, které rozhodly, že tragédie Mussetova skoncovala se jinak než drama Nerudovo.

Neruda byl nejen mužnější, ale i flegmatictější než Musset skrz naskrz sensitivní. Mussetův svět, užší, ale vášnivější a intenzivnější než Nerudův, byl cele opsán láskou; Nerudův svět rozšířil a rozklenul se později hrdoostí rozumovou, důvěrou v moc lidské vědy a lidského intelektu, vždycky cizí Mussetovi, jenž cítil se v poměru k Bohu vždycky dítětem, třebaš vzdorovitým, a nikdy vzbouřencem.

Tím již byly dány jiné podmínky pro vývoj obou básníků a pro řešení jejich vnitřního dramatu.

Ale hlavně: vztah Světlé k Nerudovi byl jiný než poměr Sandové k Mussetovi. Sandová milovala Musseta sensualisticky; Světlá držela otěže v pevných rukou a nedala jim klesnouti z chladných poloh k teplé a vášnivě zemi. Ušetřila tím Nerudovi jistě kletby „Noci říjnové“, nepí pochyby; Musset proklínal Sandovou, Neruda uctíval Světlou až do konce svého života. Ale neochudila tím Nerudu i nás o výtrysk vlastní a pravé lyriky erotické? Lýru jeho o jednu strunu, která zazněla u něho jen temně, přidušeně a prchavě? Orchester jeho o zář a lesk, smyslové opojení a teplý pel?

Nezachránila Nerudu i jako básníka i jako muže — příliš důkladně? A nebylo by bývalo v tomto případě méně více?

Není podivné, že Neruda jako básník zmlká již vlastně na samém počátku let šedesátých? A že jeho druhý básnický květ spadá až hluboko do let sedmdesátých a na počátek let osmdesátých?

Nesouvisí toto časné odmlčení se vedle jiných příčin *také*s jeho záchranou?

2

Dramatická epizoda, která v životě Karoliny Světlé spojena jest se jménem Nerudovým, má nejen cenu životopisnou; má cosi i nad to: má význam literární psychologický a kritický. Stává se nám dnes bezděky klíčem k lepšímu pochopení tvorby Karoliny Světlé, k lepšímu vcítění se v ráz a v styl jejího díla románového.

Každý, kdo přečetl, byť sebezběžněji, románové a povídkové práce z její zralé doby, ví, jakým idealistickým pathosem jsou nesený, v jakou mocně vzdušnou, dramatickou, velikorysou linii jsou vkresleny. Nej-

lepší díla Karoliny Světlé, ať jsou to již rozsáhlé skladby románové, jako Kříž u potoka, Vesnický román, Nemodlenec, Kantůrčice, Frantina, ať menší povídky, jako Skalák, nebo Lamač a jeho dítě, jsou plny dramatické síly a tragického vření. Již Neruda upozornil, že figury Karoliny Světlé mohly by být bez nesnází tesány sochařem: tak velikoryse jsou pojaty, tak z několika základních mohutných póz, vyhnaných na ostří nože, rozpředeny. Její svět zalidněn jest figurami i prostšími, i mohutnějšími a výraznějšími, než zná je průměr životní. Světlá potlačuje všude odstín pro celkový velikorysý obrys. Nejkrásnější její figury jsou vášnivci, ne ovšem vášnivci smyslnosti, nýbrž myšlenky, snu, ideje. Její lidství dá se bez větších nesnází rozdělití ve dvojí sféru: jedna jest sféra lidí posedlých mocnou vůlí, hnaných jejím temným, dravým mechanismem pudovým, lidí bezohledných, mstivých a zločinných, ničících sebe i jiné — ve sféře druhé žijí bytosti ušlechtilé a pokorné, osvobozené od temného života pudového a osvobozující od něho i jiné. Těmito světlými bytostmi bývají u Světlé většinou ženy; dovedou obětovati se za svůj rod i za celé lidství a život svůj pojímají jako mravní poslání. I tyto figury vynikají silou vůle, silou, jak se nám dnes zdá, až nadlidskou; ale jest to vůle očištěná od temného rmutu sobeckých pudů, vůle mravně posvěcená, vůle odosobená.

Kdo si při tomto protikladě nevzpomene na mocnou a významnou životní zkušenost Světlé s Nerudou? Nestála i zde proti sobě v boji dvojí vůle? Nestřetl se i zde princip dravé a temné živočišnosti, vášnivý pud smyslný, rozkladný a smrtivý egoism s principem vyšším a světlejším, s principem sebezapření a sebeobětování? A nespojila i tu ve své osobě a ve svém činu Karolina Světlá to, co slučují v sobě její nejvyšší postavy ženské: citovou jemnost s rozumovou bystrostí a jasností, myšlenkovou sílu a odvalu s pevností a rozhodností vůle směřující k cíli nadosobnímu, k ryzí samoučelné mravnosti?

Nezískala Karolina Světlá ve své životní zkušenosti s Nerudou cosi jako mravní a dramatický typus, podle něhož mohla utvářet a utvářela opravdu životní osudy a děje svých figur? Nikdo nemůže o tom pochybovati, kdo ví, jak právě básník pathetický a idealistický — a jím je Karolina Světlá celou svou podstatou — jest odkázán na zkušenost vlastní hrudi a jak zde musí naléztí ne látku, ale dramatickou formu a dialektické

schema pro své velikolepé, mocně a slavnostně vržené děje a figury.

Stačí uvědomiti si jen rozdíl, který se rozevírá v tomto směru mezi Boženou Němcovou a naší básnířkou. Božena Němcová, jak víme dnes bezpečně z jejího životopisu, nebyla nadána silnou vůlí, ani hloubavou duší jako Světlá; odolávala-li bédám životním nějakou dobu, *odolávala* jim právě jen: *nepřekonávala jich*. Byla nadána jen jakousi vytrvalostí a houževnatostí v trpnosti, jakou mívají právě velmi často lidé jejího rázu a duševního ustrojení. Nebyla ani obryně rozumem ani mravní heros: odříkání, sebepřemáhání, odosobení — to všecko bylo jí v podstatě cizí. Její dílo nemá skoro dramatického žvilu; neměla v duši toho prvku chladné a rozhodné důslednosti, toho žvilu konstruktivně architektonického, bez něhož nemůže vzniknout útvar dramatický. Ani duch zvláštní myslivý a rozumové síly nebyla Němcová: pronáší ovšem v některých pracích, hlavně v Pohorské vesnici, řadu časových přání a postulátů osvětových o mravním a národním poslání českého šlechtice, o poměru mezi lidem a velkostatkářem, o obrodném úkolu ženině v moderní společnosti, — ale to všecko jsou právě jen rozklady a pojednání vložená do úst šlechtickým hercům: mohly by tam být vloženy také úvahy jiného ducha a na dějové stavbě nebo na stavbě figurové a duševní jich struktura nemusilo by se změnit ani tečky. Chei tím říci, že Němcová nezná lidi, jimž mysliti jest osudem, jimž hloubati a přemítati jest takovou nutností jako jiným milovati nebo býti šťastný. Figury tohoto rázu stvořila teprve Světlá, právě jako ona teprve našla tu celou zjitřenou, dramaticky zneklidnělou a rozechvělou, bouřlivě zachmuřenou atmosféru, do níž vnořila své nejlepší vesnické romány a povídky.

Nad pracemi Boženy Němcové klene se nízké, lahodné, modré nebe plné pohody; a život, který se žije pod ním, jest světlý a laskavý, melodický a zaokrouhlený. Němcová byla naivní realista s rozkošným darem líbezné fabulistiky. Žila život plný odříkání a pokoreni, plný strážní a muk; a fabulistický dar byl jí ze života toho vykupitelem; jím unikala z něho do světa krásnějšího, harmoničtějšího a spravedlivějšího, než byl život skutečný. Tímto darem měkké laskavé fabulistiky stvořila si svět, jehož prvky látkové a hmotné byly sice odpozorovány světu skutečnému, ale jehož vnitřní řád a ustrojení byly jiného, vyššího a světlejšího rázu. Celá tvorba Boženy Němcové jest takto naivně realistická s pohádkovou

fabulistikou, jak si jí spřádají srdce životem stále zraňovaná, ale přece nikdy jím nedomučená a nedobitá. Němcová byla jakýsi laskavý měkký epikurejec srdce a duše; Světlá přísný a nesmlouvavý puritán, stoik, který má smysl pro hrdou krásu veliké mravní pózy. Jedna unikala svou tvorbou svému životnímu utrpení a životním bédám a strážním; druhá hnětla život po nejvnitřnějších zkušenostech své duše a formovala jej po ideálním pratyptu, po základním poznání svého mravního světa. A že do sféry těchto nejvnitřnějších zkušeností náleží i charakteristická epizoda jejího styku s Nerudou, o tom nemůže býti po článech pí Anežky Čermákové-Slukové již nejmenší pochyby, třebaš po něm nenásledovaly ani ukázky z korespondence obou velikých básníků.

Publikace pí Čermákové-Slukové v Osvětě jest na míle vzdálena vši literární frivolnosti; jest to opravdový pohled do duševního i myšlenkového a mravního života vynikající ženy-básnířky. Literární historie nemůže ho napříště minouti a musí z něho vyvoditi leccos, co popraví nebo doplní náš posavadní soud o Světlé. Vliv George Sandové, není pochyby, bude nutno nyní omeziti a hledati pramen toho, co bylo sváděno ve vnější vlivy, ve vnitřním životě a ve vnitřních zkušenostech autorčiných.

Ale i jinak dokresluje několik stránek Karoliny Světlé, citovaných ve článku pí Anežky Čermákové-Slukové, vzácným způsobem její rázný, odvážný a nebojácný způsob mysliti: Světlá byla opravdový filosofický radikál, který se nezastavoval v půli cesty. Z jejího díla věděli jsme ovšem o jejím liberalismu, o jejím racionalismu; ale poslední slovo přesto nebylo zde řečeno. Z korespondence Zeyerovy s ní, uveřejněné před několika roky v Ženském světě, vycházela najevo její základní a radikální nevíra v jakýkoli posmrtný život. Těmto náповědem dostává se nyní plného a posledního přiznání. Tyto listy přinášejí mimo jiné i úplné vyznání víry, vlastně *nevíry* Karoliny Světlé. Světlá přiznává se k úplnému nihilismu noetickému i mravnímu nejen s krásnou otevřeností a upřímností, ale i s pěknou spekulativnou jasností a promyšleností.

Vykládá, že k tomuto nihilismu došla velmi záhy, po časně smrti své jedině dcerušky. „Pronikla jsem tehdaž,“ píše Světlá Nerudovi, „duší zděšenou tajemství života a smrti a konečně jsem nahlédla, že není boha nad námi, který nás každou noc přikrývá hvězdnatým pláštěm svým a jehožto srdce se bolestně svírá při utrpení, která nám k blahu našemu

ukládá, že není duše v nás, ježto se jako motýl bělostný nadšeně v éteru vznáší, a opustivši tělesnou schránku naši, opojeně od hvězdy ke hvězdě putuje a se zdokonaluje pro ráj, kde se se vším shledáme, co jsme kdy milovali a ztratili. — Byla jsem více než dvacetiletá, když se mně tato pravda zjevila, byla jsem rozumná, vážná, vzdělaná, ale toto poznání, ale tato náhlá roztržka se vším, co mi bylo až posud tak svaté a drahé, zatřásla tak mocně mou celou bytostí, že jsem se domnívala, že neztratím-li rozum, ztratím sama sebe. Kam jsem obrátila zrak svůj, tam se šklebilo na mne ze sta prázdných důlků to strašlivé nic, z něhož jsme posli a do něhož se vrátíme, žádné budoucnosti, žádné věčnosti, žádné naděje tedy ni na zemi ni na nebesích, všecko lež, všecko klam, všecko, všecko mam, *i ta naše ctnost!* — Mohla jsem, ztrativši ráj, najítí podporu a náhradu v zákonech mravních a v jich plnění, když ten nejvznešenější, nejobdivovanější se mi nezdál ničím jiným než nejpohodlnějším pouzdem sobectví našeho? Jaká to velikost,“ končí ironicky Světlá, „ve větě: Nečíň zla, by i tobě zlo činěno nebylo!“

Sud' o tom tak, sud' onak — jednoho neupřes: že jest tu myšleno i vysloveno opravdu mužně a čestně utrpení silné a opravdové duše.

Z tohoto nihilismu nalezla, jak píše Světlá, jediné východisko: činnost. Ovšem záhada se tím neřeší, jenom pošinuje. Nač činnost, není-li v ničem účelu a smyslu? Pak může mít činnost jen smysl morfia nebo opia, čehosi, co působí dočasnou necitlivost, čehosi, čím se člověk opijí, aby na chvíli zapomněl šílené zbytečnosti a protismyslnosti všeho.

Bude již úkolem literární historie a kritiky, aby nám vyložila, uvědomila-li si Světlá tento rozpor později a jak jej vyrovnala, a aby nám podala vůbec vývoj její myšlenky. Jisto jest, že záhadami o „posledních věcech člověka“ zajímala se Světlá vášnivě až do smrti. Slyšel jsem na příklad z pramene venkoncem věrohodného, že naléhala na Jaroslava Vrchlického, aby nechal na čas veršů a napsal filosofickou knihu, v níž by se pokusil o řešení otázek, týkajících se určení lidského ve vesmíru.

Tedy: Světlá jest bezesporně někdo, kdo stojí za studium nejpečlivější.

Karolina Světlá a Jan Neruda

Polemické glossy

Paní Čermáková-Sluková uveřejnila v 10. čísle Osvěty článek „Působení Karoliny Světlé na Jana Nerudu“. V něm podává první autentické dokumenty k životní episodě obou velkých básníků, o níž se posud jen šušovalo. Jistě není možno právem vinit pí Čermákovou z toho, že se dotkla této choulostivé látky; co jí lze právem vyčísti, jest jen to, že místo článku jednostranně přihroceného měla prostě a pokud možno bez vlastních gloss a soudův uveřejniti *celý* listový materiál, pokud jej má v rukou. Suma statí pí Čermákové-Slukové jest asi ta: Neruda se stýkal se Světlou v letech 1858—1862; Neruda vzplanul vášnivou láskou k paní o čtyři léta starší; ale Světlá použila vlivu, který měla nad mladým mužem, k jeho mravní obrodě, neboť Neruda žil, jak píše Světlá, životem rozháraným, v němž ničil své zdraví i svůj talent. Resumé článku pí Čermákové jest, že Světlá zachránila Nerudu české poesii.

Byly vysloveny pochyby o pravdivosti tohoto závěru. Prý Světlá přepíná a klame sebe i jiné bona fide; prý přijímá za bernou minci společenské klepy o Nerudovi; prý schází hlavní důkaz této záchrany: svědectví Nerudovo; prý renomuje před sestrou. A dnešní česká literární noblesa šla tak daleko, že mluvila o sebeobětování na padesát procent. Jest dobře, že jednou tato procentová noblesa stříkla svou lacinou urážkou po někom, kdo stojí mimo její dostřel; ukáže se tak, že neublíží ani žádnému živému, kdo jí neunikl posud tam, kam jí unikla již dávno velká básnířka.

Jaký byl Nerudův mravní stav na počátku let šedesátých, nevíme asi přesně nikdy, prostě proto, že pro tyto věci není ani jednotných kritérií, ani jednotného slovníka. Týž mladý muž, kterého někdo nazve

„veselým hochem“, jest druhému „lumpem“; činy, jež jsou jednomu jen počestností nebo bujností, mohou se jevit druhému zchátralostí, hříchem a nemravností. Na štěstí nezáleží naprosto nic na tom, kterak Neruda žil nebo nežil na počátku let šedesátých; nejde o školské vysvědčení mravnosti, jde o hlubokou duševní krizi mladého poety. A tu není pochyby, že Neruda v těchto letech procházel mravní krizí, že byl sám sebou hluboce nespokojen; že žil v černém, zoufalém pesimismu, že neviděl před sebou zítřka. List Anně Holinové z 23. ledna 1858, je-li již třeba pro to pozitivních dokumentů, dokazuje to sdostatek. Neruda nazývá se tam člověkem „tělesně i duševně zmalátnělým“, který žije již jen „mlhavým zbytkem bývalé své síly“. Vidět v tom koketnost nezdá se mně správné; Neruda byl člověk opravdový a vždycky přísný a čístopný ve vnitřních věcech. Co zde napsal, jistě cítil a cítil tak, jak to napsal. A dále: nevím, proč podezřívát svědectví Světlé. Světlá nepsala své listy pro veřejnost, psala je své sestře; svým činem nikdy nikomu se nechlubila; naopak: svůj čin a celý styk svůj s Nerudou úzkostlivě umlčovala; její sebezapření jde tak daleko, že ve svých memoárech Z literárního soukromí jména Nerudova vůbec nevyslovila! Jako by ho nebylo v jejím životě! Chová se takto renomismus? Jedná tak o člověk vnějšíkovy a theatrální, který počítá s vnějším efektem svého činu?

A dále: Světlá Nerudy nepomlouvá, Světlá vrhá své výčitky Nerudovi *přímo v tvář*, adresuje jemu *přímo* (v listech) své obžaloby. Dejme tomu, že tyto obžaloby jsou zveličené, upřílišené — není to nemožné. Ale obžaloby ty nebyly pochyťány z klepů. Neruda sám sebe obžalovával patrně u přítelkyně. Čtu v listě, který cituje pí Čermáková na str. 750: *Kdyby nebyly tak často Vaše slze ruce moje kropily... a několik řádek před tím: Vyslychajíc Vaše „zповědi“*. Situace jest jasná každému, kdo umí naslouchat faktům, a ne samolibému opos čnictví své pohodlné a levné skepse à tout prix: Neruda vyznává se sám s roztrpčeným zoufalstvím své přítelkyni ze svého mravního utrpení. Není přece možné, aby Světlá tvrdila Nerudovi v dopisech něco, čeho nečinil!

Pan Dyk měl odvahu napsati, že usuzuji z recensí „*střízlivého a blahovolného*“ kritika Nerudy na jeho poměr ke Světlé. Tak může mluvit jen slepec o barvách, jen někdo, kdo nikdy neměl v rukou kritik Nerudových o Světlé. Vůči Světlé nebyl Neruda „*střízlivý a blahovolný*“, nýbrž na-

opak: *nadšený velebitel a vyznavač její mravní i umělecké velikosti*. Stačí rozevřít Sebraných spisů řady II svazek VII a čísti. Hned Společnice Světlé patří podle Nerudy „*k nejlepším českým novelám*“ (str. 47). O dvě léta později (r. 1862) píše Neruda: „*Karolina Světlá jest úkaz nade všechnu všednost daleko vznešený*.“ Ve feuilletoně „*Český román vesnický a jeho tvůrkyně*“ r. 1863 velebí Neruda Světlou, „*že českou literaturu důstojně uvedla v písemnictví světové*“; její romány musí se prý překládat do jazyků cizích; její postavy jsou nové, jakých v galerii jiných národů nenalzáme (str. 214 a n.). Na str. 254 jest mu Světlá „*vypravovatelka nad všechny písící Němky a Švédkyně, nyní po Turgeněvu nejklasičtější novelistka evropská*“ — to je *střízlivá* recense? Na str. 316: „*Světlá vypravuje romány českých lidí, postavy, které ona předvádí, ani nemohly jinde vzrůst než z české krve, ale postavy ty mají právo umístěny býti hned do galerie světové, jsou umělecky provedeny dokonale s onou geniálností, která i v literaturách velkých národů objevuje se jen obdobně a často i v časových mezerách velmi dlouhých. Světlá nehoví žádné manýře právě snad oblíbené, nevyhledává chuti čtenářstva, ona tvoří díla umělecky naprosto platná. Nadána mohutnější plastikou, než měla sama Sandová, rovná se myšlenkou a citovou hloubkou duchu svět nyní fascinujícího Turgeněva. Postavy jejího Vesnického románu nebo Kříže u potoka jsou kouzelně krásny“ atd. Je to snad kritika „*střízlivá*“?*

Právě referáty Nerudovy jsou důkazem mocného dojmu, který v něm Světlá vyvolala. Ještě čtrnáct let po rozchodu s ní píše o ní ne recensi, ale opravdový hymnus.

* * *

Paní Čermáková-Sluková přečtla mně laskavě některé z nejdůležitějších listů Světlé Nerudovi i Nerudy Světlé. Tři hodiny, jež jsem mohl věnovati této návštěvě, nestačí ovšem, abych si mohl utvořiti obraz venkonce přesný a spolehlivý; k tomu bylo by třeba studia mnohem delšího a obšírnějšího. Ale přesto hlavní linie této epizody jest možno vystihnouti již nyní.

Tolik jest na příklad jisto, že Světlá Nerudu uchvátila — byla mu „*jedinou ženou, na níž nenalezl chybičky*“, a jest to charakteristické pro

258 Nerudu, který rád káral a kritisoval i v lásce — a že vášnivými výlevy na ni útočil. Jest jisto také, že i Světlá zamilovala si Nerudu eroticky a toužila dokonce po tom, žít s ním v cizině jako žena; jí — a to je zase rys svědčící o čestné opravdovosti a velikosti této duše — zdálo se, že jedná zchytrale a nemravně, nesleduje-li hlasu svého srdce a zachraňuje-li vnějšíkové dekorum tam, kde jejího života potřeboval a žádal si život druhý, a život vysoko ceněný. A co Neruda ke Světlé cítil, napoví sdostatek tento úryvek z jednoho jeho dopisu: „Při žertu a hovoru všeobecném dovedu mluvit i analysovat — naproti Tobě ale oněmím vždy k tiché modlitbě. Ano, jsem ještě modlitby k Tobě schopen, jsem schopen duševní harmonie, čehož bych se byl sám do sebe nenadál.“ Zde jest patrné, čím byla Světlá Nerudovi: nic víc a nic máň než dárkyní duševního míru.

Světlá, to plyne také z listů jejích sestře Sofii, žila manželství bezradostné. Její manžel byl jí již předtím, než se setkala s Nerudou, jen druhem a přítelem, ne mužem; vážila si ho jako člověka rozumného a čestného, ale erotická láska k němu, byla-li kdy, již pohasla; jeho střízlivá rozšafnost odpuzovala a odpudila ji nakonec od něho. Světlá s ním cítí jako suchopár nudy; a když přichází Neruda, probouzí se v ní žena, která i touží po nové lásce i bojí se jí. Tuší, že přichází bouře, utrpení, zápasy, muka a hoře, — a přece je vítá: slibuje to alespoň *život*; co žila posud, jest *smrt*. Z jakých hlubin zraněného ženství vytryskla tato lačná slova, která napsala o tom Sofii: „Ale požehnána budiž tato tíž, třebaš mne do krve umačkala, jen ne více to šeredné prázdno!“ A jak jemně zbavuje Nerudu vši zodpovědnosti v posledním listě, který mu píše v lednu 1863: nic nezničil, nic neztroskotal, není zhoubcem jejího rodinného štěstí — nebylo ho již před jeho příchodem. Neboť: klid není ještě mír, praví krásně. Před jeho příchodem žila klidna, ale bez duševního míru.

Listy Nerudovy jsou zpovědí často až trapně bolestnou. Není možno čísti na příklad bez utrpení dopis, v němž ze široka vypisuje Světlé svou bídu hmctnou a plynoucí z toho chátrání společenské i rozlad duševní a zarputilost srdce. Neruda píše, že od dětství zvykl si — žít na dluh. Chléb, který jedl, nebyl jeho chléb, nýbrž chléb hokynin. Na procházce švec, jemuž byl dlužen za obuv, kývl si panský na něho; věděl, že může

259 jej přivést do vězení. Neruda přiznává tu, že jeho věřitelé „mohou jej každou chvíli zbavit volného vzduchu“, t. j., mluveno bez eufemismu, uvrci jej ve vězení dlužnické. Ne tedy z klepů, nýbrž od něho samého ví Světlá o jeho zoufalém položení finančním a společenském.

Ze svého styku vyšli — o tom není pochyby — vnitřně obohaceni oba, i Neruda i Světlá.

Nerudu učinila Světlá mužem v plném smyslu slova — nic víc, nic máň; přiznává to aspoň sám. Do styku s ní byl stále trochu cynický gamin; zde poprvé setkal se nejen s krásou tělesnou, ale i s velkým intelektem a s mravní hodnotou. Přistupoval ke Světlé se smyslnou vášní, chtěl jí dobyt jako světák; a opouštěl ji s láskou, která mu byla pramenem vnitřního života a vnitřní očisty.

„Má vášeň k Tobě se vytříbila, proměnila se v lásku,“ vyznává sám s krásnou hrdou určitostí, „v svatou čistou lásku, a ta kopnutí více nese. Tato láska učinila ze mne to, čím jsi Ty; jsme si teď rovni. Já Ti jí více nabízetí nebudu, ale já si ji také zakázati nedám. Když jsi jí nepřijala, tedy zůstane ležet v srdci mém jako perla v lastuře a v tichých blahých hodinách se k ní potopím a potěším se s ní. Ona je nyní pokladem jediným a jedinou pýchou mou. Kdybys nebyla pro mne nic jiného udělala, než že jsi ji ve mně vzbudila, zaslouhovala bys za to, bych se Ti věčně klaněl. Byl jsem jí na muže pasován a já Tě naučím mne za muže považovat a mne za muže ctít.“

A obdobným procesem prošla Světlá. Dobrala se ze styku s Nerudou pravé vnitřní hrdosti a výsostnosti, která neskládá soud o sobě do cizích rukou. Vztah její k Nerudovi se prozradil a byl krivě vykládán; mezi manželzy došlo k ostrým scénám, Světlá byla podezírána a urážena svými známými; Praha hemžila se klepy a pomluvami; za své nejčistší a nejvnitřnější ženství stála opravdu a doslova (a sama tuším užívá toho slova) na pranýři. A zde teprve našla sebe samu, zde teprve vyrostla v celou mravní i básnickou osobnost. Zde teprve, s tohoto pranýře, odhodila cele a úplně svou pruderii, zde pohlédla poprvé jasným, nebojácným zrakem v ropuší tvář té hnusné obludě, již se říká — lucus a non lucendo — soud veřejný.

* * *

Zbývá otázka, co znamená tato epizoda se Světlo pro Nerudovu tvorbu. Jak jej zúrodnila jako básníka, jak se projevila v jeho poesii?

Jsou lidé, kteří čekají vysoko vzednutou vlnu erotické lyriky, a poněvadž jí nenalézají v díle Nerudově, domnívají se, že epizoda ta neměla významu a dosahu a přešla beze stopy. To je názor velmi mělký a svědčící o malé znalosti básnického organismu.

Byli básníci, kteří milovali určitou ženu a kteří prožili velmi intenzivně tuto lásku a její osvěživý vliv v duši, a nenapsali vůbec přímého erotického verše z její inspirace. Na příklad Robert Browning, který nejenže nenapsal erotické poesie pro Alžbětu, nýbrž přímo si to zakázal: láska měla povznést do vyšších sfér a do vyšších duchovějších útvarů celou jeho poesii, všecko jeho tvorbu, všechnu jeho tvůrčí činnost.

A stejně tomu jest asi u Nerudy.

V Nerudovi není skoro vůbec spontánní lyriky erotické, velikého a přímého výtrysku erotického citu v lyrické formě. Mladý Neruda podával své emoce lyrické obyčejně v destilátě, oklikou, nepřímou reflexí, kritikou, satirou; starý Neruda přetvářel je ještě složitější a umělečtější cestou v objektivné formy poesie typové.

Není možno ovšem nikterak dohadovati se, zda by byla jeho vášnivá láska ke Karolině Světlé, kdyby mu bylo přáno vyvinouti ji a vyžítí ji, vyvěla v horký spontánní lyrický proud. Ale usuzovati z fakta, že pramen takový nevytryskl, na to, že tu silné a vášnivě lásky nebylo, jest logická absurdnost.

Jest třeba uvážiti jen mimořádnou nepřízeň okolností, které tak záhy podlomily a v resignaci sevřely odmítaný a proskribovaný cit Nerudův, a jest každému patrné, že tu nebylo toho šťastného a vítězného děje erotického, který může být plně vyzpíván a vyjásán. A nebýt ani toho: Nerudovi i básnická resignace byla tuším příkazem úcty a ohledů k milované cizí ženě: kdyby byl cit svůj vyzpíval, neznamenalo to zvířiti znova všecken prach, dáti látku k nové pomluvě, rozpoutati nové klevety?

Přes to všecko není pochyby, že láska k Světlé zúšlechtila i zocelila, zjemnila i prohloubila Nerudu-člověka: přímé svědectví samého Nerudy o tom citoval jsem nahoře. A toto vnitřní obohacení, zmužnění a posvěcení projevilo se jistě nepřímou v pozdější jeho tvorbě básnické a především v její noblesné umělecké touze a snaze po uzralé nadosobní objektivnosti.

Grillparzerovo drama Židovka toledská podává typický případ rozčarování, vyhnání do mohutných linií a prohloubený spoluvinnickou obrazností básníkovou. Mladého krále zasnoubili konvenčními zasnubami jako poloviční dítě se ženou, k níž nic necítí; žije vedle ní bez lásky pouhým mechanismem konvence a povinnosti. I stane se, že setká se tento mladý panovník s židovskou dívkou plnou rozmarů a fantasií, s živým vírem životních rozporů, s kýmsi, kdo vře a kypí životní plností, a víc, i životním chaosem; s kusem živé přírody, neboť Rahel jest příroda proti královně, jež znamená neživotnou, umělou konvenci, společenskou abstrakci. Jako příroda jest Rahel nevypočítatelná a nezbadatelná, jako příroda sám život a jeho rozpor. Král jest okouzlen tímto jevem jako nádherným divadlem posud mu cizím a vzplane ke krásné a rozmarné židovce horkou vášní. Rozumí se, že tento čin má osudné následky, neboť jde o krále a král jest někdo, kdo náleží nebo má náležeti celé abstraktní ideji a instituci, státu, a ne svému osobnímu já a jeho soukromému štěstí. Ale to mne zde nezajímá. Kráľi zabijí jeho milenku; celý svět čeká, že bude otřesen do hlubin, zničen, podřat; že bude zuřit a mstít její vraždu. Ale co se stane? To, čeho by nikdo nečekal. Před její mrtvolou jest král odkouzlen, rozčarován. Kaje se a vrací se ke svým povinnostem.

Mnoho bylo kdysi spíláno tomuto zakončení jako nepřirozenému, a přece máloco jest v dramatické poesii tak správné, hluboce a vnitřně nutné při krajní odvážlivosti a smělosti situace. Kdo koncipoval tento konec, byl velikým znatelem lidské duše a jejích tajemství a nahlédl velmi hluboko i do své duše; jen z vnitřní zkušenosti lze vyvážití cosi tak hrůzně pravdivého.

Kouzlo Rahelčino bylo jen v jejím životě, v rozmarné hře jeho protiv, která oslňovala a mámila asketické oko; život zmizel a s ním zmizelo i kouzlo. Hra nad propastí zmizela a zbyla jen černá a děsná propast — a odtud hrůza odčarování, vystřízlivění.

Básník měl o takových náhlých změnách své zkušenosti. Nejednou stalo se Grillparzerovi v životě, že dnes zbožňoval ženu, aby se od ní zítra s děsem, vystřízlivělý, odvrátil. K odkouzlení nebylo mu třeba smrti; stačil na to život sám, nemilosrdný život, který obrací a zorává neustále člověka se všech stran a vyhání a pudí z něho stránky, jež byly posud ukryty pozorovateli. Povahám, které žijí převážně obrazností, stačí taková neznámá a málo příjemná stránka, neznámý a nečekaný disonanční rys, aby byla ochlazená a zrazena ve svém vzletu. Stendhal, také typický milenc spíše hlavou než srdcem, byl zrovna tak lehce rozčarován, odkouzlen, desilusionován. Vyznal to s cynickou upřímností sobě vlastní v autobiografickém Životě Henriho Brularda; píše tam: „Jsem živý, vášnivý, pošetilý, upřímný do krajnosti v přátelství i v lásce až do prvního mrazu. Pak z pošetilství šestnácti let přejdu mžiknutím oka k macchiavellismu padesátky, a než uplyne týden, nezbyvá nic než tající led, dokonalý mráz.“

Všem těmto difilním milencům stačilo banální slovo, nehezky, křivý a pustý úsměv, bezradné a trapné gesto, rozpačitý postoj, jalová poznámka, tupá zvířecí spokojenost ve tváři milencině, sebeslabší disonance, aby počal se rozkladný proces rozčarování a pokračoval se železnou důsledností přírodního zákona ke svému osudnému konci.

Slovo očarování nemělo v starších dobách toho líbivého a sladce vábivého smyslu, jaký má dnes. Starší doby viděly v čarech a kouzlech moc pekelnou a děsili se jí; a nezahrávali si s nimi v dráždivé hře jako my. Slovo kouzlo znamenalo nic víc a nic míň než dábla a odpovídalo se na ně zažehnáváním. Čteš-li Grillparzera, cítíš ještě něco z tohoto prvotného významu kouzla; Rahel jest jakási pekelnice, půl dítě, půl dáblice, klam a mam smyslů.

Snad přijde jednou psycholog zdvojený kulturním historikem, který nám poví, proč se lidé báli tolik okouzlení. Zatím snad stačí napovědět, že nebylo to nic jiného než strach z vlastní obraznosti. Tato síla duševní, která vymkne-li se jednou z otěží, strhne a usmývá za sebou po případě

i svého pána, děsila vždycky člověka. Stačí připomenouti si jen hrůzu, kterou vyvolává i v moderní době zjevení se velkého básníka, tohoto muže obraznosti katexochén. Všechny státní mocnosti, všechny podpory trůnu i oltáře, všechny sloupy, na nichž spočívá pořádek společenský a status quo, všechna policie rozumářská i mravnostní, která domnívá se o sobě, že jest zodpovědná za klid a duševní spokojenost občanstva, vzbouří se okamžitě, napne sluchy, větří a — zakročuje. Zjevil se veliký básník, muž silné obraznosti; muž, který svou obrazností bouří menší uspané obraznosti svých krajanů; muž, který seje do duší sny, a tím nové touhy a tím kvas nespokojenosti se skutečností, s tím, co jest. . . A proto všechno od žurnálů, akademií, školských pedagogů až do censury policejní jest na nohou. Filologové dokazují hned, že nový básník kazí jazyk; novináři posmívají se jeho metaforám jako nesrozumitelným a policie, která si tyká s prostitutou, shledává přes noc, že ohrožuje veřejnou mravnost a zanáší nebezpečné sexuální sny do spánku měšťanských synků a dcerek.

Odkud ten strach z obraznosti?

Snad i tu dostane se nám jednou zevrubnějšího vysvětlení.

Zatím stačí jen uvědomiti si, že obraznost jest něco, co urychluje co nejvíce rozvoj duševní, co prvky duševní žene do nejrychlejší cirkulace, co v duševním hospodářství jest buditelem a urychlivatelem života. Starý názor o lidském já, jako by to byla neměnná, pevná entita, padá a kácí se moderní vědou. Přiznává se, že to, čemu říkáme *já*, jest cosi jen zhruba ohraničeného konvenční hranicí; ale uvnitř této hranice víří to a fluktuuje to jako v lidském organismu. Já jest proměnné a nestálé. Jedny živly do něho vcházejí, jiné z něho mizejí. Jako v těle lidském i zde jest výměna látek, střídání rytmu životního. Jsou já, jejichž výměna látková děje se rychleji, jsou jiná, kde se uskutečňuje pomaleji.

Já, které bylo Fichtemu jedinou bezprostřední jistotou a samým mravním jsouncem, není již moderním tímto neměnným fundamentem. Každý z nás ví, že v jeho životě byla chvíle, kdy jej udivilo a překvapilo i *já* zdánlivě velmi temperované a dobře vychované. Odtud asi děs z obraznosti; ukazuje, že naše vnitřní půda není tak pevná, jak se zdá, že se kolísá, bortí a mění nejinak než oblaka na nebi. Obraznost, tento horký, vášnivý živel, urychluje jistě fluktuaci v *já*; co bylo včera pravda, není

264 jí již dnes, kdy obraznost roztavila pevné tvary, vylila se z břehů a odnáší ve své povodni nejlepší úmysly, nejrozumnější plány a záměry, nejjasnější a nejsolidnější přesvědčení a názory; učinila duši lidskou zcela tekutou a plynulou a roztavila mnohé, co zdálo se státi pevněji než kamenné budovy.

Člověk obraznosti v rozhodné situaci, na křižovatce mezi životem a smrtí, zvolá vždycky to, co rek Stendhalův: *Laissez-moi ma vie idéale! Que m'important les autres!* Nechte mně můj ideální život! Co jest mně po ostatních! — a nastaví své hrdlo meči nebo oprátce katově. A proto člověk obraznosti jest nejlepší revolucionář, rozený revolucionář, snivec, hotový zaměnit každou chvíli skutečnost za utopii, vydat se na cestu za chimérou, rozlomit a rozdat kus chleba, který má v hrsti, a žít se moderně nebeským. Proto nechť Comtova a jiných sociologů a lidí společenského pořádku k obraznosti a k egotismu i k jejím lidem, kteří žijí vnitřním zářem zrychleného já, jichž já cirkuluje a obměňuje se dvakrát rychleji než jiná já solidnější; jež jest těžko, ne-li nemožno zdisciplinovati, neboť stále vrou a kypí a unikají ruce šikovatelově, profesorově nebo jiné ruce krotitelské.

Ale takové revolucionářské já bývá i velmi nepohodlné svému majetníku: jest to danajský dar, který dnešní znivelovaná společnost těžko odpouští. Privilej, ale privilej k utrpení. *Malheur à qui se distingue!* Běda tomu, kdo se odlišuje! zní parola dob, které si zakládají na své organizaci a její oblažující rutině; které staví štěstí nad heroism a vnucují největší kvantum tohoto pochybného štěstí co největšímu počtu smrtelníků; které tě nenechají žít a umřít, ani být nešťastný po tvé fasoně, nýbrž vnucují ti programové blaženství své organizovanosti; které znají jen stejně nízký žlab pro stejně pokorné hlavy s egalitářstvím samospasitelné formulky. Doby, proti nimž protestují Stendhalové svými Sorely, Flaubertové svými Fréderiky, Balzacové svými Rastignaky, Vallèsové svými Vingtrasy . . . ale co je papírový protest lidem, kteří respektují jen toho, kdo jim může každou chvíli šlápnouti na krk? A tak lidé čtou tyto básně pro kratochvíli, když jim vytrhali jedovaté hadí zuby a učinili je neškodnými sobě i dětem. Říká se tomu s pedagogickou rozšafností třebaš cvičení v dobrém slohu . . .

Ano, lidé bojí se okouzlení. Vědí, že sny mají velikou režii, a lidé rádi

mnoho prodávají, třebaš s malým, ale bezpečným výdělkem. Okouzlení platí se draho. Vzletem obraznosti jako by se vyčerpaly síly duše; pád jest blízký a tím hlubší, čím vzlet byl vyšší a vášnivější. Odkouzlení jest daň z okouzlení; všechny pády jsou tvrdé, ale nejtvrdší ten zde: padá se zde vždycky na kamení.

A pedagog stojí s rákoskou v ruce a skanduje čítankovou moudrost: Varujte se krajností; držte se střední cesty; držte se oslí stezky. Hleďte pečlivě před sebe a kladte nohy do oslích stop! Tak jistě nespádnete!

Kdo se tu směje?

Nikdo; jen ten, kdo má nebezpečnou privilej křidel.

Živá mrtvola není jistě veliká dramatická báseň, které všichni čekáme; jež by mohla a dovedla orientovati v dnešní mlze a prožehnout její rozkolísanou bezradnost požárem daleko vrženým; není tím dílem vnitřní síly cele soustředěné, která tryská a tím již bezděky přesvědčuje, strhuje, stává se samozřejmou nutností. Jest to zřejmě pouhá skizza velikého starce, který řekl jinde výrazněji a jasněji, co mu vřelo v duši. Dnešním hledajícím a tvořícím básníkům a umělcům sotva něco poví. Nemá nic z té polyfonnosti sil dramatických, z té širé vise lidského dění, po němž touží a právem touží očištěná moderní duše. Je to spíše scénovaná povídka než velká dramatická báseň; scénická forma není zde poslední nutností: jest více méně náhodná a libovolná. Nejvhodnější technikou podává se zde pathologie lidské duše, určité lidské duše: člověka, který nevěděl, co počít se životem, jak mu jej podával rozum a mrav jeho vysokých společenských vrstev, a proto jej zmařil. „Vždyť my všichni v naší společnosti,“ míní tento člověk, „v té, v níž jsem se narodil, máme tři věci na vybranou, jenom tři: předně sloužiti a kupiti peníze a rozmnožovati ten zlořád, v němž žiješ. To mi bylo protivno a snad jsem toho ani neuměl, ale nejvíce bylo mně protivno. Druhá: potírat ten zlořád. Ale k tomu musí být člověk hrdinou a já nejsem hrdina. Nebo třetí: zapomenouti se, pít, vyváděti, zpívati — a totéž jsem také dělal. A tak jsem dozpíval.“

Feda jest člověk typického ruského hoře a zoufalství; od Lermontovova Hrdiny naší doby můžeš zcela snadno sledovat jeho genealogii až do figur Gorkého a Andrejevových; a zdá se mně, že na Tolstého působili zde zpětným odrazem jeho mladí potomci a že svého Fedu více

méně vědomě pobratřil s jejich postavami. Ale ovšem hoře Fedovo — hoře života, který ztratil radost, chuť a smysl — jest staré hoře tolstojovské, hoře prvních a nejstarších figur Tolstého, Pierra, knížete Andreje, Levina.

Tento muž octnul se osudnou hrou náhody mezi dvěma ženami. Má svou ženu, čestnou, rozumnou, milou bytost, která jej zbožňuje, která jej miluje i v jeho úpadku a mravním ponížení; Líza nechce na počátku ani slyšet o rozloučení se svým nehodným mužem; „vraťte mně ho, přiveďte ho,“ volá za přítelem jeho i svým, když jej jde vyhledat do jakési krčmy. A hle, Feda odvrací se od ní, prchá před ní, ačkoliv ví, že je to milá, dobrá bytost. A druhou: mladou cikánku Mášu, která jej miluje a již i on miluje, ale jiným, nevšedním způsobem; nedotkne se jí, a když po letech rozebírá s jiným trosečníkem v krčmě svůj život, vzpomínka na tuto lásku nezužitou, na tento plod netrhaný, jest mu nesmírnou radostí, velikým ziskem a kladem jeho temného života, „nejen briliantem, nýbrž slunečním paprskem, který jest v něm, s ním“.

V této typicky ruské scéně, kde dva podnapilí rozebírají svůj život, chce se dobrat Feda pravdy o svém poměru k Líze i k Máše. Nejprve míní, že jeho žena při vši své lásce a dobrotě nebo právě pro ni neměla té „jiskry“, bez níž není sebezapomenutí. „Nebylo hrozinečky, nebylo jiskry v našem životě.“ Ale záhy, zdá se mu, dobírá se pravdy hlubší. „A ani proto ne,“ praví; „právě teď mne to napadlo: proto právě mám rád Mášu, že jsem jí dělal dobro, a ne zlo. Proto ji mám rád. Ale onu jsem proto trápil... ne že bych jí nemiloval. Ale ne, nemám jí jednoduše rád.“

Tedy: cikánce udělal dobro, a proto ji má rád; své ženě působil zlo, miloval ji, ale neměl ji rád. To zní zdánlivě jako blábolení opilcovo, ale jest v tom smysl a rozum, který by stačil na stránku některé z nejkrásnějších Pascalových Pensées. Pro tento dialog vyplatí se přechísti si nebo vyslechnouti celou *Živou mrtvolu*. Jest v něm in nuce celý rozdíl západního a východního, francouzského a slovanského pojetí lásky a milování.

O francouzském způsobu lásky bylo mnoho psáno, v básních i románech, ve veledílech literatury románské i germánské, v essayích i studiích. Kniha Stendhalova *De l'amour* jest bezsporně z nejrozkošnějšího,

268 nejjemnějšího a nejsprávnějšího, co bylo řečeno o lásce po způsobu románském. Stendhal jest veliký analytik, duch nevšední pronikavosti dušezpytné, muž, který spojoval v sobě ve vzácném poměru schopnost pozorovatelskou i schopnost zkušeností duševních; schopnost dáti se unést i opojiti chvílí a jejím kouzlem, i schopnost souditi a rozumovati; duch, který cenil obraznost jako klíč vši krásy, a přitom muž, který rád viděl jasně a určitě a nedal se klamati slovy; duše estetická, milující krásu a její melancholii, ale ne požitkářský slaboch, ne estétský neuras-thenik, jenž se utápí v sensacích a náladách. A Stendhal jako romanopisec? Stačí říci, že jeho suchý, ostrý, střízlivý způsob viděti děje a scény válečné nebyl neznámý Tolstému a byl poučením básníku Vojny a míru.

Kniha *De l'amour* není kniha soustavná a jistě ne ani kniha vědecká, ačkoliv autor tvrdí, že měl tyto pretense; ale jest cosi nad to cennějšího: snůška zkušeností srdce i obraznosti bohatého a silného básníka. A jest to kniha velmi francouzská přes to, že Stendhal činí svým východiskem Itálii a zřiká se francouzského pojetí lásky, založeného prý na ješitnosti a kazícího prý ješitností každý cit.

A co řekl o svém sujetu duch této síly a pronikavosti? V poslední sumě asi toto. Čtverý jest Stendhalovi druh lásky: nejprve vášeň, *amour-passion*; pak *amour-goût*, erotické amatérství, společenská hra láskou o chladném rozumu a studené obraznosti, jak ji zná galantní Francie XVIII. století a s ní všechny staré vyžívající se společnosti; dále *l'amour physique*, prostý a rudimentární pud přírodní, a *l'amour de vanité*, láska jako divadlo, kterému jest třeba diváků. Konec konců: nespádí-li lásku v záležitost smyslnosti zcela fysické, svádí ji Stendhal v potřebu obraznosti, v stimulans obraznosti. Rozechvíti obraznost a zmnožiti tak duševní život a připraviti jej zároveň pro vnímání krásy — hle, toť nejvyšší, co může dáti láska Stendhalovi. Budí-li city, jsou i city ty jen divadlem a musí zůstatí v estetickém pološeru, aby se nestaly bolestí. V pozadí všech myšlenek Stendhalových stojí tento strach ze života; všude nespád, jak zharmonisovati brutálnost přírodního děje se společenskou a kulturní hrou, s inspirátorkou krásy a poesie. Všude v pozadí šklebí se u Stendhala nevyřčené poznání: zakuklený egoism, egoism držžený v mezích jen uvědoměním, že *égoisme pure et vert* jest smrt a konec

269 všeho života, konec i vši krásy a všeho umění. V pozadí Stendhalových úvah stojí opravdové strašidlo: donjuanism. Nic nedokazuje sílu prozíravosti Stendhalovy lépe než to, že donjuanism cítí a poznává jako skutečné, veliké nebezpečí lásky po románském způsobu, a nic nectí Stendhala víc než opravdovost, s jakou stigmatizuje donjuanism jako těžkou mravní nemoc a smrt. Donjuanismu věnoval několik stránek, psaných na tmavém pozadí literami opravdu šarlatovými; tento duch zcela volný a prostý všech předsudků, duch opravdu silný a mužný, nebál se býti zde moralistou; hnusilo se mu zakrývati něco z mravního nebezpečí a hráti si nebo koketovati s mravní smrtí, jako činilo a činí po něm sta a sta krátkozrakých zelených mladíčků.

Podle Stendhala Don Juan odvrhuje všechny povinnosti, které jej pojí s ostatním lidstvem. „Na velikém tržišti životním jest Don Juan nepoctivý kupec, který vždycky bere a nikdy neplatí.“ Pro něho není pojmu rovnosti, není pojmu spravedlnosti; Don Juan jest vnějškový a falešný aristokrat, který zná a vidí jen sebe, který ztrácí představu o zlu, jež působí, který dovede zapálit město, aby si uvařil vejce. Domnívá se, že nalezl veliké umění života, ale zatím „prostřed svých triumfů, sotva třicetiletý, pozoruje s úžasem, že mu život uniká, a pociťuje rostoucí hnus z toho, co bylo jeho celou rozkoší“. „Toto drama má smutný konec. Jak Don Juan stárne, obviňuje předměty svého přesycení, nikdy sebe sama. Vidíte, jak mučen jedem, který jej hltá, mění neustále ve věčném nepokoji předmět své náklonnosti. Ale budiž povrch sebelesklejší, konec konců jde jen o změnu utrpení; *nudí se tiše nebo rozčileně, toť jediná volba, která mu zbývá*. Konečně objeví a přizná si osudnou pravdu: jeho jediný požitek záleží od nynějška v tom, dáti pociťovati svou moc a páchatí zřejmě zlo pro zlo. To jest také nejvyšší stupeň obyčejného neštěstí; *žádný básník neodvážil se podati pravou představu toho; věrně vylíčení působilo by jako děsivý přízrak*. . .“

Proti donjuanismu, a to stojí za zvýšenou pozornost, volá na pomoc Stendhal — Werthera. „Váš způsob,“ praví Donu Juanovi, „užívati žen usmrcuje všechny ostatní city životní; způsob Wertherův zestonásobňuje je.“ Werther, toť Stendhalovi obraznost; a obraznost dovede se vmysliti a vcítiti v duši ženinu a tím rozmnožit a znásobit statky životní.

Dnes jest mně jasno, že i toto wertherovství jest provisorium a sta-

270 dium přechodné. Kde přestal Stendhal, jako by navázali velicí Rusové od Puškina a Lermontova až do mladých a nejmladších.

Milovati *obrazností*, hle, toť nejvyšší moudrost a síla západní. A ctí a slávou Stendhalovou bude vždycky, že dal tuto nejvyšší zušlechtěnou formu milování západnímu a obhájíl je od mrtvolného egoismu donjuanovského. Ale velcí Rusové Dostojevský a Tolstoj šli dál a výš. Tolstého Feđa vyznává, že miloval svou ženu Lízu, a přece ji trápil. Pochopil, že obojí snáší se zcela dobře, ano mnohem lépe a mnohem častěji, než se zdá na první pohled. Ale Mášu měl jen prostě rád, a proto jí činil dobře; nebo obráceně a lépe ještě: poněvadž jí činil dobře, měl ji rád. Čiň někomu dobře a budeš jej mít rád. Dostojevský před Feďou Tolstého vyslovil mnohem jasněji a určitěji totéž; láska byla mu činností dobré a silné duše, ne obrazností duše slabé. Jsme zde o celou mravní sféru výše než u Stendhala.

Básník a duše národní

271

Leží přede mnou třetí díl Deníku Dostojevského, vydaný právě v českém překladě u Laichtra. Jest to výbor společenských a literárních úvah z významné doby: z velkého roku 1877, z roku války rusko-turecké. Těžko pověděti, jaká významná a výsostná je to četba. Nemohu se dosti načísti v tomto deníku. Poesie zdá se mně vedle něho vybledlá, beletrie chladná a povrchní, essayistika abstraktní a nudně mátožná. Zde mám však dojem, jako by nesmírná odvěká láska s pečlivou a starostlivou milostností skláněla se nad samo temné a záhadné srdce národní a snažila se vyposlouchati z něho jistotu, která jest mu nad všecky ostatní skutečnosti životní. Myslím, že nikdy nebylo autora, který by tolik a tak miloval jako Dostojevský a řekl podstatnějších věcí o lásce, o každé a vší lásce: od lásky milenecké až do lásky bliženecké, vlastenecké a božské. A prohodí-li tento člověk jen tak mimochodem, jak nespasné a obtížno jest někoho milovati, jakým těžkým uměním jest láska, nemůžeš než viděti v tom stanovisko, na něž by tě rád postavil před svým dílem. Ano, žil-li umělec lásky, byl to on.

Nebylo člověka, který by tak miloval Rusko, tak věřil ve svaté poslání jeho mezi národy evropskými jako Dostojevský. Lásky vlastenecké jako všeho pod sluncem může být zneužito; a čím co jest lepší a výbornější samo o sobě, tím hůře a zhoubněji může býti toho zneužito. *Corruptio optimi pessima*. Láska vlastenecká může se státi a stávala se opravdu nejednou a stává se i u nás posud nejednou nástrojem maloduchosti, kuklí sobectví a pohodlí duševního, ne-li, což jest ještě horší, útočištěm bezmyslenkové fráзовitosti. Vlastenecká láska Dostojevského jest naopak největší rozpětí duševní, jsou nejvyšší požadavky na vlastní národ při největší důvěře v něj.

V kapitole nadepsané „Vyznání slavjanofilovo“ pověděl Dostojevský, co jest tato *kladná* láska vlastenecká, založená ne na nenávisti, nýbrž na přátelství k jiným národům: nejvyšší plnost životní víry a naděje. Dostojevský vykládá zde, v čem jest jeho slavjanofilství. Slavjanofilství znamená mu „duševní svaz všech lidí, kteří věří, že veliké naše Rusko, stojíc v čele sjednocených Slovanů, řekne všemu světu, všemu evropskému lidstvu a jeho civilizaci *své nové a zdravé slovo, kterého svět ještě neslyšel*. Slovo to bude proneseno pro blaho lidstva a opravdu za tím účelem, *aby všechno lidstvo se spojilo novým bratrským světovým svazem*, jehož zásady spočívají v duchu slovanském a hlavně v duchu velikého národa ruského, jenž tak dlouho trpěl, jenž po tolik století byl odsouzen mlčeti, ale jenž vždy choval v sobě mohutné síly, aby v budoucnosti objasnil a rozřešil mnohá trpká a velmi osudná nedorozumění západoevropské civilizace.“ O slavjanofilství má, jak vidno, Dostojevský představu výsostně velebnou a širokou; to není úzký šovinism, zakuklený egoism, myšlenkové pohodlí. Slavjanofilství jest především myšlenka, nová myšlenka, „nové a zdravé slovo, kterého svět posud neslyšel“; slavjanofilství jest kulturní poselství Východu, kde udržela se posud čistá myšlenka křesťanské lásky, Západu, který od ní odpadl a zabředl tím do neplodných a nerozřešitelných antinomí.

A rusko-turecká válka jest Dostojevskému již prvním písmenem tohoto „nového a zdravého slova“, a proto nemůže Evropa z ní nic pochopiti; nemůže zejména porozuměti, že jest možno vésti válku ryzího entusiasmu, čisté lásky bratrské, válku ne výbojnou, nýbrž osvobodivou, která nemá účelem rozmnožení území, nýbrž osvobození křesťanských Jihoslovanů od úžasných ukrutností a sveřepostí tureckých. Západní Evropa, jíž všecek život, soukromý i veřejný, jedinečný i pospolitý, jest jen soustavou egoismů, nemůže pochopiti, že jest možný boj bez egoistického účelu a z příkazu křesťanské lásky.

„Veliký východní orel vzletěl nad světem, blýskáje oběma křídly na vrcholech křesťanstva; tento orel nechce si podrobovati národy, nechce získavati země, nechce rozšiřovati hranice, nýbrž chce osvoboditi, vzkřísiti utlačené a utýrané národy, dáti jim nový život pro blaho jejich a pro blaho člověčenstva. Počítejte jakkoli, pohlížejte na tuto válku s pochybovačností sebevětší, tento cíl zůstává v podstatě týž, a tomu právě

nechce Evropa uvěřiti. A věřte, že se Evropa neleká tak velice předpokládaného zesílení Ruska jako toho, že Rusko jest schopno bráti na sebe takové úkoly a cíle. Pamatujte si zvláště toto: Podnikati něco, co nesměruje přímo k vlastnímu prospěchu, zdá se býti Evropě věcí tak neobyčejnou, tak odporující mezinárodním zvykům, že Evropa jednání Ruska pokládá přirozeně nejen za barbarství, opozdilého, surového a nevzdělaného národa, schopného podniknouti v našem světu ze „sprostoty a hlouposti“ válku, která se podobá dávno minulým křížáckým výpravám v temném středověku, nýbrž i za nemravný skutek nebezpečný Evropě, jenž prý ohrožuje její vysokou civilizaci.“

Dostojevský není z těch, kdož odsuzují a neznají. Zná nejen civilizaci západní, ale víc: samého ducha jejího, samu její metodu mravní. Zná velmi podrobně západní literatury, zná řešení, které přinesly všem velkým problémům současným, problému viny i trestu, problému muže a ženy, problému majetku a hladu. Ví, že zná *summa summarum* jen dvojí řešení: *násilím despotickým* nebo *násilím anarchistickým*, jedním horším druhého. Jest máloco jímavějšího v Deníku Dostojevského nad místa, kde ukazuje, jak Rusko miluje jakousi až chorobně oddanou láskou západní Evropu a její kulturní činy. Ani slavjanofilé nečiní v tom výjimky. „Ó, víte-li, pánové, jak drahá jest nám blouznivým slavjanofilům a — jak říkáte — nenávistníkům Evropy právě tato Evropa, ta ‚země svatých divů‘? Víte-li, jak drahé jsou nám tyto ‚divy‘ a jak milujeme a ctíme, více než bratrsky milujeme a ctíme veliké národy přebývající v ní a všecko, co vykonaly velikého a krásného? Víte-li, jak nás trápí a zarmucují, co slzí a duševních bolestí nás stojí osudy této naší drahé a příbuzné země!“ Dostojevský ukázal již v dřívějších částech svého Deníku vášnivou lásku, s jakou pojímala v sebe ruská literatura všecka významná díla literatur západních — anglické, francouzské i německé; Byron, Schiller, Hugo, George Sand v ruských překladech získali namnoze vášnivějších, upřímnějších a oddanějších čtenářů než v rodných zemích, působili hlouběji a plodněji v duši ruskou než v duši vlastního národa; stali se *zde* kulturním kvasem, kdežto doma byli — pouhou četbou. Dostojevský upozorňuje krásně na tento významný rys ruské duše, která není exklusivní; která z vrozené velkodušnosti oddává se spíš cizímu než vlastnímu; která neuzavírá se

274 žádnému entusiastickému větru, ať vane odkudkoli. (Kdo nevzpomněl by přitom našich poměrů? I u nás stali se kulturními tvůrci a vážnými činiteli lidé, kteří ve své vlasti měli nejednou význam podružný. I nás zdobí stejně vznětlivá velikodušnost.)

A nyní stála duše ruská na rozcestí. Kompromitovati se před touto Evropou, již tolik si vážila, kterou tolik milovala, k níž vzhlížela s takovou úctou, vydati se ne možností, ale jistotě, že jí nebude rozuměno, že nemůže být pochopena, — nebo se zapřítí, zapřítí svou vnitřní pravdu, svou novou myšlenku, své poslání, „své nové a zdravé slovo“? Taká byla tu otázka — otázka opravdu rozhodná, osudná, hamletovská. A našly se ovšem i slabé duše, které nechtěly se a nedovedly se kompromitovati před „kulturní“, „civilisovanou“ západní Evropou; které tvrdily, že nic necítí se svými jižními křesťany-bratry; kterým bylo to všecko „abstraktní“ a „fantastické“; které odmítaly válku jako věc „nepokrokovou“, „nemravnou“, ano „nekřesťanskou“. A bojům s těmito pobloudivými — ale ovšem ne nečestnými — dušemi, polemikám s nimi, vyvracením jich věnován jest skoro cele tento svazek Deníku Dostojevského. Řekl jsem: ne nečestnými dušemi. Neboť jsou právě příkladem slovanské velikodušnosti, vyhnané až do karikaturního donquijotského obrysu; slovanští fanatikové dogmatikářští vzali do slova a do písmene nauku svých západních mistrů, — kterou se nespravovali tito mistři první; papežštější než papež, stávají se obětí litery.

Jednou z těchto zbloudilých duší a jistě nejvýznamnější z nich není nikdo jiný než Levin z posledního dílu Anny Kareniny, Levin, z něhož hovoří do jakéhosi stupně sám jeho veliký tvůrce, Lev Nikolajevič. V polemice Dostojevského s ním jest těžiště tohoto svazku Deníku — v polemice, nad níž bylo sotva kdy napsáno v tomto žánru co významnějšího, vášnivěji k jádru věci se prodírajícího. Dostojevský ukazuje tu rozpory mezi Levinem, který přijal před hodinou od mužíka poučení o smyslu životním, a Levinem, který nyní zavrhuje naráz poučení celého národa ruského: „neminulo ani hodiny od té chvíle, kdy Levin nabyl víry, a už opět pekl maliny nad svíčkou“. Levin odloučil se opět od lidu, jak praví Dostojevský, a musil proto znova zblouditi; samolibý, individualistický hypochondr mravní, jako jest Levin, musí zblouditi vždycky, pokud bude právě samolibým individualistickým hypochondrem — ta-

275 ková jest zde myšlenka Dostojevského. Neboť Dostojevskému není pravdy mimo národní tradici. Pravdu dovedou naléztí jen celé řetězy lidských pokolení, která si předávají zkušenosti a hromadí tak poklad tradice nadosobní, — ne krátkoživný, rozčilený a pomíjivý jednotlivce, jehož síla stačí snad k revoltě, ale sotva k čemusi kladnějšímu. A všechny své síly musíš sebrat, abys dovedl jen s užitkem naslouchati tradici národní, rozuměti jí, naléztí v ní smyslu.

Takové jsou myšlenky, které jsou theoretickým pozadím těchto posledních stránek Dostojevského. Málokdy posud tak hluboko sestoupil básník do duše národní jako Dostojevský; a nikdy snad moderní tvůrce neztotožnil se s ní tak jako on.

Ale tato integrace jest právě pramenem jeho síly, zdrojem posledních mravních a metafysických jistot, kolem nichž ustředil Dostojevský své dílo. Přestává být v rozhodných a největších svých chvílích individuem, stává se orgánem a nástrojem celého ohromného útvaru lidského. V takových chvílích mluví z něho cosi většího než Fedor Michajlovič Dostojevský: celá nezměrná, temná Rus, Východ a snad i byzantské a řecké její základy. V takových chvílích jest bezejmenný; jest nesmírný Hlas zvedající se ze tmy a putující do tmy.

Po Černých myslivcích, těchto objektivních baladách a legendách horských, osamocených a uzavřených již látkově tvrdým svérázem svého světa citového a myšlenkového od našeho vývojového dneška, podává dnes Růžena Svobodová šest povídek, z nichž jest ti ihned jasno, že souvisí mnohem intimněji s jejím životem osobnostním než sbírka předchozí. V Černých myslivcích jako by stál čas a koupal v průhledných čistých a klidných vodách veliká epická gesta a typické postoje hlavních figur a herců; v Posvátném jaru kvasí mnohem více duševního dneška a sténá a lká, byť místy jen zalehlým echem, z jeho rozechvěle zmučené, temné a tápající písně. Sama látka Posvátného jara jest mnohem křehčí, tmavší, záhadnější než průsvitný epický mramor Černých myslivců; jest mnohem méně účelem sama sobě a svým plastickým možností a mnohem více mediem, které nese a sděluje rozechvění snů a nadějí, úzkostí a smutků básnířčiných. Černí myslivci jsou cele opsáni zákonnými a rytmickými osudy elementárních lidských vášní a srdcí; v Posvátném jare stojíš nejednou na vratší půdě duševního snu a duševní reflexe, na půdě posud ne zcela ztuhlé, z níž vedle teplých a laskavých pramenů a hustých trsů kypivé vegetace vyšlehují ještě občas mučivé plamínky subjektivního hoře a subjektivní melancholie. Není třeba ani krásného motto ze Stefana George, abys pochopil, že Posvátné jaro nese poselství básnířčiny duše — komu? Mladé generaci, příštím časům, schopným přijmouti plastické zárodky a počítí z nich. Již to, že nejrozměrnější práce této sbírky, „Povodeň“, vypisuje zápas mladé statečné dívčí duše s temným démonismem smyslného podvědomí, mluví zcela jasně, že Posvátné jaro jest boj o „krásný životní

zázrak“, o radost a pokoj duše a jejich posvěcující úděl v životním osudu lidském. Posvátné jaro jest „odkaz“ ve smyslu Goethově: kniha kulturní naděje, kniha obětí jasným bohům, kniha světla, které nespadá ovšem s nebes, nýbrž prýští mučivým dějem z nitra lidského, jak se překonává, váže, poutá a harmonisuje v krásný zákonný útvar, odosobený od osobní malosti a vykoupený z egoických béd a strázní.

Hned první číslo sbírky, „Povídka o pozorném milenci“, preludium nové knihy, v němž zároveň doznívá látkově i formově cyklus Černých myslivců, jest velepíseň odříkání a sebezpřekonání v lásce a láskou. Dětině věrný mileneček Michael Bělobor, vyvolil si nejlepší část: vytříbil srdce své v nejjemnější nástroj, kterým postihuje krásu unikající všem ostatním, zachoval se mladým až do stáří a vytvořil ze sebe dokonalé dílo rytířské noblesy a oddanosti. Nevyšlovená these, že osud jest jen syrová, hrubá látka, z níž vyvádí teprve duše lidská zdařené nebo nezdařené dílo, jest thematem, na něž jest komponována tato skladba mravního osvobození; a málokdy i ve větších literaturách byla tato fuga domyšlena důsledněji než zde v krásné a vnitřním smyslem bohaté scéně XVI. kapitoly, v níž Bělobor maří si dobrovolně možnost štěstí založeného na všem jiném, než jest nejpřísnější niterná poctivost a pravdivost.

Práce tato jest také typická představitelka právě bohatě prokreslené a úžasně jemně zvažované a scelené povídky Růženy Svobodové, která znamená vyvrcholení české povídkové tradice. Všecky hlavní figury jsou zachyceny — to jest třeba nejprve vytknouti — ve vrcholných dramatických momentech, v dějích obtížených vnitřním smyslem, kdy co nejvíce vnitřního světla je zaléváno a odráží se pak i od tváří jich partnerů; Svobodová nemaluje lokálními barvami, nýbrž rozpoutává vždy celý orchestr komplementárních tónů a budí tak jedinečnou iluzi životní plnosti a životního bohatství. Michael Bělobor na příklad vystupuje jen v těchto hlavních a významných scénách: na prvním dostaveníčku, kdy nesmělého a pomateného ironisuje povýšená Myrta; v rozhodné setkané po pohřbu, kdy si odnáší přísné odmítnutí; v osudnější ještě a rozhodnější ještě cestě za Myrtou v alpském lese; v konečné návštěvě Myrtině v rodném městě. Týž motiv vrací se po druhé a po třetí, ale obohacený o celé uplynulé hoře, obtížený o celou plnost zvolna zrajícího času, roz-

278 rylvný a mučivě důsledný jako nenávratný tok zmařených let, hrozivý jako rytmický oblouk osudového mostu.

Síla a vtíravost básnické vise Růženy Svobodové jest v tom, že má široké zorné pole a neztrácí ani na chvíli z pozoru žádné ze svých figur; prokresluje jednu druhou a váže a uzákoňuje neustále jednu druhou, třebaš nebyla právě na scéně. Jest to opravdová polyfonie a vyplývá z ní vyšší a jemnější organisace celková, než bylo tomu u autorů starších. Slovo, které řekl Hebbel o svých figurách, může opakovat i Růžena Svobodová: zná každou z nich úplně od raného dětství, a víc — zpřítomňuje si ji neustále ve všech typických situacích; řekl bych, že obeplula každou svou hlavní figuru a zvažila tak její volumen. Na každé rozhodné situaci spolupracuje soubor všech sil, jimiž zalidnila autorka svou práci; sama příroda, která bývá jinde jen temnou kulisou nebo osudovým repoussoi-rem, jest zde zlidštělá, ochočená, zkultivovaná — souzní jako komposiční činitel, který vědomě odráží a stupňuje pocity nebo afekty té které figury. Jen tímto způsobem bylo možno docílití toho jedinečného celkového zvuku, který nese povídky Růženy Svobodové a zvedá je jako vody loď; toho posledního jemného melancholického poprášku, který leží nad nimi jako hudební přísvit a povznáší je do sféry zároveň i znicí i mlčící; té celkové intonace, která si podmaňuje čtenáře od prvních taktů, aby jej pustila až na poslední stránce.

Tato zvláštní melancholie z plynoucího času a otíraného i spalovaného života, která jest, jak vědí znatelé, vlastním básnickým ostnem každé dobré prózy, tvoří atmosféru i všech ostatních povídek sebraných v tomto svazku, „Proserpinky“ jako „Věrné paní“, „Povodně“ jako „Pokojného domu“. Všude jde o proces uvědomování životního, který jest nutně bolestný; o kypivý var teplých jevů nad temnou a studenou propastí; o hasnutí, plynutí a mizení. Jedině forma a její kázeň a vůle k formě a její kázní i u hlavních figur může a dovede přenést přes mučivost těchto životních dějů, která by byla jinak nesnesitelná; tato pasivní inspirace životní může býti užitečná, jen slouží-li, a slouží, jen je-li vázána v mocná ohniska a překonávána a těsnána energickými formami volními. Tyto vody ženou básnické mlýny jen tehdy, jsou-li sevřeny v pevné břehy. Odtud to, že růst mravní vůle stává se samým komposičním motivem v nejrozměrnější práci této sbírky, v „Povodni“. Ale s jakou

279 opravdovou uměleckou delikátností a takřka náladovou spontánností jest tento motiv vyvozen z varu a kypění bolestných sil podvědomých, ze sváru temných kouzel a svodů smyslových! Teprve uvědomí-li si náležitě, jaké tu bylo nebezpečí pro autora menší síly tvárné, oceníš plně klasicky básnický a intuíční pochod, kterým bylo zde překonáno a obepluto. Temné, omamně démonické kouzlo Dona Juana jest v této povídce nakonec přemoženo světlým kouzlem jiného, ušlechtilějšího muže. Ale jaký vinutý a plný zátočin a labyrintů jest tento proces! Jak protkaný bolestnými peripetiemi, jak odstíněný a složitý, jak melodický, řekl bych, bez každé abstraktní a racionelní schematičnosti! Jaké víry a propasti tají i ušlechtilá duše mladé ženy, jaké závratě a mdloby — jak jest to zde všecko napověděno v této Daniele! Jak vývoj životní odhaluje jí její povahu v jejím osudě a jak ji tím udivuje nad sebou samou, to jest kus krásného tvůrčího umění prozateřského. Málokdy byla vyzpívána báseň mládí tak uctivě a bojácně před jeho mysteriem, málokdy nesla intuice básníka tak v sám střed a samo jádro životní tísně a úzkosti, jímž jest právě mládí. Jak významně jest řečeno v rozhodné dramatické srážce Jana Polacha s jeho zrazenou milenkou o Daniele: „Stála tu ve své drsné, odlišné, mračné, duseovské kráse a přemýšlela usilovně. Dvě rýhy objevily se mezi jejím obočím, dvě rodinné, přisné, zamyšlené rýhy.“ Jak v této palladické hlavě jest napovězena celá dědičnost, celý duševní ráz a habitus Danielin, její těžkomyslný a přemítavý charakter, který zvítězí posléze, byť ne snadno, nad methodickou lehkomyšlností a nevázaností Polachovou!

Poslední číslo knihy pí Svobodové „Pokojný dům“ jest nejharmoničtější, místy idylická báseň mladého krásného dětství. Bylo pěkně řečeno, že se zde Růžena Svobodová přiblížila nejvíce Boženě Němcové. Idyla může být žánr stejně průměrný jako povýšený, pohodlný jako obtížný, záporný jako kladný — všecko podle toho, na jakých předpokladech stojí, kam tihne, co překonává. V tomto případě jsou předpoklady její přímo tragické; zde jest to poslední a výsledná harmonie, které se dosahuje po mukách, utrpeních, hoří a zklamání; zde jest to čistotná hradba a zeď proti surovému světu; zde jest to laskavý a kladný sen obrozeného, pozorně vedeného a šlechtěného mladého lidství. Autorka stupňovala zde své umění vcítiti a vmysliti se ve vegetativnou duši dět-

280 skou, ženskou, zvířecí, rostlinnou v intuici a sympatii až pohádkovou; a harmonické soužití s člověkem, zvířetem, rostlinou v starém uzavřeném rodinném útvaru jest zde budováno jako umělecké dílo s toužou úzkostlivou pozorností a zodpovědností, jaké vnáší Michael provazník do své oddané lásky k přemetné a dvojité Myrtě a jež uctívá jako nejvážnější činitele duchové obrody. Viděti běžné funkce všedního denního domácího života velce, vytušiti v nich odvěký rytmus a obřadný smysl, zachvěti se nad vznikem duševního života v člověku i ve zvířeti, obojíti se bez každého vnějškového triku a narkotika — hle, tu jest kus kladného umění, o něž jest dnes taková nouze.

Ráje a utopie

281

Ve Světové knihovně vyšla nedávno proslulá Utopia Tomáše Mora v překladě p. Jiřího Foustky a s pěkným úvodem prof. Břetislava Foustky. Reformní socialistický sen anglického politika a státníka z šestnáctého století jest poučná četba. Jest to první ideální obraz státu na základech demokratické rovnosti a majetkového komunismu a jsou v něm místa, kdy máš dojem, jako bys četl ne knihu starou skoro čtyři sta let, nýbrž dílo psané pro dnešek autorem dnešním. Od problému nezaměstnanosti až do otázky prohlídky ženichů a nevěst není snad ničeho z toho, o čem se dnes debatuje a pře, čeho nebylo by se dotčeno v této knížce psané učeným humanistou anglickým. Prof. Foustka ukazuje pěkně ve svém úvodním článku, jak tato snaha po reformě a pokroku stává se během doby čímsi pozitivním, s čím musí počítati i věda i praxe politická; jak idealistické postuláty nejsou pouhými chimérami, nýbrž samou konstitutivní vlastností lidské bytosti a samým podstatným vývojovým činitelem. Nevím, nepřeceňuje-li prof. Břetislav Foustka sílu tohoto činitele; ale že člověku jest vlastní sen o lepší úpravě bytí jednotlivcova i hromadného a že najdou se vždycky lidé, kteří za tímto snem půjdou nejen drahami fantazie, ale i činu, o tom není pochyby. Sen byl a jest veliký kvas duševní, mocná ostruha, která hnala lidstvo do vrchů, jež by bez něho nebyly nikdy ztečeny. Míním sen každé formy, sen v nejširším slova smyslu: od snu ryze fantastického až do snu jako konstrukce logické a jako projevu organizačních sil lidských.

Lidstvo jest si stále věrné: Ráj za sebou, Ráj před sebou, tak vleče se jako soumar po tvrdé, kamenité a zprahlé cestě. Cesty neubývá a vedra také ne — spíše naopak: jak pokračuje vývoj a množí se životní potřeby

a s nimi i životní bolesti a útrapy, tak do nedohledna v před i zad postupuje se v střízlivém světle kamenitá, prašná dráha, tak uniká do daleka i Ráj počátečný i Ráj konečný. A tak také ztrácí obojí Ráj místa v bytosti poutníkově, cvrkuje se v jeho představách v cosi zcela mikroskopického — ale, a to jest charakteristické, jakási byt' ukryvaná a zcela nepatrná víra v něj nemizí nikdy. Choulí se třeba jako nejmenší jakýsi ideální atomek v posledním záhybu srdce nebo duše člověčí, odvažuje se přihlásit se k životu jen ve chvílích výjimečných, snad ve chvílích krajní únavy, snad ve chvíli sváteční sentimentality — odvažuje se na světlo třebas jen proto, aby byla zakřiknuta a zaplašena, — ale přesto: jest zde, existuje. A sta básníků, filosofů, politiků starých i nových, lidových i učených, od Platona do Fouriera, od Lukiana do Heina a Poea organizuje tuto víru, tento sen, tyto postuláty v díla a básně, v traktáty i písně a sta dobrodruhů srdce, rozumu, nervů i zistnosti, od starých conquistadorů do mučeničků sociální revoluce, jde za ním, krvácí a nechává své bolestné stopy v rozžhaveném písku cesty na chvíli, pokud je nezamete vítr nebo nezničí jejich obrysy nohy jiných vášnivců, kteří se vrhli za nimi týmž směrem.

A jaký rozdíl organizací a typů lidských v těchto snech o zlepšeném životě, o ideální zemi, o konečném ráji! Vedle hrubé lidové fantasmie, která sní o rájích lenochů nebo zemích hltounů a jedlíků, v nichž ptáci a pečivo létají do úst, v nichž víno proudí potoky a v nichž tekou polévkové řeky nesoucí maso, postav přísný sen síly a harmonické velikosti Platonovy Politeie nebo očistěnou visi příští harmonie a spravedlnosti společenské a nového, krásného lidství velikého anglického výtvarníka a básníka Williama Morrisa z Novin odnikud.

Srovnej třebas Poeovu melancholicky bolestnou a snově marnou pouť do Eldorada s půl parodujícím, půl naivním popisem blažené země v Lukianově Pravdivém příběhu. Není to jen rozdíl dvou různorodých duchův a temperamentů, ale víc: i rozdíl dvojí doby, fabulisticky pohodlné a naivně požívačné doby antické a moderního sebemučivého romantismu. U Poea rytíř-dobrodruh jede do snové země, do země stínů a smrti, která leží za Měsíčními horami, — u Lukiana jest to ostrov Blažených, který voní opojnými vůněmi a zvučí celý melodickou hudbou. Smaragdové zdi uzavírají zlaté město sloní dlážděné a řeka růžového oleje je

obtéká. Věčný máj bez zimy, noci a mrazu klene se nad městem; zefyrové slouží lidem, když kvasí na překrásné nivě. Kříšťalové stromy nesou poháry, které samy plní se vínem; oblaka dští vůně a ptáci spouštějí na hlavy hodovníků květiny, které se pojí ve věnce. Pohádka bezstarostných požitkářů — a básník sám cítil, že není možná, kdyby zde nebylo dvojího pramene, z něhož se napije nejprve každý besedník: pramene rozkoše a pramene smíchu.

Francouzové mají svou Pays de Cocagne a již staré francouzské fabliau zpívá její divy. Také ráj naivních a prostoduchých. Jako jinde platí za práci, platí se zde za spánek; tu jsou všude stoly jídly pokryté a pečené husy pobíhají ulicemi; tu jsou dva potoky bílého a červeného vína a poháry čekají jen, aby byly naplněny. Neustále pitky a hody; čtyřikrát do roka masopust, čtyřikrát do roka velikonoce, ale ve dvaceti letech jednou teprve půst. Remeslníci dodávají zdarma své tovary, peníze leží všude za rohem, krásné ženy nabízejí se samy; a vrchol všeho — studně mladosti, která obrací starce v jinochy a stařeny v dívky. A tento naivní sen doznívá ještě v osmáctém století v rozkošně fantastické a bezelstně veselé a rozpustilé komedii Le Grandově Le roi de Cocagne. Ale tato komedie napovídá již také, jaký netvor otravuje zemi blaženého pohodlí a nenamáhavého požitku: Nuda. Král nudí se již v zemi, kde se ženy samy nabízejí a kde není třeba jich dobývat. Memento starého věku hlásí se tu již o slovo.

Jak groteskně působí vedle této kypivé síly fabulační hubená a monotónní moderní americká fantastika sociální, která ve svém budoucím snu sociálním uniformuje a postatňuje jídlo i pití, sen i modlitbu, rodinný život i nejsoukromější myšlenku a přání. Dalo by se tomu říci fantastika střízlivosti a není pro psychologa a estetika vděčnějšího sujetu než vypsati jednou sny střízliveců. Jaká nová zvláštní odrůda fantastiky, fantastiky nestvůrně a pitvorně děsivé, byla by tu vynesena na světlo!

Stále sny, sny, sny! Jednou moudré a podruhé pošetilé, jednou básnické, podruhé střízlivé, ale sny, sny, stále sny. Zdá se, že bez nich nesneslo by lidstvo tíhy svého břemene, nudy času, marnosti své práce a snahy; zdá se, že bez nich nechutnal by mu ani odpočinek a že by nedovedlo ráno zdvihnout svůj rýč nebo svou lopatu nebo zapráhnout svůj vůz,

284 kdyby nebyl před ním na obzoru večer a slib nového snu nebo nové pohádky před snem.

A tak vleče se lidstvo prašnou cestou: Ráj za ním a Ráj před ním; pohádka za ním, pohádka před ním. Staré pohádky byly vypravovány prostoduše starými chůvami; na nových spolupracujících všechny fakulty universitní i technické, jsou protkány velikým nákladem učených formulí a formulek a jsou psány v jakémisi zvláštním žargoně, který opravdu není poetický a mnohým zdá se i poněkud barbarským. Ale přihlédně-li blíže, shledáš, že i tato domnělá nevýhoda jest ziskem: tomuto žargonu musí se každý naučit a to žádá času, a tento čas jistě není ztracen, neboť byl obrácen k práci velmi užitečné: k porozumění pohádky. Ztráta tohoto času také nikoho opravdu nebolí; naopak: každý, kdo jej ztratil, pokládá si to za zásluhu a čest. A tak vidíš nakonec, že i tyto moderní vědecké pohádky jsou velmi krásné a užitečné. Spí se po nich dobře a ráno s větší chutí se po nich vstává. Což jest právě účel pohádek.

Ráje! Ráje a utopie. Před lidstvem sváří se jich jako tajemných ostrovů v mlze a páře stále několik. Jsou ráje dětí a ráje starců; jsou ráje materialistů a ráje duší náboženských a mystických; jsou ráje vědecké a technické a jsou ráje básnické; jsou ráje, o nichž sní zlatokop, a ráje, o nichž sní, bankéř. Španělští konquistadoři hledali zlatou zemi, Eldorado, a nedohledali se jí. Jiný konquistador hledal omlazující prameny a našel Floridu. Jmenoval se Juan Ponce de Leone a Heine nedlouho před smrtí napsal o něm jednu z nejkrásnějších svých básní: „Ostrov Bimini“.

Zdá se, že ráje čistého, neselhávajícího blaženství našli jedině básníci zdvojení filozofy. Může se to zdáti snad trochu podivné, že tento úkol nade všechno nesnadný zdařil se právě jim; ale snad jest v tom i hlubší smysl: poesie nemá větší nepřítelkyně než paměť — všechna tvorba, opravdová tvorba jest zapomenutí všeho, co jsi četl a čemu jsi se naučil, všeho, co je minulost, co není nejpřítomnější přítomnost a zázrak její bezprostřední vize. A právě básníci pověděli, v čem je ráj: v zapomenutí. Objevili řeku Lethe, objevili pramen blaženosti neselhávající. Objevil jej Puškin, když zpíval o svatém prameni zapomenutí, jenž nejlépe žár srdce konejší. Jak unikat tíže času i trudu stárnutí, učil Baudelaire ve svých poesích i v Umělých rájích: ne opium a hašiš, ale poesie a umění,

285 tvorba básnická a umělecká jest mu velikou říší zapomenutí, kde se léčí od trudů skutečnosti. Nalezl jej Heine, když vystrojil fantastickou bláznivou loď a na ni posadil starého vyschlého místopředsedu kubánského Juana Ponce de Leone, oblečeného jako mladíka s loutnou pod pažím, který jel hledat Bimini, ostrov věčné krásy s pramenem omlazujícím.

A zatím co hledal mládí,
stárnul, stárnul víc den ke dni,
vrásčitý a vyhublý až
došel země zdané naposled.

Země tiché, děsivé kde
pod cypřiši stínícími
teče říčka, jejíž voda
zázračně též všecko zhojí —

Lethe slove dobrá voda!
Napij z ní se, zapomeň
vší své muky — zapomeň,
čím jsi kdysi trpěl —

Nalezl jej i Poe se svým mladým rytířem, který také naposled sestaral na cestě k Eldoradu.

Když v sklonu byl
svých čackých sil,
stín bludný potkal v chladu:
Dej, stíne, zvěst,
kde kraj as jest,
jenž roven Eldoradu.

„Dál, za ty hory
Měsíčné
dolem v stín věčného chladu
jeď směle dál! —
— stín odvet dal —
chceš-li dojet k Eldoradu!“

Básníci našli, zdá se, opravdový ráj, po kterém toužilo tolik mudrců i poštilců; opravdový ráj, neboť ráj jest tam, kde se netrpí, kde podávají lék proti bolesti, nepenthes, a proti hněvu, achólón. A obou těchto vzácných léků číšníci jest, zdá se, poesie.

Němci oslavili v listopadu sté výročí smrti svého básnického reka a poloboha, *Heinricha von Kleist*, jenž padl v půli dráhy, když byl jen napolo urval hvězdný věnec slávy, který, jako jeho amazonská královna, slyšel „šumět stále kolem svého čela“. Sta článků a studií vynořilo se v revuích i denících a všechny chtěly dobře míněnou snahou přiblížit příčinnivému a shonlivému literárnímu dnešku ten životní a umělecký mythos, kterým jest Kleist; ten celý pololegendární zjev koupaný v zbrojné záři a vítězných blescích, složený z tolika protikladů: ze žulového klidu i křečového napětí, z vítězného duševního jasu i nepřístupné zhrdy, ze žhavé básnické vášně i vyrovnané a ovládnuté umělecké moudrosti.

Jsem z těch, jimž není třeba kalendářového svátku, aby četli básníky blízké svému srdci, a není roku, abych nesáhl po Kleistově *Penthesilei* nebo *Princi hamburském* nebo po některé z jeho novel. Tentokráté shodou okolností rozevřel jsem si jeho novely a přečetl jsem si z nich, nevím již po kolikáté v životě, Michala Kohlhaase, *Markýzu z O.* a *Zemětřesení v Chili*. A zase jako vždycky nemohl jsem se dost vynadivit umělecké síle a moudrosti této tvorby. Do roztráštěného, maličerného dneška, kde reportérství pokládají za novelistiku a náladový rozmar za tvorbu, jako by zazněl starý kánon hudební, jako by se vztýčily mezi pouliční tříští a strakatým smetím přísné dorské sloupy, diamantově tvrdé a jasné, klenuté rytmické oblouky jakéhosi ideálního, zaokrouhleného útvaru: cosi, co koření samo v sobě a samo v sobě jest uzavřeno; cosi dokonalého a úplného, jemuž nemůže náhodnost vnější situace nic ubrat, nic přidat.

287
Přemýšlím-li o příčinách tohoto uzavřeného výsostného klidu, jakým působí tyto novely, vidím, že jedna z nich, a snad nejsilnější, jest v tom, že jsou to vesměs práce *vázané na předmět*, ne lyricky rozpoutané nebo didakticky rozvláčné a poučné nebo psychologicky problémové. Kleist chce podat jen to, co se přihodilo, — nic víc, nic méně: dějový rytmus faktů, ne ovšem faktů všech, nýbrž jen faktů vybraných, rozhodných, charakteristických.

Rychle a energicky nutká a žene všecko kupředu; není episod, není odboček; řada událostí stěsnána jest na prostore pokud možno malé, a odtud ten dojem hutnosti a plnosti, živé pukající formy. Kleist nepodává reflexí, nýbrž jen fakta; a před dialogem dává přednost ději. Všecky osoby, všecka fakta životní jsou u něho *jednosměrné*: nejkratší cestou, ale největší energií vybíjejí své vnitřní nutnosti. Jeho lidé jsou právě *celí* lidé, prostí, naivní, se silnými spolehlivými instinkty; nereagují na nic než právě na tyto instinkty, ale pak reagují vždycky rozhodně, určitě, spolehlivě, jakýmsi podvědomým snovým mechanismem. Jeho *brani-borský koňar* jest uražen ve svém nejvnitřnějším citu, který nese a buduje celou jeho osobnost: v citu pro spravedlnost a řád světový, v citu pro právní a mravní pořádek. A nyní není pro něho jiného života než zjednat si dostiučinění — to je mu i vášní i povinností zároveň a tu plní nebojácně, samozřejmě, s touž mechanickou a osudnou nutností, s jakou vyšinuté kyvadlo snaží se vrátiti do původní polohy. Síla Kleistova a veliká jeho umělecká moudrost jest právě v tom, že toho *nedokazuje obšírně*, že to nijak *složitě nemotivuje*: jest mu to prostou samozřejmostí a nutností, stejnou nutností jako že těleso, zbavené podpory, padá k zemi. Ani Kleist sám, ani jeho koňar nereflektují a nefilosofují o případě; *stalo se — musí se odestát; to a nic jiného*. V této koncentraci jest síla, které bys hledal marně jinde. Všecko jest zde postaveno na základ bezpečné jistoty. A hned řítí se na nás fakta, která nás strhují neodvratně ve svůj vír.

Jak cítí tu zase člověk, že v takovýchto zdánlivých negativnostech spočívá všecka tvůrčí genialita! Nerozdrobovat velikou vášně drobnou motivací — to jako by stálo napsáno před zrakem Kleistovým, když sedal ke své silné, hutné, pádné, a přec tak pokojné a bezpečné novele. Zde cítíš také, jak pochybné a banální jest obvyklé kriterion, jímž vy-

šetřuje průměrná kritika umělecké dílo: kriterion pravděpodobnosti. Jest to pravděpodobné nebo nepravděpodobné? táže se obyčejně takový kritik, a co se mu nezdá pravděpodobným, censuruje. Ale pouhá pravděpodobnost v umění nestačí, dobrý pane! *Styl jest jen tam, kde jest nutnost.* Kde autor ukáže prstem: *tudy šel, protože tudy jít musil!* Kde není tohoto samovládneho pocitu nutnosti, není stylu, není uměleckého díla; konečný dojem se třepí a rozkolísává, nevyznívá jednotně.

Na Markýze z O. můžeš pozorovat zase jinou sílu Kleistovu: zdržuje se většinou přímé charakteristiky. Zase negativnost, která jest velký umělecký klad. Rekyně, markýzka O., a řada vedlejších osob charakterisují se samy, svými činy. Má to tu výhodu, že osoby neodhalují nám celého svého nitra, nýbrž jen tu část, která jest zasažena akcí; neleží před tebou anatomický mrtvolný preparát, který přehlédneš jedním pohledem a utíráš si a tím již provždy se s ním vyrovnáš, nýbrž přešlehnout světlem a tmou vlní se před tebou sám dějový nerv se svým tajemným životem. S tím souvisí i jiná force Kleistova: objektivnost. Kleist nezasahuje svým já nebo zasahuje jím velmi zřídka a velmi málo v ústrojí své novely. Kleist podobá se zde Flaubertovi a čin jeho má stejný význam jako čin Flaubertův: vyjímá povídku z kalné, libovolné náhodnosti a náládovosti a přenáší ji do čisté, cudné a přísné sféry, vysoké, chladné atmosféry básnické. Působí to zvláštním jedinečným kouzlem, vypravuje-li básník věci šílené klidným hlasem a klidným stejnoměrným přednesem; všechn zmatek a nepokoj životní jest tu sveden na jednoho jmenovatele a tím dána jest jednotná umělecká perspektiva, kterou jest nutno dodržeti i v případech zoufalých: umění zmocňuje se tu života a ovládá jej. Cítíš, že jsi ve svéprávné říši, která má své zákony a uniká rozmarům náhodnosti; život jest zde stylisován: jest tvořeno sice z jeho materiálu, ale methodou volního intelektualismu, po záměrech vnitřní vůle umělecké a k účinnům vypočteným na cosi trvalejšího, než je sdělení pouhého osobního citu nebo chvilkového dojmu.

Snad překvapí našince, řeknu-li, že u nás vychází mladá umělecká revue, která chce propagovati tytéž vysoké cíle slovem i skutkem; v níž se touží po umění intelektuálním a stylisovaném, po všem, co značí slovo a pojem *umění* protivou k slovu a pojmu *příroda*. A přece jest tomu tak: tato revue opravdových a čestných snah jest *Měsíčník umělecký*, orgán

našich expresionistů. Stačí pročísti si pečlivě vyšlá tři čísla, aby ti bylo patrné, že zde vládá duch, poučený na vysokých uměleckých příkladech minulosti a dychtící obroditi k jich vzoru i českou bídu. Není pochyby sice, že jde posud spíše o snahu než o hotová a dovršená díla, ale i tak jest iniciativnost a směrová opravdovost a ryzost Měsíčníku uměleckého cosi hodného úcty a pozornosti. Jsou zde ostatně již také práce básnické i výtvarné, které jsou více než pouhé sliby. Ale co hlavně těší na tomto novém orgáně našich stylistů, jest methodická přísnost, opravdový intelektualism v kritické jeho části. Jest skutečnou radostí čísti na př. v posledním sešitě kritické poznámky K. Čapka, Frant. Langra a Jana Thona o staré komedii Plautově, o lyrice Hebblově, o drobných prózách Mahenových. To jest opravdu *myšleno*, kde jinde obyčejně v podobných případech se frázuje a třáská pohodlně prázdnými slovy. Tyto recenze mají myšlenkovou úroveň, mají methodu, mají kriteria, mají požadavky. A mohou mnoho prospět v zkaleném a zmateném českém světě literárním a uměleckém: vykuklí mnohého siláckého geniálního z jeho lví kože a ukáží jej v přirozené podobě.

Nikde nebylo umění tolik improvizováno a tak lehkomyšlně improvizováno jako u nás. Že přichází konečně mládež, která se chce vzdáti pohodlných a výnosných klamů a cítí a ctí umění jako přísný řád a opravdovou řeholi, jest možno jen vítat; měli by ji vítat, kdyby dobře rozuměli celkovému vývoji kulturnímu a jeho logice, i ti, kdož s ní nesouhlasí: jako korektiv vlastního bezmezí a vlastní laxnosti a rozpoutanosti.

Jest také radostný a slibný zjev, že na Uměleckém měsíčníku pracuje přátelská družina seskupená po vnitřním ideovém spříznění. Český individualism odkoukal si z opravdového individualismu posud jen hlavně jeho slabiny a ve své nehoráznosti, aby se vyhnul příhaně školy nebo kliky, dával přednost chaotické strakatíně a náhodným slepencům. Bylo by již sverchovaně na čase čelití těmto bezmyšlenkovitým frázím, které u nás posud grasírují a jsou vykořisťovány ve prospěch jakéhosi soustavného a justamentového separatismu a divošství à tout prix. Tento samotářský atomism, tato sterilní misantropie a nedružnost natropila již více škody u nás, než bude se jí kdy možno dopočísti.

Jest třeba již jednou říci zcela hlasitě, že jednotlivec v umění lehce zbloudí, kde není podporován bratrskou spoluprací své rodiny nebo sku-

290 piny: že myšlenka jednotlivcova sílí a tříbí se na myšlence hromadné a že myslit ve sboru jest zrovna tak krásné jako zpívat ve sboru. Práce umělecká má tu vedle kouzla sobě vlastního i celé posvěcení krásného divadla a líbezně melodické hry.

Zikmunda Wintra Sebrané spisy

Soubory literárních děl, tak četné v poslední době v naší literatuře, rozmnoženy jsou o nové sebrání Wintrovo, jehož leží přede mnou první dva sešity, vydané nákladem Ottovým. Sebrané spisy Wintrovy obejmou celou beletrii i kulturně historické črty, obrázky a studie spisovatelovy, takže vyloučeny budou jen autorovy veliké kulturně historické monografie rázu naukového. Z předmluvy, kterou předal tomuto souboru Zikmund Winter, jest patrné, že nevidí těžiště svého životního díla v tvorbě básnické a umělecké, nýbrž že cítí dobře obojakost a dvojakost své práce, roztržené mezi stránku naukovou a beletristickou. Winter jako beletrista byl u nás v poslední době patrně přeceněn, byv stavěn nad Jiráska. Soud ten nebude možno držeti a Sebrané spisy podnítí dříve nebo později jeho revisi. Barvitý starý jazyk i autentický detail neobyčejně živý a pitoreskní způsobil toto přecenění umělecké a básnické části díla Wintrova. Ale to jsou podružnosti, kterým nedrží rovnováhu vlastní tvůrčí síly autorovy: komposice celková, dramatický rytmus, stavba ideová i figurová, perspektivně bohatství a hloubka. Campanus ukázal nesporně nedostatek uměleckých a básnických sil Wintrových pro velikou románovou komposici a vymezil význam jeho na drobný, barvitý, často groteskní žánr; a zde podal Winter jedině práce, které plně zmohl a jež působí tedy esteticky uspokojivě. Autor sám s milou skromností posílá své spisy do českého světa „s nadějí, i když v myslí čtoucích neuvedou moderní sensace, že jim prostá vypravování alespoň zkrátí dlouhé zimní večery“. Sebrané spisy Wintrovy seřazeny jsou chronologicky po době svého vzniku; počátek činí Rakovnické obrázky.

Pan Arnošt Dvořák

chtěl opravdu pokračovati, jak vykládal v Národních listech 11. prosince, v diskusi o významu svého Václava IV.¹ a já opravdu odmítl jsem uveřejnění toto pokračování, ale ne z důvodů, které vypisuje p. Dvořák ve svém zaslání, nýbrž proto, že by to bylo zbytečné mrhání času i místa. Z nového pokračování p. Dvořákova

1 - [Srov. zde str. 102—105.]

poznal jsem definitivně, že p. Dvořák nechápe dosahu svých výtek a proti mé kritice stylové a formové namítá věci látkové, zcela vnější a zcela lhostejné pro náš spor. Takto mohli bychom pokračovati i já i on v diskusi bez užitku ještě několik sešitů Noviny — proto vrátil jsem mu jeho rukopis, jsa přesvědčen, že jsem pro kritické poznání a ocenění jeho dramatu učinil víc, než může slušně žádati. Je-li čemu se usmátí v našem sporu, jest to, ujišťuji p. Dvořáka, jen to, že *on* klade na kritika požadavek znalosti českého prostředí — *on*, který dává bojovati bitvu grunwaldskou pro kalich a který tak trapně nepochopil ani charakteru ani životních motivů největších figur českých, Žižky a mistra Jana Husi, jak dokázal historik odborník. Zde opravdu jest možno jen se usmát. Moje kritika Václava IV. byla stylová a formová; pokud bylo třeba doplniti ji kritikou látkovou, stalo se to článkem dobrého historického badatele a přitom i dobrého literárního znatele. Tím vypořádala se Novina úplně s dílem p. Dvořákovým a není příčiny vraceti se k němu.

Nakonec vyvracím tvrzení p. Dvořákovy, jako bych ho byl vyzval k diskusi. Pan Dvořák navštívil mne *sua sponte*, nevyzván jsa a nepozván mnou, v mém bytě v neděli 30. října o 11. hodině dopolední, aby požádal mne o místo k obraně v tomto listě.

Pan Arnošt Dvořák a věcná diskuse

Pan Dvořák uveřejnil v Přehledu 20. ledna „přípis“, v němž svým způsobem útočí na Novinu, jako by křivdila jemu i jeho dramatu a vedla si v kritice i v diskusi vůči němu neloyálně. Poslal jsem následující řádky vysvětlení a odpovědi redakci Přehledu, který se několikrát prohlásil orgánem diskusním a připouštěl rád ke slovu obojí stranu i v otázkách mnohem menšího významu, než je otázka tato. Ale mimo nadání odmítla redakční rada uveřejnění mé odpovědi, ztotožnivši se tak s p. Dvořákem. Otiskují zde tedy svou odpověď jako dvakrát zajímavý dokument české literární loyality. —

1. Napsal jsem — abych začal věcmi vnějšími —, že pan Dvořák mne navštívil, aby mne požádal o místo k obraně v Novině, a na tom trvám. A mám pro to i důkaz. K rukopisu jeho repliky připsal jsem totiž: „Pan dr Arnošt Dvořák *požádal* mne o uveřejnění těchto řádků.“ Tuto poznámku četl p. Dvořák v korektuře i v 1. sešitě Noviny a *neprotestoval* proti ní. Jak by to bylo možné, kdyby poznámka ta obsahovala nepravdu?

2. Naznačil jsem již a zde dokládám znova, že p. Dvořákovy rozklady o „zlidovění“ dramatu jsou pouhé floskule a příliš laciná omluva pro vážné básnické a umělecké nedostatky jeho hry. Pan Dvořák dělá dnes ze zlidovění dramatu „krutý problém všech dramatiků dnešních mezi Londýnem a Moskvou“. Pan Dvořák vyzná se v umění jak másti čtenáře. Těch několik opravdových básníků dramatických, jež zná dnes Evropa, nestará se o tento překrutný problém, poněvadž ví, že „řešiti“ jej není v moci jednotlivcové; roztržka mezi lidem a vysokou poesii jest osudným následkem věků a věků a vyrovnat ji mohl by jen celý změněný běh moderní civilizace. Těch několik opravdových básníků stará se o to, čemu měl také pan Dvořák věnovat zvýšené úsilí: o tvorbu *zákonně stylové* básně dramatické. A to je také problém tak opravdový, že kdo se o něj jen pokusí, tomu znechutí se již samy

sebou laciné žerty, v nichž si libuje p. Dvořák. Mluvíti o jakési „lidovosti“ antické tragedie pokládám také za nečasný vtíp. Antická tragedie nemá nic společného s „lidovostí“, jak rozumíme tomu slovu dnes. Antická tragedie jest útvar *národní*, ale v aristokratickém, výlučném smyslu slova; umělecké dílo nejpřehlednější *vázané* formy, obklopené a tísňené nejrůznějšími neústupnými konvencemi.

Usmát mohl jsem se jen požadavku páně Dvořákovy, aby Novina „rozřešila“ ten překrutný problém zlidovění dramatu. Jsou sice požadavky, které počítávají svou neskromností, ale „pyšné naděje šovéna“ nesmí v nich zabřídát v holou a pustou pošestilost. Stejným právem mohl bych já žádat pak od p. Dvořáka, aby mně „rozřešil“ t. zv. problém perpetua mobile. Ostatně: kdyby „krutý problém“ ten rozřešila Novina, co zbylo by na p. Dvořáka? A za nic na světě nechtěl bych připravit ho o kolumbovskou slávu, třebaš šlo jen o pouhou nevinnou slovní donquijotiádu.

3. Pan Dvořák jest i mistr v zkrucování věcných posic. V prvotním článku v Novině nazval jsem královský sen, který dává snít p. Dvořák svému Václavovi, „skromný a šedý“ — rozuměj se stanoviska básně dramatické. Pan Dvořák namítl proti tomu: „Snad bych se odhodlal jej tak nazvati, kdybych byl na př. Japonce, nepoznávši nikdy českého smutku.“ (Novina, 2. sešit.) Zde tedy „český smutek“ měl býti jakousi rozhodující instancí, která mění původní a správný (to přiznával i p. Dvořák) soud estetický.

Takovou argumentaci nazval jsem ve své replice *ne* „ohydným vlastenčením“, jak si dnes s průhlednou tendencí upravuje můj text p. Dvořák, nýbrž „ohydným *zlozvukem*“, který se nemá vyskytnout ve věcné diskusi. „Český smutek“ jest argument sentimentální, ale ne argument estetický. „Český smutek“ neudělá ze špatného díla uměleckého dobré dílo. Napsal jsem o tom v Novině:

„Básnická velikost jest cosi, co platí pro Japonce jako pro Čecha, — jest cosi, co se soudí vnitřními kritérii theoretickými, a ne zřeteli praktického utilismu. Že konkrétní historický čin Václavův — dekret Kutnohorský — byl nám s prospěchem, o tom není diskuse. Nejde však o toto historické *faktum*, nýbrž o stupeň zákonnosti a síly Vaší básnické *vise*, Vaší *tvorby*. Neračte tedy mísit tuto dvojí oblast zcela různorodou.“

Co na to p. Dvořák?

V Národních listech 11. prosince zkroutil zcela naše posice, aby unikl z dilematu. Z „českého smutku“ učinil sans gène české *prostředí* a napsal doslova: „Nekoketují s vlasteneckým citem, jestliže žádám od Japonce, aby seznal české *prostředí*, chce-li pochopiti českou poesii, nekoketují s vlasteneckým citem, žádám-li totéž ještě přísněji a detailněji od českého kritika —“ a dnes v Přehledě mluví již p. Dvořák o mně jako o „nějakém Japonci, který nemá ponětí o českém *prostředí*...“

Tam vede prosím „český smutek“! Ba ano, jest to opravdu český smutek a česká bída, smí-li se takto argumentovat. To není dialektika, to je *rabulistika*.

— Za to, že jsem nepřipustil činit z „českého smutku“ estetické kritérium, stal jsem se „Japoncem, který nemá ponětí o českém *prostředí*“.

Tomu říká p. Dvořák diskuse! Tak si ji představuje. Z českého smutku obratem ruky udělat české *prostředí*, z ohydného *zlozvuku* udělat ohydné *vlastenčení* — račte s ním diskutovat, komu je líbo, ale já, můj ty český smutku, skládám zbraně.

4. Pan Dvořák neznal by tak dobře české prostředí, jak je zná, kdyby nevěděl že literárního odpůrce smí v polemice v českém prostředí zpodezírat, jak je mu libo a místo o faktech že smí mluvit o svých fantasiích jako o holé skutečnosti.

Tak napsal p. Dvořák klidně, že jsem si „kývnul na jakéhosi p. —y—“ „patrně pro jistotu“. Lituji, že musím zpřerhat fantastické předivo p. Dvořákovy: p. —y— není někdo, na něhož by se dalo kývat. Za šifrou —y— kryje se p. dr Vlast. Kybal (mohu jej jmenovati, poněvadž v listě, kterým provázal svůj článek, píše, že šifra ta jest jen prozatímná, a že dojde-li k věcné diskusi, povede ji svým jménem). Nemám čest žíti s p. drem Kybalem v intimnosti, abych si mohl na něho „kývnout“; ale neučinil bych toho, i kdybych mohl, poněvadž bych to nepokládal za fair. Pan dr Kybal poslal mně svůj článek *sua sponte*, nebyv mnou požádán, z prostého zájmu na věci a já uveřejnil jsem jeho článek doslova celý, ačkoliv jsem v něčem v literární analýze s ním nesouhlasil, také ze zájmu věcného, aby byl slyšán i hlas jiný, v lecčems p. Dvořákovi příznivější než hlas můj; nejsem ani literární terorista ani literární dogmatik, který by nepřipouštěl jiného soudu, má-li jen literární logickou formu.

Ve věci samé hájiti p. dra Kybala pokládám za neoprávněné i zbytečné. Muž, který napsal znamenitou monografii o Matěji z Janova a vydává kriticky jeho spisy, měl jistě nejplnější právo promluvit o dramate, jež se obírá také genesi husitismu, a věděl, co píše a proč to píše; uzná-li námitky p. Dvořákovy za hodné odpovědi, odpoví mu jistě sám. Zatím vidí i prostý vzdělaný laik, v čem chybně postihuje p. Dvořák genesi husitismu. Husitské hnutí jistě bylo i hnutí národní, ale národní živel v něm byl podmíněn živlem náboženským, velkým duchovým kvasem theokratickým — a právě tato podmíněnost a souvislost unikla p. Dvořákovi, a tím národní element ztratil u něho své vlastní charakteristické význačnosti dobové.

5. Jak trapně nevybíravý dovede být ve svých argumentech pan Dvořák, toho ještě jeden doklad. Pan —y— kritisoval konec IV. aktu *obsahově*, já jej kritisoval co do *rytmického tempa dramatického* (napsal jsem doslova: „mocný dramatický rozstup *disonanční* na konci“... „kdo postavil proti sobě tak *mocnou fugou* toto trojí sporné stanovisko“ <Novina, III. ročník, str. 756>¹ — tedy vesměs užívám termínů z dramatického *přednesu*) — toto zcela zásadně různé hledisko nevedí ovšem znateli českého prostředí a on dedukuje klidně: hle, jak se porážejí: jeden vidí v něčem vrch, druhý nížinu.

„Desorientována a udivena jest obec Noviny po přednášce významného muže,“ praví p. Dvořák. Nikoliv, pane Arnošte Dvořáku: neboť obec Noviny, doufám, umí číst, kteréhožto umění zapomněl jste patrně Vy snad pro nové umění rabulistické, kterému jste se tak vášnivě oddal.

V Praze 25. ledna 1911.

Na mou poslední diskusi v 8. čísle Noviny odpověděl p. Arnošt Dvořák v posledním Přehledu bezobsažnou grimasou, která ráda by byla povýšená, jest však vpravdě jen bezradná; to dává mně právo minouti ji mlčky. Redakce Přehledu nechce si zase uvědomit, že jest něco jiného uveřejnění některý projev v neutrální rubrice veřejné hovorny nebo zaslána a něco jiného vytisknouti jej jako článek bez každé obmezující poznámky. Nehodlám však zde poučovat ani redakci Přehledu o tom, jak druhý způsob zavazuje redakci k souručenství a jak toto souručenství bylo v tomto případě nemístné a neslavné.

Dr J. Folprecht

vydal ve zvláštním otisku svou literárně historickou a kritickou studii o *Lermontovu* (v Praze 1910, nákladem vlastním, 103 str.). Práce p. Folprechtova jest velmi pěkná; studuje podrobně i všeobecnou dobovou a národní náladu i jedinečnou duševní a mravní organizaci autorovu, z níž tryskla jeho díla, dnes ještě živá a velmi aktuální mravně i umělecky. Správně jest postíženo, jak dílo Lermontovo jest výrazem duše kritické, mučené a ztrpké rozvráceností a bédou moderní doby i moderního člověka a toužící vášnivě po očistě, třebaž neznala a nenalezala k ní cest posud. Správně jest také postaven Lermontov jako protivník proti Puškinovi a velmi určité jsou oba charakterisováni jako různé básnické typy; Puškin, duch olympický, básník z milosti boží, veliké srdce zvující ozvukem všeho vesmírného nadšení a kladu, lartpourartista, rek a polobůh, a vedle něho Lermontov, skrz naskrz člověk se vši svou bédou, se vším utrpením, vášní, zlobou a mdlobou, ale i opravdovostí, čestností a statečností svého zoufalství, umělec kritický a tendenční, a tím předchůdce i Turgeneva i Tolstého a dlouhé řady menších. Je-li co vytknouti práci p. Folprechtově, tož jen to, že nepovšimla si sdostatek uměleckého výrazu Lermontovova, neboť i jako vědomý umělec slovesný jest tvůrce Písně o kupci Kalašnikovu zjev výjimečně veliký. Píseň o kupci Kalašnikovu jest stylové arcidílo, jehož studium není možno dost vřele doporučiti dnešní mladé generaci básnické. Mnohé z toho, po čem touží novoklasikové rázu Pavla Ernsta, jest zde již uskutečněno, a bože, jak slavně uskutečněno! — Do češtiny byl výběr z básnického díla Lermontovova přeložen dvakrát: po prvé Aloisem Durdíkem ve Světové poesii ve dvou svazcích (1872 a 1874) na svou dobu pěkně a po druhé Františkem Táborským ve Sborníku světové poesie (posud 2 díly); výběr Táborského jest zvláště bohatý a vývojově uspořádaný a překlad sám většinou velmi dobrý. Překladatelské dílo Táborského bylo původně rozvrženo na tři svazky. Doufejme, že dočkáme se brzy i dílu třetího, když Démon, nedávno v Naší době uveřejňovaný, nasvědčuje, že p. Táborský vrátil se k lásce svého mládí.

vyšel právě u Laichtra svazek I, obsahující vývoj českého písemnictví od počátků do dob pobělohorských. Vrátil se k práci p. Jakubcové širším referátem kritickým, až bude dokončena. Zatím po prvním přečtení tohoto svazku jest možno říci již, že jde o dílo dobré a účelné, které našlo si šťastně svůj ráz, stanuvši na půl cestě mezi širokým, přísně odborným vypsáním dějin literárních a školskou nebo populární příručkou. Staré české písemnictví jest tu, jak plyne z látky, studováno v těsné souvislosti s vývojem jazykovým, náboženským, politickým, národním i lidovým, a pěkně jadrné a plastické podání p. Jakubcovo opřeno jest všude o celé odborné badání historické, jehož hlavní fáze a peripetie i poslední výtěžky vytčeny bývají u každého zjevu nebo u každé otázky v petitových poznámkách pod čarou, takže čtenáři dostává se i prvního úvodu do české vědy literárně historické a kritické.

Arne Novák

uveřejnil v posledním ročníku Listů filologických své dvě nové studie z dějin literatury české: „Jungmannův článek o klasičnosti v literatuře“ a „Lukianovy ohlasy v literatuře české“ (vyšly také jako otisky o sobě). Obě práce založeny jsou na širokém srovnávacím podkladě a nasvědčují tomu, že jejich autor obírá se asi nejpodrobnějšími průpravnými studiemi k moderní literární historii české. První stať rozbírá kompozici i jednotlivé myšlenkové složky známého esteticko-theoretického a polemického článku Jungmannova, zvláště druhé jeho části, která má poměrně nejvíce aspirací literárně theoretických, srovnává ji podrobně s její předlohou Pčlitzovou a dospívá k výsledku, že „bylo by nesprávné činit z tohoto článku jakékoli závěry o Jungmannově schopnosti nebo neschopnosti estetické a literárně theoretické; estetickým myslitelem nebo samostatným theoretikem literatury Jungmann nebyl a nechtěl ani býti; i tuto . . . Jungmann jest hlavně nadšeným publicistickým mluvčím našeho jazykového a národního obrození.“ Miláčkem mládí Jungmannova, Lukianem ze Samosaty, oblíbenec osvětářského rokoka, a osudy působení jeho v staré i moderní literatuře české obírá se druhá studie p. Novákova. Nejzajímavější kapitola III rozebírá poměr Lukianův ke dvěma dialogům Jungmannovým „O jazyku českém“ v I. ročníku Hlasatele a charakterizuje i poslední opožděný ozvuk Lukianův v slabých a bezduchých třech dialogích Vojtěcha Nejedlého „Rozmlouvání mezi mrtvými“ ve IV. ročníku Hlasatele. Pokud jde o Jungmanna, dochází p. Novák k pěknému závěru, že závislost Jungmannova na Lukianovi jest jen vnějšková a technická. „Tam, kde šlo o opravdové hájení pozitivních ideálů, jimiž Jungmannovi byly jazyk a národnost; tam, kde přestávala rozmarná hříčka osvětleného rozumu a začínala vážná záležitost horoucího srdce; tam, kde nastupovala místo kosmopolitického rokoka literárního nadšená romantika národní, — tam nedostačovalo slovesné umění posměvačného a frivolního miláčka Wielandova, tam Jungmann musil tvořiti samostatněji, moderněji, romantičtěji.“

Pan Ferd. Strejček, životopisec Svat. Čecha, uveřejňuje v I. sešitě Květů listy, které psal Zeyer Čechovi. V tomto sešitě obsaženy jsou dopisy z let 1888—1892 a jest v nich leccos zajímavého. Zeyer počal dopisovat Čechovi jako redaktoru Květů, do nichž mu *nabídl* na podzim 1888 Píseň o Rolandu, — první to případ v životě Zeyerově. Peněžní poměry jeho v tu dobu byly takové, že byl přinucen k tomuto kroku; až dosud psal jen tam, kam byl zván, a skoro jen do Lumíra. „Odpusťte, že Vás nudím svým dopisem,“ tak počíná první dopis Zeyerův, „ale přivedl jsem to ve své literární kariéře tak daleko, že už mi nezbyvá než molestovati jako žebrák.“ A z dopisů zní stále stesky na nepřízeň lidí a doby, vyjadřované často poněkud pozérsky a theatrálně. Zajímavý jest dopis, v němž Zeyer odpovídá na upozornění Svat. Čecha, že má v kterémsi „Litevském motivu“ nesprávný rým. „Děkuji Vám za Vaše upozornění, přehlédl jsem ten falešný rým docela, nemám tak jemný sluch jako Vy. Je to následek mého německo-francouzského vychování v mládí, že není smysl pro českou formu u mne náležitě vyvinut, jak bych si přál. Mojí neobratností častěji bylo postiženo „naše české obecenstvo“, ale už se stalo. Těším se sice tím, že jsem vnikl úplně do ducha českého jazyka, protože česky cítím, ale jeho mechanika nepřestane už asi nikdy mi dělati těžkostí.“ K poslední větě nelze potlačit skeptické poznámky. Pravda jest spíše opačná: Zeyer, alespoň na konci své dráhy, zmohl to, co lze nazvati „mechanikou“ jazykovou, ale hlouběji v ráz a živou a tajemnou dílnu jazyka národního nevcítil se nikdy. Poměr jeho k češtině byl vždycky abstraktní a akademický. Jest také proč pozastaviti se nad odstavcem z kteréhosi dopisu pařížského: „Vrehlický mi nedávno psal, jak Neruda českou poesii traktýruje, a zlobil se. Co ten starý žvстал vlastně chce? Tuším to. Chce, aby mu to přece někdo řekl, že s tou literaturou není zle, když má *jeho*. Udělejte mu přece někdo tu lacinou radost.“ Odstavec tento nenasvědčuje právě té tak vysoko vynášené nobilese Zeyerova smýšlení. Dnes víme určitě, že nechuť Nerudova k lumírovoému měla příčinu směrovou a vnitřní, a nikterak ne osobní fevnivost, a víme i, že ten „starý žvстал“ měl proti své soudobé „moderní“ literatuře v mnohém pravdu.

Samuel Lublinski †

Jméno, které jsem napsal, není jen českému čtenářstvu, jest i většině čtenářstva německého prázdným zvukem, a přece v Lublinském zemřel jeden z největších kritiků moderních a básník úctyhodných snah, odešel jeden z nejmůžnějších duchů dnešního mladého Německa. Lublinski zemřel poměrně mlád, v 43. roce ve Výmaru 25. prosince minulého roku. Lublinski byl původně knihkupcem, teprve před desíti roky oddal se literatuře. Roku 1899 vydal několikasvazkové dílo *Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, po němž následovaly mnoho diskutované knihy *Die Bilanz der Moderne* roku 1904 a *Der Ausgang der Moderne* roku 1908. Budtež sebečtetnější námitky proti těmto knihám, jedno jest přesto jisto, že zde jde opravdu o kulturní kritiku velikého stylu a dosahu. Lublinski byl nejen člověk velikého intelektu, duch krajně hloubavý a krajně kritický, který objevil pečlivě

ukryté hliněné nohy mnohého moderního obra, ale i duch zanícený pro kladné ideály ethické. Jeho veliká kritická díla mají dvojitý bojovnou frontu: jednak proti naturalismu, jednak proti artistickému pseudoaristokratickému a estétství. Opravdová kultura není mu možná bez obrody náboženské a opravdové umění může vzniknout jen tam, kde jde o posvěcení všedního dne a kde tryskají prameny národní duše dramaticky pohnuté. V Bilanci moderny přimyká se v estetické části k Pavlu Ernstovi (o jehož ideách a snahách psal obšírně Jan Krejčí v minulém ročníku *Noviny*): spása poesie jest mu jen ve velkých syntetických formách, v tragedii, eposu, mythu, baladě a hymnu. Moderna proto odumírá a vadne, poněvadž nenalezla poměru k velikým cílům národního života a zaběhla se v nervové senzacnosti a smyslnou rafinovanost. Styl a forma jsou Lublinskému možny jen tam, kde se umění a poesie pojímají ethicky jako projevy vůle soustředěné a napjaté k cílům nadosobním. Takové jsou zhruba soudy a estetické názory Lublinského; byť trpěly sem tam jednostranností a nespravedlivostí k mnohému žijícímu básníku německému, jsou vcelku správné a pravdivé ve velkých svých obrysech: Lublinski byl kritik syntetický, který vystihoval lépe než jednotlivce a jejich díla ráz celých dob a dramatickou jejich souvislost. Lublinski napsal i několik dramát: *Der Imperator*, *Peter von Russland*, *Gunther und Brunhild a Kaiser und Kanzler*. Dramaty těmito řadí se Lublinski vedle Pavla Ernsta a Viléma Scholze, dvou mladých básníků německých, kteří touží po klasické abstraktnosti a stylovosti, po vybědnutí z chaotického impresionismu a nestylového empirismu a naturalismu dnešního. O dramatických pracích Lublinského jest možný různý soud: touhy po velikosti a soustředěné vůle ke stylu, zvláště v posledních dvou pracích, upříti jim nelze. V paměti budoucnosti bude však přesto žiti Lublinski asi jen jako veliký kritik.

Moréas jako kritik

Mercure de France z 1. ledna uveřejňuje řadu bonmotů, vtípů a výpadů, kterými Jean Moréas v rozhovorech neobyčejně šťastně charakterisoval nejrůznější živé i mrtvé spisovatele a projevoval své sympatie nebo antipatie. Jest to opravdový déšť jisker, které vždy páli a často i osvětlují situaci. Překládám některé z nich. O Pascalovi: Byl to jakéhosi druhu Shakespeare, scházelo mu jen, aby držel koně a bran divadelních jako Angličan. O Flaubertovi: Jest dokonalý, ale jest to dokonalost filtrované vody. O Goethovi: Jest největší z Němců, to jest nejméně Němec. O Balzacovi: Jest to Shakespeare, ale selhává někdy. O Lamartinovi soudil, že byl největší básník svého věku, ale že nedovedl stvořiti si svůj nástroj. „Vleče,“ pravil, „jazyk osmnáctého století jako přítěž.“ A po chvíli dodával: „Ale vleče jej k vítězství.“ Ze starých nesympatický byl mu Victor Hugo, z moderních Péladan, Hervieu, Huysmans, Rostand, Gide, Adam, Gregh, tedy skoro celá moderní literatura francouzská; nechtěl měl také k Verhaerenovi, ačkoliv uznával jeho sílu básnickou, ale neměl mu klasického jasu a románské tradice a to jsou vlastní kriteria tohoto cititele Sofokleova a Racinova.

Polemický dopis

Vážený pane redaktore, jest mně úplně lhostejné, pokládá-li mne duchaplný p. feuilletonista z 9. února za dřevo tvrdé, měkké nebo vrтанé a chce-li na mne brát klín nebo sekeru (já jsem již přivykl české nobilese), ale není mně lhostejné, překrucuje-li mé myšlenky a podsunuje-li mně něco, co jsem ani nemyslel, ani neřekl. Proto namáčím pero k těmto řádkům.

Pan Klín učinil ze mne „chvalořečníka“ expresionistů a vhodil mne do jednoho pytle s p. Vilémem Dvořákem, ačkoliv každý, kdo umí číst, vidí, že mé stanovisko v *Novině* a jeho stanovisko v *Hlídce Času* jsou zcela různé; i stanovisko, i výsledky, k nimž dospíváme. Pan Klín nevyčkal ani, až bude můj článek ukončen, a vzal předpoklady za závěry. Já v I. části svého článku¹ vyložil názory i cíle nejmladších, abych je v části II *soudil*; každý, kdo si přečte můj článek v dnešním 7. čísle *Noviny*,² vidí, že nepřijímám metody nejmladších, že *neuznávám* žádné směrové samospasitelnosti, že stylism kladu za *rovnocenný* vedle naturalismu, že každý směr jest mně oprávněný na svém místě a v pravý čas. Směry jsou mně pro lidi, ne lidé pro směry... To všecko a doslova takto stojí v dnešní *Novině*.

Jest tedy naprostá nepravda, co píše v *Čase* p. Klín: že „impresionism posílám do horoucích pekel“. Jest nepravda, že mluvím o impresionismu v I. části svého článku s „pohrdáním a odmítáním“. Já kladu impresionismu za vinu jen „seslabení smyslu pro formu a ztrátu smyslu pro kompozici“; já pravím jen, že „v *důsledném* impresionismu jest forma znemožněna“. (Novina, sešit 6, str. 164.³) A tato nebezpečí cítil jsem v impresionismu *vždycky* — ne teprve včera — a vyslovoval jsem je *vždycky*. Když na podzim 1907 vystavovali v Praze souborně francouzští impresionisté, napsal jsem o impresionismu obšírnou studii: „Impresionism: jeho rozvoj, resultáty a dědicové“⁴ a tam — tedy před čtyřmi roky — skoro *doslova* jsem řekl, co včera v *Novině*. Doslova čte se tam na př.: „Zásadou Cézannovou zůstane, že vycítil a utušil *šlepu uličku, do níž vede konsekventně impresionism*, který se chce obmezovat na malbu odstínů a jen odstínů, který chce vystihnout nejprchavější chvíli, poslední subtilnosti a ovzduší. Cézanne pochopil, že tato honba za náladovostí, zpřesněnou do krajní určitosti, jest vlastně honbou za zdobňujícím a zdobněným; že co se získává na přesnosti, ztrácí se na velikosti.“ A na jiných místech ztrátu formy označuji za nebezpečí impresionismu. Nepíši tedy něco jiného na podzim a něco jiného na jaře.

Mluvím o *důsledném* impresionismu, o impresionismu jako *formuli*, a ne o dílech velkých malířů-impresionistů, poněvadž díla ta jsou mnohem víc než naplnění formule, poněvadž díla malířů-impresionistů, a právě největších, nekryjí se nikterak s formulí (na př. díla Manetova). A naprosto již neměl jsem na mysli, mluvě o impresionismu, *Slavičkovu Prahu* nebo *svůj portrét od Švabinského*, poněvadž ani Slaviček, ani Švabinský nejsou mně žádní formuloví impresionisté. To jsou efekty nafixované sem násilně a patrně s tendencí. Nemluvil jsem také o žádném „vy-

1 - [Viz zde str. 128—132.]

2 - [Viz zde str. 133—139.]

3 - [Viz zde str. 131.]

4 - [Viz Kritické projevy 6, str. 198—225.]

štěničkovaní“ empirické pravdy, o žádném zachytávání „bradaviček“ — jen nedoucí štěničkují a pro lupu nemaluje dnes žádný malíř a nejméně impresionista, kterému jde přece o celkový dojem! To je prosté a hrubé falšování mých názorů a slov a já je odmítám jako průhlednou tendenci.

Pan Klín vytýká mně, že prý vůči starším členům Mánesa dopouštím se téhož, před čím varuji kritiku vůči mladým. Prý podezírám „opravdovost jejich snah, čestnost jejich záměrů“. Mohl bych odpovědět na to, že vyplatím p. Klínovi 100 zl., dokáže-li mně to z textu mého článku. Ničeho takového jsem se nedopustil. Všecko, co jsem *ne o všech* starších, pokud vystavují ve velkém sále, řekl, bylo jen jedno: konstatoval jsem *tu úpadek* jejich síly umělecké, opakování, manýru, rutinu, machu. To nemá však, milý p. Klíne, nic společného ani s opravdovostí snah, ani s čestností záměrů. Klesá-li něčí síla umělecká, opakuje-li se, rozřeďuje-li se, proto není ještě nečestný nebo neopravdový člověk, ba ani neopravdový umělec! V tom mohou být příčiny i nezaviněné jím, v tom může být i tragika jeho!

Ale k tomu, co jsem napsal *o většině*, opakuji znova, *ne o všech* starších mánesovcích vystavujících ve velkém sále, měl jsem nejpřísnější právo kritické. Úpadek ten vidí každý, kdo má oči k vidění. Že většina umění zde vystaveného není zdravé umění slibující vývoj, opakuji zde jako své plné přesvědčení kritické. Většina umělců zde opakuje jen, ohřívá jen, co řekla dříve výrazněji a jemněji i ryzeji; většina znásilňuje se neblaze a přehlhuje vnějšími efekty vnitřní tvůrčí sílu. Slovem: jest patrna zde bezradnost, jest patrna zde stagnace a krise, třebaž nebyla přiznávána. To říci bylo mou povinností kritickou, povinností tím naléhavější, čím více miloval jsem některé z nich. Snad ta krise jest přechodná, ale krise jest zde, a kdo ji umlčuje, špatně poslouží tím těm, kdož jí trpí. Dnes prochází takovou těžkou krisí nejen malba česká, a příčiny toho jsou jiné a hlubší, než jaké shledává ve své kritice p. Dvořák, vina jest mnohem méně osobní a mnohem víc dobová a hromadná, než se domnívá mladý kritik *Času*. Ale strkati před tímto úpadkem — ať přechodným, ať trvalejším — pštroší politikou hlavu do písku a zalhávávi jej, to jest něco nejen neústojného opravdového kritika, ale i nebezpečného pro běh uměleckých věcí našich. I starší umělci z Mánesa pochopí dříve nebo později, že má slova diktovala bolest, a ne nenávisť, a že je-li východ z dnešní bídy, jest jen branou *poznání*, opravdové kritiky a opravdové autokritiky.

A ještě slovo. Mezi umělce, jimž vytýkám rutinu a machu, podsunul p. T. Klín i jméno Preisslerovo. Tu dopustil se čehosi, co je těžko mně pojmenovat pravým jménem. Preissler *vůbec nevystavuje* v letošní výstavě a já mluvil výslovně jen o mánesovcích vystavujících ve velkém sále (a ovšem ne o všech)! Já zde tedy jen s odporem odmítám insinuauci, jako bych Preisslera řadil mezi virtuosity a rutináře. Preissler jest mně nejdražší snad dnes jméno z Mánesa, náš umělec-malíř katexochén, který maloval vždy jen z vnitřní nutnosti a z vnitřního popudu.

Čtvrtstoletého výročí

posledního kritického boje proti padělanému rukopisu Královodvorskému a Zelenohorskému bylo vzpomenu to konci února některými listy. Dne 15. února bylo tomu 25 let, kdy Gebauer v Masarykově Athenaeu zahájil kritický útok, který

vedle něho Goll, Masaryk, Jos. Truhlář, Vančura, Vlček, Pekař a j. překlónili obšírnými rozborů jazykovými, historickými, literárně kritickými, sociologickými i estetickými v úplné vítězství pochybovačů: RKZ prokázány jsou dnes nesporně padělků z druhého desetiletí XIX. století. A jest také pravda, že boj ten byl dobrý boj očištný, který, vzal-li leccos z toho, co bylo pokládáno za kulturní poklad národní, dal i mnohé a mnohem hodnotnější, zejména podklad pro všechen příští zdravý vývoj vědecký i literární. Rukopisy přímo dusily v některých oborech vědních všecku práci a znemožňovaly zde všechen vývoj; bezesporně veliké pokroky, jež učinily v posledním čtvrtstoletí česká filologie a literární historie, byly možny jen vítězným dokonáním boje protirukopisného. Proto také mohla býti každým, kdo promyslel tento boj a jeho důsledky, přijata jen úsměvem zpráva, která prošla denními listy, o dvou starých vlastencích, kteří odkázali 4000 korun jako prémii příštím novým obráncům: pravá sancta simplicitas, při níž jest jen litovati, že jest tak nemístná. Dnes RKZ přestaly být definitivně literárními památkami staročeskými a staly se památkami novočeskými a úkolem literární historie jest utřídití tyto památky ve vývoji moderní literatury české, osvětliti jejich vznik a původ, vyšetřiti jejich vliv, zjistiti jejich tvůrce, vyložiti jejich úspěch a oblibu, oceniti je posléze esteticky, vymeziti jejich hodnotu básnickou a uměleckou. Značnou část těchto úkolů rozřešila již česká literární historie; byl to zejména *prof. Josef Hanuš*, který v Laichtrově souborném díle *Literatura česká XIX. století* obíral se obšírně a šťastně po těchto stránkách našimi Rukopisy, vyšetřil jejich motivy, vzory, tendenci, prameny a zjistil i ve Václavu Hankovi a Josefu Lindovi jejich autory. Přesto však všechny otázky, které musí si klásti prohloubená věda literárně historická, v tomto případě posud nebyly zcela uspokojivě zodpověděny, zejména formový a stylistický rozbor Rukopisů jako moderního díla básnického nebyl posud podán v uspokojující hloubce a všestrannosti a nebyla tudíž také posud správně a nesporně vymezena jejich hodnota umělecká a básnická. Na to narazil i *prof. Hanuš sám* v přednášce, konané o Rukopisech 25. února v Umělecké besedě; v přednášce té také napověděl, že co nejdříve dostane se veřejnosti autentické edice Hankovy z roku 1818, která bude uvedena obšírnou rozpravou *prof. Hanuše*, jež podá literárně historický, kritický i poetický rozbor obou Rukopisův. Doufejme, že v této studii budou rozřešeny otázky, které jsou posud nevyřízeny.

Arne Novákova Praha

Známý moderní grafik p. T. F. Šimon vydal vlastním nákladem svých 25 původních staropražských leptů. K této nákladné publikaci napsal pan Arne Novák úvodem svou Prahu, řadu popisných meditací, v nichž vytěžuje stylem mocně neseným a místy barokně přetíženým, ale i plným smyslného kouzla a bohatství a úměrným pražskému výtvarnému charakteru, svá dlouhá jemná pozorování i studie výtvarně historické. Nejde přitom o pouhou prózu popisnou: p. Novák dovedl vyvolati duši mrtvých dob, vyčísti ze starých památek nervy, charakter, přesvědčení, intelekt i smyslnost lidí, kteří je tvořili nebo dávali budovati. Málokdy byla, a nejen u nás, o době Karlově, Rudolfově, protireformační napsána slova správnějšího poznání a hlubšího, umělečtějšího voření se než zde. Nikde neulpívá

p. autor na povrchu, nikde neopakuje běžné čítankové citáty, které putují u nás z knihy do knihy; všude má pohled svůj, deroucí se mocně k jádru věci a vynášející jejich skrytý smysl, ať se to líbí komu nebo nelíbí. V studii p. Novákové jsou strany, které svým kulturním smyslem i silou charakterisační vyrovnají se některým prolínavým pozorováním Bahrovy Vídně, některým uměleckofilosofickým thesím Schefflerovy Paříže nebo jeho Berlína. Dlouho touží se již po klíči, který by otevřel věž kouzelných historických i výtvarných krás pražských vnímavému oku a citu, po zaříkadle, které by zasvětilo fantasií pozorovatelovu ve směr, jímž se musí rozletět, aby pojala co nejvíc obrazů a s užitekem co možno největším: nuže, zde jest. Ale na tomto klíči lpí také kus kletby: jest sám uvězněn v publikaci nádherné, obmezené na malý počet výtisků a těžce dostupné. Měl by býti vyproštěn odtud a vydán v malém příručném formátu jako opravdový breviář estetický, který jest možno otevřít v každé zahradě, na každém náměstí, v každém chrámě a ověřiti jeho moudrost a poučenou krásu na zkušebním kameni uměleckých předmětů, jímž jest věnován.

Secese z Mánesa

Uměleckou událostí posledních čtrnácti dnů jest vystoupení řady mladých výtvarníků z Mánesa; jsou mezi nimi nejen mladí malíři, t. zv. expresionisté, pp. Filla, Beneš, Kubišta, Procházka, Kubín a j., nýbrž i mladí architekti, jako Pavel Janák a Gočár, kteří svou tvorbou i ideovým vedením Stylu ukázali již vysokou uměleckou vyspělost a nespornou sílu a zdatnost; z výtvarných theoretiků a kritiků jdou se Secesí pp. dr. Wirth a Matějček. Není pochyby o tom, že mladí byli chytráckou diplomatikou starých k odchodu z Mánesa přinuceni; na tom nezmění ani joty sebedelší a sebeadvokátstější zaslána dnešního výboru Mánesa. Staří připustili mladé k práci ve spolku a ve Volných směrech jen zdánlivě a jen naoko: vpravdě čekali jen na příležitost, až vypukne u odběratelstva a širšího obecenstva nespokojenost s nepopulárním programem nynějších Volných směrů, aby jim znemožnili ať tou, ať onou formou další spolupráci ve spolku. Přitom ovšem zachovávali si chytrácky dekorum umělecké liberálnosti a snaží se zachovati si je i dnes. Všecko, i vyslovená hrubost, bylo by sympatičtější než tato neupřímnost a toto pokrytectví. Kde máš se dnes v našem veřejném životě dohledat otevřenosti a přímosti, když se dávají na chytráctví a diplomatiku i umělci? Kdyby byli řekli hned na počátku ročníku staří pánové p. Fillovi a soudruhům: „Nesouhlasíme s vámi, váš směr jest nám protivný, příčí se všemu, co my pokládáme za umělecky dobré a zdravé, nepustíme vás k veslu, pokud dýšeme,“ — bon, tleskal bych první takové rozhodnosti a přímosti a vážil bych si takového násilnictví: bylo by charakterní. Ale tvářit se, že souhlasím s někým, že vítám jeho práci v listě, a potají číhat jen na příležitost, abych vykořistil proti němu všeobecné nálady a vytlačil jej v půli ročníku z listu, — to není umělecká přímost a mužná noblesa. Staří pánové nemohou se přece vymlouvat, že poznali mladé až nyní: p. Filla a ostatní pánové netajili se svými názory a přesvědčeními ani díly svými nikdy a před zahájením tohoto ročníku Volných směrů věděli již „staří“ zcela dobře, komu svěřují redakci listu a jakým směrem jej povede. — Secese z Mánesa bude

vydávati od podzimu t. r. výtvarný měsíčník Artěl, který bude věnován nejprve architektuře jako umění kořeněmu a pak malbě i sochařství a jenž bude snažit se o ozdravení našeho života výtvarného návratem k tektonické přísnošti a objektivně zákonnosti.

Špatné překlady beletristické

množí se u nás měrou věru již kritickou. Před několika týdny ukázal Přehled, jak bohopustě jest překládán Čechov ve Spisech, jež vydává p. Vilimek. Brzy potom Čas demonstroval nevkusnosti a nejpapnosti, jichž se dopustil pan Mrštík na Garšinovi v Ruské knihovně. Dnes přinášíme recenzi pí Milady Krausové-Lesné o Ibsenově Malém Eyolfovi, kde jest usvědčován p. překladatel přímo z neznalosti originálu; a v minulém sešitě dokázala táž recensentka ledabylost a nebdalost překladateli románů Nansenova. A v redakci naší leží obšírný referát o těžkých hříších, jichž se dopustil na čarovném románě pí Mathieu de Noailles Le visage émerveillée jeho překladatel v Moderní bibliotéce. A to jsou náhodné případy, kdy někdo dá si práci a srovná překlad s originálem; většina překladů tomuto zkušebnému kameni vůbec uniká. Není pak divu, že naše literární kultura jest tak ubohá, jak již jest. Jindy — na př. v dobách našich buditelů — přeložiti cizí knihu bylo tvůrčím činem, dílem literárního přesvědčení, inteligence, vkusu i jazykové síly tvořivé — dnes jest to zmechanisovaná rutina, lajdáckým a nebdalým fabričnictvím, špatně placeným a pod psa odbývaným. A tak dostávají se nám z literárních děl, která jsou v originále vzorem promyšlené a zvážené péče, jemnosti myšlenkové i výrazové, citové něhy, vkusu i taktu, hrubé, bezduché, sesurovéle odlitky a na odličtích těchto uší se pak naše spisovatelstvo i naše obecenstvo. A resultáty jsou pak podle toho!

Prúdy. Revue mladého Slovenska

Tato mladá revue slovenská, která jest již v půli druhého ročníku, sílí a mohutní vůčihledě. V prvním ročníku získaly si Prúdy rytířské ostruhy vítězným bojem s jurjevským profesorem Kvačalou, který znovu dokázal starou známou pravdu, že někdo může býti výborným učencem-odborníkem (Kvačala jest snad nejlepší dnešní znatel Komenského) a přitom obmezené a zahluchlé srdce a zlovolná, nešlechtěná duše (poznání, přes něž klopytáme i v Čechách každou chvíli). Poslední číslo 4—5, které leží přede mnou, otiskuje významný článek z rukopisů zvěčnělého Samuela Štefanoviče, „Vystúpenie z národnostnej strany“. Štefanovič, který zemřel nedávno jako stařec nedaleký devadesátky, byl politický kacíř slovenský; žil v úplném osamocení a byl umlčován oficiální stranou svatomartinskou proto, že se nesnášel s jejím úzkým nacionalismem, jak vykládá v této stati. (Se Štefanovičem setkal se na Slovensku Jiránek a načrtl jeho portrét ve stati „Starý pán“ v Dojmech a potulkách.) Prúdy jest možno upřímně doporučiti každému, kdo se chce poučiti o mladém duchovém kvase na Slovensku; a že poučení toho jest nám Čechům navýsost potřebí, kdo může popírati? Jen jednoho nemohu zde

smlčeti Průdům: česká rubrika jest velmi mdlá a slabá, bez barvy a odvážného, jasného pohledu na české věci kulturní, většinou jen jakási mosaika drobných časových zpráv a noticek. A přece jsou v českém kulturním světě lidé a věci, jež by nemělo mladé Slovensko míjet mlčky — na svůj prospěch.

Otokar Fischer: Království světa

Lyrická knížka p. Fischerova posud sice jen napovídá, ale nápovědi ty skytají pohled v intenzivní vnitřní život, jemuž skepse a cynism jsou jen formou odboje a zvláštním způsobem, jakým se domáhá autor kladných hodnot a postuluje je. Jsou místa v knížce p. Fischerové, v nichž vše to zhluboka a v nichž vyvážené slovo nese jízvy jako ze zápasu, — místa mně nejsympatičtější. Jen výjimečně má básnické slovo p. Fischerovo účel dekorační; většinou jest exponentem dramatického boje a tragického zápasu a nese na sobě ráz vnitřní nutnosti a tím první prvky stylovosti. Pan Fischer zřejmě touží sevřítí nejtěsnějším objetím vrcholný dramatický stav vnitřního napětí nebo přelomu, a neleká se někdy proto ani násilností ani nejasností. Snad bylo by možno z většího odstupu vytěžit umělecky z procesu více, vyzískati z něho bohatší a vyšší možnosti výhledové a tím i klidnější a kladnější prvky stylové — ale i způsob p. Fischerův má své kouzlo, jako je má každé nebezpečí. Zřejmý sensualism p. autorův není epikurejský, nýbrž má patrné rysy dynamiky i heroismu a v posledních číslech knihy nalézá si pro své kladné naděje a jistoty výraz často velmi zhuštěný, vykvašený a ryzí. Není mně možno minouti mlčky z těchto básní na př. „*Evangelium*“, v němž došly vnitřní jistoty autorovy formy snad nejtýpnější a nejprůhlednější, která má z horských křišťálů i tvrdost i mihotavou záři i uzavřenou přisnost a zákonnost:

Zrozená k velkému štěstí! svou vůli, svůj cit
v oku mi rozsvět a zázraku půli máš mít.
Blaženým ostrovům v tajemnou dáli pojd' vstříc,
z milosti vlastní se staneme králi — a víc.

Zde pokryly se dokonale melodika lyrická i logika dramatická a stvořily báseň, která má naději přežít mnohé, co vystupuje dnes s nároky mnohem většími. A jsou ještě jiná čísla v knize — „*Píseň života*“, „*Nad Sils Maria*“ na příklad — v nichž vnitřní hrdość a síla v dobrém smyslu slova moderní roztavila se a přelila se beze zlomků ve vnitřní melodii básnickou. Zde jsou tóny, které nezazněly posud před p. Fischerem v moderní lyrice české v této bojovné kráse a epigramatické zhuštěnosti, a za ně budiž mu náš dík.

Laurent Evrard †

7. února zemřela v Paříži po dlouhém utrpení jedna z největších spisovatelek francouzských, celý duch a celý umělec, hraběnka Isabella de La Baume, která psala pod mužským a občanským pseudonymem Vavřince Evrarda a úmyslně stranila se vši literární veřejnosti. Smrt její přešla nepovšimnuta i našimi oficiál-

ními literárními frankofily, jako uniklo jim její dílo, poněvadž v něm nebylo nic vnějškově efektního, nic mělkého a koketujícího s populárními instinkty a předsudky: a taková díla u nás „*graeca sunt, non leguntur*“. Před více než desetiletím debutovala pí de La Baume u Vaniera sbírkou veršů *Fables et chansons*, verši často velmi prostými, ale celé přísne mužné krásy a velkého umění. Kniha padla náhodou do rukou Rémymu de Gourmont, který objevil v ní několik básní, jež jej uvedly v úžas svou dokonalostí; i dnes po letech vidí v nich arcidíla. Gourmont dopsal autorovi a odpověděla mu hraběnka de La Baume. Vzniklo z toho přátelství trvajícím až do smrti. Verše její, píše de Gourmont, nemají nic ženského v nedobrém smyslu slova; není veršů méně pudrovaných, méně nvyých, méně nepevných; jsou naopak tvrdé a sevřené a diktovány vůlí. „Její znalost francouzského jazyka, jeho pramenů, jeho tajemství byla velmi velká, a zajímaly ji všechny otázky stylové a gramatické, jak se sluší na pravého básníka, v němž dříme vždy gramatik.“ Vrcholná její díla jsou napsána prózou: je to *Une leçon de la vie* a *Le danger*. Jsou to knihy odvážného, nebojácného pohledu do ukrytého tragismu všedního života; knihy vnějškem klidné, knihy vůle ovládnuté var ilusi i vášni životních. „Všude cítíš znak silné vůle, která vyměřila si svůj úkol a která jej naplňuje. Zdá se, že v jejím okolí nemilovali knih, které nezdály se odpovídati jejímu charakteru; odhadovali je i ji jako romaneskní. Četli je nepochybně špatně; znali ji špatně. Chápala romanesknost, nežila jí, nesnila jí. Nebylo knih, nebylo žen větší rovnováhy. Jediné výstřednosti její byly upřílišené důkazy přátelství.“ Paradox ironie životní málokdy byl vynesena na světlo z temných vod skutečnosti a vtělena v křišťál uměleckého díla cejeji, s menší ztrátou svého tajemství než zde. Gourmont vypravuje, že v nedávném hlasování, které uspořádal jakýsi deník pařížský o ženách, jež by zasluhovaly seděti v Akademii, ani jednou nevyskytlo se jméno hraběnky de La Baume píšící jako Vavřince Evrard. A dodává: „Jest třeba, aby nejlepší lidé zůstali neznámi. Nejlepší náležejí jen nejlepšímu.“ Proto neradím nikomu, aby nám přeložil něco z Vavřince Evrarda. Ale padnou-li snad náhodou tyto řádky do rukou někomu, kdo čte dobře francouzsky a má náhodou vedle toho i literární kulturu, přečti si *Životní lekci* nebo *Nebezpečí*. A nemluv o nich pak nikomu, nepřijejú jich nikomu, ukryj je, bydliš-li na venku, pod kořen starého stromu.

Topičův salon

vystavuje v poslední době *Josefa Mánesa*, ovšem jen zcela fragmentárně a náhodně: několik akvarelů a maleb, skizy a kresby. Mimo jiné jest tu vystaveno dílo mladí Mánesova Laura a Petrarca, kterým jest se těžko nadchnout: pravá suchá školská práce; dále *Léto* a *Švadlena*, které jsou nejlepší barevní Mánesové, ale nepodávají přesto víc než kultivovanou malbu tehdejšího evropského západu. V kresbách objevuje se Mánes jako mistr rozkošné, ale místy trochu nasládlé kantilény liniové. V akvarelech i jinde jest vidět, jak didaktičnost, kterou si vynucovala na něm jeho doba a nízká kulturní i umělecká úroveň tehdejšího českého veřejného života, jej zatížila ve vzletu čistě výtvarném. Že dílo Mánesovo zůstalo vnitřně torsem při všem svém rozsahu a při vši své mnohostrannosti, jest patrné i z těchto vystavených zlomků a není pochyby, že vina toho leží těžce na českém

prostředí. Ostatně budme klidni: jsme synové svých otců, a dnes žít Mánes, opakoval by se případ jeho znova, třebaš v jiné variantě. Čech uspokojil plně své svědomí teprve ve chvíli, kdy se přesvědčil, že plnou uměleckou skutečnost zmrzačil a dal za podnož některé dokonale absurdní a dokonale didaktické časové nebo novinářské frázi. Bylo, jest, a zdá se, bude. Tato drobná a nahodilá výstava není ovšem způsobila, aby byla východiskem pro revisi dnešních běžných soudů o Mánesovi, ale přece tomu, kdo umí umělecky zírat a myslit, napovídá dost a dost o zahanbujícím nedorozumění, kterým bude se jevit jednou příštímu kulturnímu a estetickému historikovi umělecký osud Josefa Mánesa v Čechách.

Karl Kraus,

videňský satirik velkého stylu a opravdové duševní cudnosti, četl 15. března v sále hotelu Central některé ze svých prací ne s theatrální, ale s dramatickou vervou. Kraus trpěl mnoho Vídní, jejími feuilletonními manýrami, její nečistotou a neslušností ve věcech duševních — všeho toho trpké stopy bylo cítiti v jeho pracích, z nichž nejvýše stála stať „Heine und die Folgen“. To je kus veliké kritiky očištné, žhavý pohled třídicí, vržený na věci velmi zmatené, jež chrání moderní sentimentalita před čestným a definitivním zúčtováním. Kraus odlišil neomylně v lyriku Heinovi zrno od plev — zrno nalezl až v básních psaných těsně před smrtí, v „Romanceru“ a „Lazarovi“ — a postavil jeho salopní prózu žurnalistickou a jeho polemické polovičitosti a pozérsky natřené banálnosti tam, kam náležejí: mezi moderní narkotika velmi pochybného složení a ještě pochybnějšího účinku.

Pan Horký přeje si diskusi!

Nastojte: diskusi. Nevěřil bych tomu po obsahu jeho článku, ale p. Horký napsal nad něj zřetelně: diskuse. Tedy diskuse! Jak rozumí autor Intimních veršů! tomuto pojmu, poznáš hned po začátku: zahajuje svou „diskusi“ kupou lží a urážek. Nadával prý jsem léta v Novině každému, s kým jsem se rozešel, a když to bylo okaté, dával prý jsem lidem sobě nepříjemným vynadat podle svých instrukcí a pokynů pí Benešovou a p. prof. Šimkem. K tomu jen slovo poznámky: to je lež nad lež a „diskusní“ způsob literárního apače. *Nikdy* nedával jsem instrukcí *nikomu* a nejméně pí Benešové nebo p. Šimkovi, v nichž ctím celé literární osobnosti, jimž přál jsem proto vždy plnou volnost kritického soudu i slova a od nichž tiskl jsem i leccos, s čím jsem nesouhlasil, — protože literární revue není mně kasárnou, nýbrž forem myslivých a tvořivých lidí. Urážka, kterou tu metá po mně a po dvou celých lidech a literátech p. Horký, jest prostě lež a pomluva, jichž jest schopen jen člověk duševně ubohý a jež padají zpět na tvář toho, kdo je pronesl.

Já jsem demonstroval řadou citátů přímo *na těle* veršů p. Horkého v 8. sešitě jeho umělecké, básnické i jazykové zrůdy a choroby. Čekal jsem tedy, že p. Horký ukáže mně, že to *nej*sou zrůdnosti, že jsem nepochopil jejich zákonnosti, logiky, smyslu — slovem, že jich *obhájí*. Ale to jest žádat cosi, co jde nad rozum a soudnost

p. Horkého. Pan Horký je český literární gentleman, o němž psal již Havlíček, jak se léčí ze svých literárních bolestí: přilož si na ránu hrst vlasů recensentových nebo jeho přítele. To je „diskusní“ metoda p. Horkého. A v Čechách velmi osvědčená. Noblesa p. Horkého jest cosi, co nemá dna. Vyškubne čtyři verše z p. St. Cyliaka a nazve je — té duchaplnosti! — „Nilpfederbrücke“. A srdci mužovu se ulevilo!

Ale, milý pane, nepodceňujte tolik svých čtenářů. Jak kdyby se nalezl náhodou mezi nimi někdo, kdo by si řekl: Dejme tomu, že verše toho p. Cyliaka jsou špatné (nemyslím toho, píši jen: dejme tomu), co to dokazuje o *verších Karla Horkého*? Nečítíte absurdnosti takové „diskusní“ metody? Dejme tomu (píši jen: dejme tomu — sám toho nemyslím), že p. Karel Hikl píše temně nebo mátožně, — stává-li se tím již verše Karla Horkého dobré?

Nebo čekáte snad, že mne svedete k stejné ubožácké revanši a že budu lovit z Vaší Stopy nejasnosti a nehoráznosti Vaše nebo Vašich spolupracovníků? Buďte kliden: Vaše „diskusní“ metoda jest cosi, co přenechávám rád jejímu osvícenému vynálezci.

Asi před osmnácti lety, když jsem napsal první kritiky, chtěl je sesměšňovat p. Ignát Herrmann tím, že vytrhoval z nich jednotlivé termíny a tropil si z nich šašky jako z výplodů zpraženého kantorského mozku à la prof. Hron. Tuto „diskusní“ metodu obnovil dnes *po osmnácti letech* p. Karel Horký. Je to již duch tak geniálně vynalézavý. Jenže — a na to pozor, p. Karle Horký — p. Ignát Herrmann byl o poznáníčko poctivější: nevymýšlel si těch termínů a nelhal tedy jako Vy, vzácný vynálezce nové „diskusní“ metody. Neboť slovo jako „stylová krajnost“ a „volnoduchaři“ *není* v mém slovníku. Já píši zcela jasně na př. na 252. stránce Noviny, 2. sloupec: „Pohádkou znělo by to našim geniálníkům a *t. zv. volným duchům*“ — tedy žádným „volnoduchařům“, jak si vyhalal náš poctiveček. A ještě poznámku: již před osmnácti roky nalezli se v Čechách lidé, kteří soudili, že „diskusní“ metoda p. Herrmannova jest ubohý nevkus a žalostný úpadek duševní. Doufejme, že lidé ti nevymřeli za 18 let. —

Pan Horký pozoruje s bolestí, že se valí na náš národ jakási strašná neřest v podobě „*nové kritické školy*“, která znásilňuje jakými mystickými čtverci, obdélníky a dokonce kosočtverci (to je zase kaprálský vtíp jemnocitného autora „Kyrysnic“!) zdravé české cítění a myšlení, zdravý český jazyk¹. Jsou dnes novotářští kritikové, kterým nic není lidský cit a všecko forma, styl, šroubované násilí. Taková pekelná chasa rozmohla se v Čechách. Nedovede pochopit, že p. Horký při svých verších také něco cítil, a žádá na něm, aby „už i *ten* cit odložil“.

„Už i *ten* cit.“ Podtrhl jsem si ta slova. *Ten* cit, *ten* lid, *to* srdce — tak psávalo se v Čechách před čtyřiceti a třiceti lety, když někdo si chtěl zasentimentálníčit a zapózovat. Tehdejší úvodníky Národních listů přetékaají zrovna „*tím* citem“, „*tím* lidem“, „*tou* duší“. Dnes však každému poctivému uchu českému zní „už i *ten* cit“ odporně jako duševní neudnost. Jaká podivná věc, řekl jistý skromný myslitel, že špatní básníci vymlouvají se vždycky na cit, jako zločinci na dobrý úmysl.

1 - Jaké právo má p. Horký rozhodovat o tom, co je zdravý český jazyk, dokázal i v tomto článku několikrát. Na př. „*kýž*enou literární tribunou“ (18). Kýženy! Dnes musí kvartán vědět, že je to jazyková nestvůra.

Aby byl p. Horký klidný, řeknu mu zde jednou provždy: ta vybájená jím „nová kritická škola“ chce také cit, ale ne cit kterýkoli a jakýkoli, nýbrž jen cit *ušlechtilý a kultivovaný*, cit *vpravdě hluboký a životný*. Jsou právě city a „city“! Opíje-li se někdo na př. a mluví-li pak z opilství hlouposti a nevkusnosti, jistě toho neučinil z intelektu, nýbrž z citu — o tom není pochyby. Nuže, o takový cit nestojíme. Byl to cit ohyzdný a mělký a lépe bylo by, aby takový cit byl potlačen. Jest velmi pravděpodobné, že p. Horký když psal své „Kyrysnice“, něco citil (bohužel!), — ale lépe bylo by pro něho, kdyby ten cit byl potlačil, neboť nebyla by vznikla nevkusná a oplzlá rýmovačka, která poskvřnila jistě nejednou mladou duši.

Vyspěje-li jednou opravdu vnitřně p. Horký, pochopí, že v umění a poesii jest oprávněný jen cit, který nejde proti umělecké inteligenci a proti vkusu, který jich nesnižuje, neumenšuje, neotupuje. Cit jest krásná věc, pramen a zdroj všeho života, ale právě proto, že pramen a zdroj, musí býti ukryt v půdě a nesmí se mu dávat lehkomyšlně zvětrávat. Citu nenosí žádný rozumný a slušný člověk na trh, citem neparaduje; cit ukrývá každý opravdový muž i básník hluboko v hrudi, poněvadž ví, že jest poslední skrytou pružinou vši jeho snahy a činnosti.

A v umění není spolehlivějšího kriteria citů opravdu hlubokých a ušlechtilých než to, dovedou-li unést a vytvořit zákonné formy. Tato zákonná forma jest právě styl, a kdo se posmívá tomuto pojmu — začíná to být v Čechách od včerejška módou —, ukazuje jen jedno: ubožáckou neznalost lidské duše a vši lidské činnosti. Slabé city nedovedou toho, aby snesly jeho dlouhé práce intelektuální, toho léta a léta trvajících sebezapření a té oddanosti, již jest třeba, aby vznikla na příklad dokonalá báseň dramatická nebo epická. Pohodlnější pro cit jest ovšem, vybuchne-li a zjedná-li si průchodu v nějaké improvisované, kostrbaté a buršikosní básničce nebo v nějakém hrubém a jalovém feuilletoně pod čarou denního listu, — ale tato výbušnost jest právě znakem citů nešlechtěných a mělkých. City opravdu silné a opravdu jadrné a životodárné jsou jako kořeny stromů ukryty ve tmě zemské; a jen takové kořeny, neviditelné pozorovateli, nesou zázraky lehkých vzdušných korun hovořících s červánky a s hvězdami nebeskými!

U nás ne a ne lidé pochopit, že forma básnická, dílo to vůle i ducha, jest nejlepší oporou a nejlepší spojenkyní a přítelkyní opravdového a hlubokého citu. Ale ovšem: forma žádá cit opravdu *hluboký a trvanlivý*, který nevyvane a nezvětrá jediným výbuchem — a zde to vězí!

Lidé, kteří nejsou schopni takového krásného životného a spolehlivého citu, bojí se formy umělecké a z pudu se jí vyhýbají: tuší, že jest to pravý zkušební kámen jakosti citové! Jen hluboký oddaný cit dovede vytvořiti ze sebe a unésti formu dokonalé jednoty — a to je právě styl. Cit, který se léta a léta dovede soustřediti v jediný směr, musí býti podepřen silnou vůlí a vyžaduje si podporou celou mravní osobnost spisovatelovu. To tuší naši nepřátelé formy a stylu a odtud pošklebky jejich! Člověka, který vnikl do tajemství činnosti lidské a do tajemství tvorby, rozčilit nemohou: můžeš se jim jen usmát. Jsou to opravdu lišákovy kyselé hrozny!

Pan Horký může býti klidný. To, co chceme dnes v Čechách dva tři kritikové, o nichž bájí p. Horký jako o „nové škole“, chtěla každá dobrá a opravdová kritika, co *svět světem* stojí: Lessing jako Bělinský, Sainte-Beuve jako Taine. Jen nevědo-

mosti a nevzdělanosti lidí a la Horký, od nichž je v Čechách až černě, jest to cosi nového a neslychaného. Všichni opravdoví staří kritikové žádali od autora téhož, čeho žádáme my: soustředění citu a vůle i intelektu ve vyšší jednotu, která jest právě forma a styl. Věděli, co ověřujeme znova my: že není spolehlivějšího kriteria lidské i umělecké opravdovosti a čestnosti než láska k formě, oddaná služba jí, než snaha po stylu; že formu může vytvořiti jen oddaná a hluboká láska, která umí sloužiti, cit, který se umí zapírat, a že taktó vytvořená forma chrání cit od zvětrání a vyvanutí a propůjčuje mu jedinou nesmrtelnost, dostupnou našemu ubohému lidství. —

A ještě epilog k tragikomedii Horkého. Jest rázu nejosobnějšího, neboť diskusní metoda p. Horkého hraničí těsně na detektivismus. Pan Horký vypravuje s grácií sobě vlastní, jak jsme šli kdysi po Karlově mostě („Karlsbrücke“, prosím, v tom je *vis comica!*), jak mne žádal, abych mu psal do rubriky výtvarné v Národním obzoru, jak jsem mu odřekl a jak jsem mu radil, aby si do ní psal sám. „Když jsem užasl a řekl, že malbě a zejména technice její nerozumím, vyslovil názor, že to naprosto nic nedělá a že mám psát, jak vidím, to že je vždycky dobré.“ A to prý je jakási osudná rozpulenost ve mně, jakýsi dualism: jinak prý mluvím, jinak píši, jiná prý theorie, jiná praxe.

Povím tedy — bez notýsku, který je také vybájeninou p. Horkého —, jak se věc měla. Stydí se sice člověk, že bude musít snad učit zítra lidi i slabikovat, ale není zbytí. Nevyrácený klep a tlach roste v Čechách na lavinu, a štítí-li se dnes vyvracet odstavce, budeš musít zítra vyvracet deset stránek.

V tom paměťhodném rozhovoru řekl jsem panu Horkému asi toto: Vy jste byl přece v Paříži a ve Francii a viděl jste umění staré i nové? (P. Horký přisvědčil.) Nuže, naučil jste se vidět a musíte poznat pohledem, co je dobrá a co je špatná malba. Napište, co vidíte, a bude to dobré. Kritika výtvarná není nic než umění vidět. Tedy: ovšem psát, jak vidím, ale jak vidím *poučeným, umělecky vzdělaným zrakem!* Psát ovšem, co cítím, ale co cítím *zušlechtným, umělecky kultivovaným citem!*

Ráčíte chápat již tuto abecedu vši umělecké tvorby?

Jsem si jist, že p. Horký zakroučí hlavou a nebude chtět zase rozumět. A že dá přednost — věren hluboce symbolickému názvu svého listu — činnosti jiné: dalšímu hledání rozporů mezi mou naukou a mým životem, teorií a praxí. Přiblížil se již v I. sešitě ve své metodě „diskusní“ metodě detektivistické. Doufám, že ji v nejbližším čísle bez ostychu dovrší. Když Stopa, tož Stopa!

Dokument literárních mravů českých r. 1911

Ukázal jsem ve feuilletoně 11. sešitu, jak rozumí K. Horký literární diskusi a jakými „argumenty“ pracuje.¹ Ve 4. čísle Stopy dovršuje tento literární gentleman svou taktiku a vynáší poslední trumfy — trumfy, které přebíjejí rekord posledních voleb a jichž by se štítit užít i nejvíce zdivočilý politický straník proti svému odpůrci.

K. Horký dokazuje výtečnost svých Intimních veršů tím, že — spílá soustavně všemu, co jsem kdy kde a hlavně v Novině uveřejnil, a velebí a vynásí naproti tomu do nebes svůj kráček. Prý bych měl i se svými druhy chodit do školy k Horkému a učit se tu skutečné básnické formě; prý do Noviny nenapsal jsem nic, co by za něco stálo; „skutečné, ze života vyvážené hodnoty“ tvoří jen on, Karel Horký; Horkého poesie přežije prý o mnoho let všechny mé plané papírové fráze atd. Slyšíte jarmarečního dryádníka před jeho boudou? A i ten má snad víc vkusu a — studu. Kdyby si takto vedl státník ohrožený ve svém obelhůdku a odsouzený k nouzi a bídě, pochopil bys to, ale že takto smí psát literát o jiném literátu, a jen proto, že napsal o jeho sbírce veršové klidný kritický zdůvodněný soud, to jest cosi, co stojí za zaznamenání jako dokument sesurového veřejného českého života r. 1911.

Ale na tom není dost, to není poslední zbraň Horkého. Aby dokázal svou nebeťenost a mou podlost, vyfantasíroval si K. Horký obvinění, jehož perfidnost sloužila by ke cti muži, který jest detektivem z profese a pracuje celý život v tomto libezném řemesle. Abych to řekl stručně: neobviňuje mne náš gentleman z ničeho menšího než z plagiátu, kterého prý jsem se dopustil na něm. Takové jsem individuum: kárám veřejně Horkého a soukromě jsem z něho živ; „ssaju z jeho zdravé mízy,“ jak se stoučně vyjadřuje skromný p. Horký. A sice zplagoval prý jsem jakousi črtu p. Horkého „Piliny“ ve své „Povídce z doby pokoření“ (má znít: „Z roku pokoření“ — viz 12. sešit Noviny r. 1909)! Ale i v tom plagiátě jest prý vidět mé ubožáctví: kde Horký letí bleskem jako orel ke slunci, plazím já se jako žížala; co Horký poví ve čtyřiceti řádcích, nesvedu já ani na čtyřiceti stránkách. A tak stojí proti sobě: na jedné straně Horký, genius jadrné stručnosti, na druhé Šalda, senilní žvanivec a nadto zloděj.

Jsi spokojena, líbezná česká dušičko?

Jest mně nesmírně líto, že musím pobořit K. Horkému plán tak důmyslně sestavený, ale já jeho *arcidíla Pilin vůbec nečetl*. Vůbec: kdybych měl dělat zkoušku z Horkého epochálních feuilletonů, propadl bych bédně. Znáám jen několik čísel, která jsem kdysi náhodou četl v listech . . . ale těch zázračných „Pilin“ mezi nimi nebylo. *Knihu Horkého Pátek poslal jsem, hned jak mne došla, nebožtíku Drtilovi, který o ní napsal recenzi do Noviny 24. července 1908* (sešit 14). To ví Karel Horký stejně dobře jako já, a přece se nestydí vyslovovat obžalobu tak neskonale nízkou. Ostatně: domníval-li se Horký, že jsem opsal nebo zpracoval ve své povídce jeho črtu, — proč mlčet plná dvě léta? Proč mne nežádal ihned o vysvětlení? Ale to ne: čekal, až napíší o něm pravdivý kritický referát! A kdybych ho býval nenapsal, nezvěděl by vůbec svět o mém zločinu!

Ale mezi mou povídkou a črtou p. Horkého není vůbec žádné příbuznosti, ani *látkové ne*. Neboť p. Horký vyčetl něco z mé povídky, co tam vůbec není. V mé povídce totiž o piliny vůbec nejde! „Neřežou dřevaři dole dříví,“ jak tvrdí Horký. Dříví tam sice jest, ale ne piliny, a tedy ani jeho piliny!

Je-li třeba ještě někomu demonstrovat základní neuměleckost p. Horkého, hodí se k tomu výborně tento případ. Pan Horký sesumíruje v nejhrubších obrysech látku práce do tří všeobecných vět a myslí, že jí tím vystihl. Jeho methodou vypravován zněl by obsah Anny Kareniny takto: Jest žena, která se provdala za staršího vyššího úředníka. Jednoho dne spatří na návštěvě v sousedním městě

důstojníka, hraběte, a zamiluje se do něho; i on se do ní zamiluje. Žijí spolu, ale nejsou šťastni. Žena trpí touhou po svém dítěti, výčitkami svědomí a nervositou. Mezi milenci propukají hádky, které doženou provinilou ženu k sebevraždě.

Redukují-li si Annu Kareninu v tyto hrubé a všeobecné prvky látkové, shledám, že Tolstoj opsal ne jeden, ale deset románů, poněvadž jest napsána řada románů před Tolstým, které mají tutéž látku. A romány ty byly by logikou Horkého mnohem lepší než Karenina, poněvadž jsou stručnější: Kde má Anna Karenina čtyři svazky, mají ony svazek jen jeden.

Ale dost o tom.

Bylo by to všechno jen bezmezně směšné a bezduché, nebýt to tak nízké a typické pro zvláštnost dnešního literárního života českého.

Antonio Fogazzaro,

básník a romanopisec italský, zemřel v rodišti svém ve Viconze 7. března skoro 69letý. S Fogazzarem odchází velmi populární a typický spisovatel italský, duch opravdový i jemný básník, přesto, že býval velmi často přeceňován. První díla Fogazzarova byly veršové knihy *Miranda* (1874) a *Valsolda*, na nichž leží odlesk mladých bojů duševních a v nichž jímá zbožný cit přírodní. Do širších kruhů pronikl Fogazzaro teprve knihami prózovými: *Malombra*, *Daniele Cortis* a *Il mistero del poeta*, které svou mravní opravdovostí, přítulnou melancholií a spiritualistickým přesvědčením odkloňují se vášnivě od soudobého verismu, jenž strhuje pod svůj praporek řadu nadaných spisovatelů tehdejší mladé Italie. Velký rozruch způsobil náboženský román *Fogazzarův Il santo*, v němž projevila se autorova víra v možnost reformy katolické a jeho sympatie s modernismem. Poslední román *Fogazzarův, Leila*, naopak oblévá ideálním světlem živly tradiční a byl vykládán jako odvolání Santa, ačkoliv nemá toho dosahu programového a Fogazzarovi šlo jen, jak několikrát tvrdil, o to, vytvořit živé osoby a osudy lidské. Ale není pochyby o tom, že tvárná básnická síla Fogazzarova nebyla veliká a že často místo osudů podal jen themata k diskusím a traktátům. Výše cení kritika romány *Piccolo mondo antico* a *Piccolo mondo moderno* (asi Kousek někdejšího a Kousek dnešního světa), v nichž jest Fogazzaro více umělcem a méně filosofem nebo propagátorem; zvláště *Mondo antico* má místa zralé, slunné krásy a vyrovnané síly charakterisační. Fogazzaro byla ušlechtilá, věřící duše a jemný básník, ne ovšem vulkanické síly tvůrčí, ale rozhodně nebyl myslitel. Spravedlivého, ač přísného soudu dostalo se Fogazzarovi od největšího dnešního kritika italského a vynikajícího estetika *Benedetta Croce*. Croce viděl ve způsobu, jakým smířoval Fogazzaro požadavky rozumu a kritiky a své vnitřní přesvědčení náboženské, spiritualism a theism s darwinismem, cosi hračkářského a povrchního a také v politických ideách Fogazzarových, které chtěly srovnat málo důsledné a jasné katolicism se socialismem, viděl neapolský myslitel jen kuriozitu, která nebude moci zapustiti hlubších kořenů v naší době zmítané protívami, jichž nedovedl Fogazzaro pojmuti a promysleti v jejich zásadné určitosti a příkrosti.

proslulý kdysi romanopisec německý, zemřel 25. února, dovršiv 82 let. Spielhagen přežil o mnohé desetiletí nejen svou slávu, ale i vrcholy své tvorby snížil bezděky pozdějšími mdlými pracemi. (Nejlepší díla jeho jsou časové a tendenčně liberální romány *Problematische Naturen* (1860), první jeho veliký úspěch, dále *Die von Hohenstein* (1863), *In Reih und Glied* (1866), *Hammer und Amboss* (1868), *Allzeit voran* (1872) a *Sturmflut* (1877).) Spielhagen byl dovršitelem Gutzkowova časového románu liberálně měšťanského, poslední representant a hlasatel idejí Mladého Německa a oběť žurnalistického moru v literatuře, tendenční propagandy a rozkolísané beztvárnosti umělecké. Spielhagen nedovedl se dostati pro samou osvětářskou tendenci a intenci k ryzímu básnickému názoru, k vyšší básnické objektivitě a slunné spravedlnosti tvůrčí; místo charakterů podával schemata a vykonstruované loutky, které řečnily mnoho a často rozumně, s ohněm a vervou, ale jimž scházely hlubší zdroje a prameny života. Na tyto základní ne-básnické rysy ukázali ostře v osmdesátých letech bratři Hartové v jednom sešitu svých *Kritische Waffengänge* a stali se tak hrobaři jeho slávy, neboť kritika jejich zasáhla opravdu jádro otázky. Od té doby odvraceli se od něho literáti a posléze zpronevěřily se Spielhagenovi i široké vrstvy čtenářské. Dnes vedle stínů dostávají se ke slovu i lepší stránky Spielhagenovy. Základní básnické negativnosti Spielhagenovy není ovšem možno popřít ani zastříti; ale poukazuje se k tomu, že byl muž opravdu vzdělaný a charakterní a také jako literát že měl mnohem větší smysl než Gutzkow pro techniku a kompozici románovou.

Petr Brandl. Prémie Umělecké besedy na rok 1911

Život, dílo a umělecký vývoj Petra Brandla známe posud spíše v celkové siluetě než v prokresleném a pečlivě zváženém obraze. Ke konečnému kritickému a historickému zúčtování s ním bude asi východiskem výstava děl jeho, projektovaná na podzim letošního roku v Rudolfině. Ale již dnes jest jisto, že výtvarnou silou a vlastními malířskými kvalitami převyšuje znamenitě Karla Škrétu a že ne Škréta, nýbrž Brandl jest veliký malíř českého baroku. Umělecká beseda podnikla ve své letošní prémii pokus popularisovat tento kritický soud a přiblížit zájmu širšího obecnstva významné a typicky krásné dílo Brandlovo osmi autotypiemi. Škoda, že výběr byl jednostranný a omezil se skoro jen na obrazárnu kanonie strahovské. O mistrových velkých a vznešených komposicích figurálních nedostane se majetníku publikace besední skoro názoru, zvláště když obraz Smrt sv. Jana Nepomuckého budí vážné námitky, aby byl připisován Brandlovi. Bylo by žádoucí, aby album Brandlovo bylo záhy doplněno druhým dílem, v němž by byly reprodukce jeho nejcharakterističtějších figurálních komposicí oltářních. K albu Brandlovu napsal slušný informační úvod p. Jaroslav Kamper.

Tomský: „Takové romány nyní nejsou.

Nechcete snad ruské?“

Piková dáma: „Ale, cožpak jsou ruské romány?“

Ústřední jednota českých žen

pořádala představení divadelní, rozprodala sama divadlo a zvolila, nebo nechala si zvolit, nebo připustila, aby pod jejím protektorátem byla dávána německá opereta, jako bychom neměli českého umění a jako by nebylo vážného umění. Výmluva se asi bude shledávat, ale omluvitelné to není, má-li Ústřední spolek českých žen na mysli jen poněkud vážné národní a kulturní cíle. Náš národní život proměňuje se často ve frašku. Máme spolky národně záchranné, které hrají ve prospěch odněmčování nejplošší německou literaturu. Máme spolky, které se snaží o vážnou úroveň národní, a chodí prodávat lístky na německou operetu a propůjčují tomuto představení svoji slovanskou firmu. Slyšíme snad, že německé ženy v Praze hrávají práce české? Nikoli. Německé ženy v Praze mají program neúchylně německý, opravdový a vážný. Zvou si svoje nejlepší lidi a starají se o svou nejmladší literaturu. My toho nepochopíme až ve chvíli, kdy se ve branách města objeví pruské piklhaubny. Prozatím jsou již za Mělníkem!

1000 nejkrásnějších novel 1000 světových spisovatelů

S tímto bombastickým názvem počal vydávati p. Fr. Sekanina u J. R. Vilímka sborník kratší krásné prózy domácí i cizí, jehož první sešit leží přede mnou. Obsahuje šest beletristických prací tu lepších, tu horších od Hilberta, Gorkého, Jacobsena, Maeterlincka, Turka Nedždeta a Richepina, z nichž však významnou náhodou není ani jediná novelou. Jsou to povídky nebo črty a obrazy, ale ne novely. Není plané hnidopišství, pozastavují-li se zde nad tím. Literární kritik jako p. Sekanina měl by vědět, jaký vzácný útvar fabulačního umění jest pravá novela, na jak přísné podmínky formové jest vázána a jak zřídka dorůstá umění prózové té krystalizační ryzosti, čistoty a typičnosti, aby se smělo mluvit o novele. Kdyby někdo slíbil čtenářstvu 1000 nejkrásnějších sonetů a v prvním sešitě sbírky nalezl bys všecko jiné — terciny, stance, madrigaly, rispety, gazely — jen ne sonety, smál by se kdekd, a přece případ p. Sekaninův není o nic absurdnější. Mezi spisovateli, jichž práce slibuje sbírka p. Sekaninova, čtu autory, kteří nikdy nenapsali žádné novely a snad ani napsat nechtěli; na př. Herbena, Šlejhara, Herrmanna, Holečka. Pan Sekanina zneužil prostě slova novela, to jest patrné. Ale jde o to, že slova a pojmu novela nesmí se zneužívat, jako se nesmí zneužívat slova tragedie nebo jiné poetické kategorie. Alespoň potud, pokud nejsi estetický nihilista, jemuž jest každá forma quantité négligeable a který vůbec hledí jen k „obsahu“, ať jest podán improvisovaným feuilletonem nebo obtížně a dlouho hledaným a ryze vyřešeným dramatickým stylem Ibsenovým nebo románovým stylem Flaubertovým nebo novelovým stylem Meriméeovým; alespoň pokud věříš a soudíš, že komposice a krystalisace formová jest podstatný živel básnické tvorby, který z téže látky jednou vyvádí diamant a podruhé uhlí.

V Laichtrových Otázkách a názorech vyšel nedávno Okamžik, poslední dílo velkého dánského myslitele a básníka Sorena Kierkegaarda, arcidílo ironie a opravdovosti mravní, jemuž se po bok mohou postavit jen Apologie Sokratova od Platona a Provinciální listy Pascalovy, útok na „oficiální“, „státní“ křesťanství takové síly a hloubky, že stojí před námi jako pomník jedinečné duše a jedinečného osudu lidského. Četl jsem Okamžik, když tu po str. 227 nalezl jsem celé čtyři strany bílé, potíštěné jediným slůvkem: Zabaveno. „To je Rakousko, duch rakouské byrokracie,“ říkám si vždycky v takovém případě. Konfiskovat argumentaci světového myslitele, rvát listy z knihy, která je arcidílem světové literatury, která se čte a prodává bez závady v zemi, v níž vznikla a proti jejímuž státu jest namířena, — ano, to je Rakousko! To je duch, který učinil Rakousko směšným a nenáviděným u všech národů, jež se s ním kdy setkaly, který způsobil, že na příklad uvědomělému Italovi sbíhají se ještě dnes sliny v ústech, slyší-li toto jméno. Takovéto věci, jako jest konfiskace Kierkegaarda, jsou možné dnes již jen v Rusku a v Rakousku — nikde jinde v Evropě.

Zemský výbor království Českého

zadal 31. května dnešnímu Družstvu Národního divadla správu tohoto ústavu na dalších šest let, t. j. na dobu od r. 1912 do r. 1918. Čin tento překvapil svou tajemností a neloyalností a jest hoden nejpříkřejšího odsouzení všech, kdož se zajímají o náš veřejný život umělecký, ať přátel, ať odpůrců dnešního Družstva a oněch více ještě než těchto. Neboť, proboha, musí si říci slušný stoupenec dnešní správy, jaké to musí mít špatné svědomí dnešní Družstvo Národního divadla, když se musilo utéci k takovému pokoutnímu a temnému prostředku, aby si zabezpečilo řízení Národního divadla na dalších šest let! Nepustilo se vůbec v čestný boj na denním světle se svými soutěžníky, nýbrž dotřelo se zadními služebníckými sehůdky k vrchnosti a doprosilo se zde záštity, poněvadž na otevřený boj a poctivou sebeobranu nestačilo. V době zcela nezvyklé a nepřiměřené, potutelně a úkradkem, skoro o třináct měsíců dříve, než vypršela lhůta, v době, kdy se toho nemohli nadíti ostatní soutěžníci a kdy nemohli tudíž ani podati své nabídky a rozvinouti své programy, dožebrounila se dnešní správa protekcionářstvím nového termínu! Ale není pochyby, krokem tímto poklesla sama u každého, kdo umí vidět a soudit! A věru, sami patroni dnešního Družstva v zemském výboru cítí, že umělecká správa Národního divadla nesmí se brát dále dnešní cestou, lépe dnešním bezcestem, a proto zavazuje Družstvo k povinnosti jmenovati dramaturga, patrně proto, aby zde byla osoba, která odpovídá za repertoár svým uměleckým přesvědčením a svým soudem kritickým, a aby byl znemožněn pokořující a každé, i předměstské scény nedůstojný vkus ředitele pana Schmoranze, který ze záhadných důvodů odmítá zralé a způsobilé hry divadelní a libuje si v planých a pošetilých nechutnostech à la Konrádovy Žluté růže. Doufejme, že významný úřad dramaturgův nebude obsazen lehkomyslně, k novým a nezměrným věru již škodám českého rozvoje dramatického, nýbrž že zodpovědná funkce tato dostane se vzdělanému a karakternímu literátu dostatečného rozhledu v soudobé literatuře světové i pevného

a jasného poměru k domácí tvorbě dramatické. Zhola nezabezpečený a zhola od nebezpečí neochráněný jest však příští rozvoj české opery. Pan Kovařovic přestal býti již, a ne od věcerejška, zárukou zdárné správy operního odboru v Národním divadle; jeho činnost, jistě významná ve své době a záslužná — připomínám jen kult smetanovský —, nejde v poslední době vpřed stejným logickým postupem, nýbrž chabne a umdlévá. Poklady tvorby Fibichovy leží neznámy a nevytěženy v divadelním archivu: dramatický skladatel takového uvědomění a talentu, zjev, suď tak nebo onak, tak typický — a není ho v repertoáru Národního divadla! A stejně jest odstrkován duch tak kulturní, tvůrce tak ušlechtilý a nad každý levný úspěch povýšený, jako jest Foerster. Bojíme se, aby nastávajících sedm let éry Kovařovicovy nezasadilo svým ignorováním našich nejvýznamnějších zjevů dramatických těžké rány našemu rozvoji hudebnímu. Chtíti umlčet a pohřbit zjev takového významu, jako je Fibich, jest pošetilost, která se nevyplácí. Ať bude se bráti rozvoj české opery v budoucnosti cestami jakýmikoli, Fibichem dříve projíti musí: Fibicha dříve strávití musí.

Protest proti zemskému výboru království Českého

V denících českých objevilo se 7. července zasláno proti zemskému výboru v známé křiklavé záležitosti divadelní. Protest, podepsaný literárními a uměleckými korporacemi, Kruhem českých spisovatelů, Literárním odborem Umělecké besedy, Hudebním klubem a Hudební jednotou, protestuje proti spěšnému, potajnému a neoprávněně augurskému způsobu, jímž bylo divadlo zadáno na šest let posavadnímu Družstvu. Správně dovozuje protest, že takto všecko umělecké soutěžení a každá reformní snaha jsou uváděny ad absurdum, a správně upozorňuje i na to, že dnešní zemský výbor překročil tímto rozhodnutím svou kompetenci, neboť náleží mu rozhodovati pouze ve věcech neodkladných, zde však rozhodl o otázce, která po případě příslušela novému výboru zemskému. Přesto neslibuji si nic od protestu v dnešních Čechách, kde všecken právní cit, cit spravedlnosti a slušnosti, jest zdušen; protest nebude mít, žel, jiného dosahu než ryze platonického: bude příštím připomínkou mravního a kulturního ponížení ve vnitřních věcech českých na počátku dvacátého věku. — V posledních dnech byla naplněna také podmínka, za níž odevzdal zemský výbor posavadnímu Družstvu Národní divadlo: byl jmenován dramaturg. Funkcí tou byl pověřen docent dr. Otokar Fischer, muž, není pochyby, velkých literárních vědomostí a značné literární kultury. K zdárnému zastávání úřadu dramaturgova jest ovšem třeba ještě cosi nad to vyššího a vzácnějšího: pevného literárního charakteru a přesvědčení a správného a hlubokého pohledu v náš vývoj národní i kulturní. Pokud má tyto řídké etnosti nový dramaturg, bude možno rozhodnouti až po delší době, kdy bude mu poskytnuta jistě nejedna příležitost osvědčiti je a uplatnití je.

Max Reinhardt,

na něhož i v Německu často se útočí pro jeho činnost, vyložil nedávno v Neue freie Presse cíle, které měl na mysli, když sehrál Oidipa Sofokleova v cirku.

„Po mém přesvědčení,“ píše Reinhardt, „jest úloha režisérova v podstatě v tom, aby opatřil každému dílu podmínky, které tanuly asi na mysl básníku samému. Zvolil-li jsem pro své inscenování Krále Oidipa cirkus, nešlo mně, rozumí se samo sebou, o vnější kopii antického divadla. Mně šlo o to, abych tragedii Sofokleovu oživil z ducha naší doby, abych ji přizpůsobil podmínkám a poměrům naší doby. Nemohlo mně vstoupiti na mysl restaurovat onu antickou scénu, jejímiž podmínkami je volně nebo a masky. Já za sebe viděl jsem podstatnou souvislost mezi dnešním a starým jevištěm v tom, podařilo-li by se znova stvořiti dimenze, s nimiž byly tak úzce spojeny velké účinky antického divadla. Při tomto mém prvním pokusu vyšlo jedno jasně a zřetelně jako cenné obohacení: díla, při nichž ustupuje do pozadí dekorativní detail, skýtají herci zase vytouženou příležitost, aby stál prostřed obecnstva, odloučený od ilusí dekorace. Z toho plyne kontakt mezi obecnstvem a představitelem dramatu, který se vyvíjí netušenými *anonymními účinky*. Posluchači dostává se mnohem většího splynutí s událostmi než jindy. V herectví přichází znova ke cti věta: *na počátku bylo slovo*. Tak zahajuje se vývojová možnost fečnického umění hercova, který se opírá znova o sílu slova. *Libozvuk hlasu* stává se pro něho bezpodmínečným požadavkem, má-li zniknouti podstatné podpory dekorativnosti. Ale i kultuře výrazu a pohybu musí se dostati stupňování, nestojí-li herec výlučně, jako posud, obecnstvu v rámci en face, nýbrž nalézá-li se uprostřed mezi diváky. — A tím byli bychom po mém přesvědčení na cestě, jak nalézt znova pro toto umění onen veliký styl, který navazuje na antické divadlo a jehož nikdo po mém vědomí nežádal vědoměji, s jasnějším rozhledem a s větším důrazem než Goethe.“ Jsou to významná slova, jimiž Reinhardt bezděky přiznává oprávněnost nejedné výtky mu činěné. Režie stávala se u něho příliš často cílem sama sobě a nesloužila básníku; komorní hry pracovaly náladovými subtilnostmi, hrály po nervech amatérů, ale zneuznávaly základní ráz dramatu, které se obrací — a čím větší, tím rozhodněji — k davové duši v tom, co má živelně kladného a entusiastního, a povrhne velmi jasně úkolem, který mu chtějí dávat někteří moderní básničtí snobové a estéti: být lechtadlem unavených nervů. Máme-li mít opravdové moderní drama, které by se blížilo smyslu, jaký mělo slovo to u Řeků, jest to možná jen tehdy, bude-li se mysliti a básniti na velikou vzdálenost, ve velikých rytmických útvarech, které počítají na širokou davovou resonanci.

Chvilky: vydává a rediguje Josef Pelc

Leží přede mnou několik žlutých sešitků tohoto nejnovějšího podniku páně Pelcova, který chce sumárně a rychle, nábadně a kladně informovati nejširší čtenářstvo o důležitých otázkách i zjevech literárních, politických, kulturních a národohospodářských. Že tím jest dána veliká šifka programová, rozumí se samo sebou, ale do všehochuti zacházeti neměl by podnik ani tak vysloveně jako Chvilky vmlouvající se do přízně čtenářstva, jehož pohodlí hoví se tu měrou věru povážlivou; v tom smyslu jsou Chvilky nepřijemně příznačné dnešní době, která chce jako malé děti dostati každé sousto rozžvýkané na kašičku cizím mozdem a procezené cizím sítem. Nikdo nebude jistě při podniku tohoto rázu namítati nic proti tomu, sousedí-li francouzský katolický mystik Hello se skotským puritánem Car-

lylem, Rockefeller s Fechnerem, Denis s Wildem. I Napoleonovy milostné dopisy Josefíně nebo studii o Casanovovi omluvíme, ačkoliv špatně se srovnávají s morálně vzdělávatelným rázem sbírky. Ale pozastaviti měl by se každý, kdo cítí dílo umělecké, byť i ne nejvyšších kvalit, jako živý organický celek, nad počínáním redaktora, který excerpuje obšírné romány jako Fogazzarova Světee nebo Michaelisové Nebezpečná léta do nějakých 30—40 stránek! S vědeckou knihou jest konečně možno vésti si takovýmto ne právě jemným způsobem; neztratí nikdy tolik jako dílo beletristické a básnické, jehož forma není přece nic nahodilého nebo vnějškového, nýbrž sám jeho integrující prvek, výraz jeho vnitřní nutnosti.

Auguste Rodin: E art

S tímto názvem sebral a vydal u Grasety v Paříži p. Pavel Gsell své rozpravy, které měl s Rodinem o uměleckých otázkách a předmětech. Není to první kniha tohoto způsobu; před Gsellem zachytila nám již slečna Judita Cladelová Rodina jako jedinečného causeura, ducha platonské krásy a síly myslivé, který dovedl povědět nejen o tajemstvích svého umění, ale i o smyslu vši lidské snahy a práce, všeho lidského života a osudu věci kouzelně pravdivé a krásné. Kdybych měl se rozhodovati, dal bych přednost knize slečny Cladelové před knihou Gsellovou, čímž nechci ovšem říci, že nejsem vděčný p. Gsellovi za práci, kterou nám dává do rukou. Kniha jest psána dialogicky a p. Gsell hraje v knize úlohu tazatele a nehraje jí věru špatně; jest duch kultivovaný a ví, nač se má tázati a kdy a jak zasáhnouti do výkladů mistrových. Kniha p. Gsellova má jedenáct kapitol a nepodává ovšem celé umělecké filosofie Rodinovy, vyčerpává však přece dost soustavně hlavní její obrysy. Kdo zná dřívější příležitostně výroky, soudy a názory mistrovy, nebude ovšem ničím překvapen a kniha p. Gsellova nepodá mu nic nového, leda snad výraznější stylisaci některých přesvědčení Rodinových a kromě toho začátečnickům v uměleckém studiu empirické doklady z tvorby Rodinovy i jiných mistrů: jeť kniha p. Gsellova doložena řadou reprodukcí. V I. kapitole prohlašuje se Rodin realistou v umění v tom smyslu, že dobré dílo umělecké může vzniknouti podle jeho soudu jen tehdy, když umělec *chce* prostě a naivně kopírovat přírodu; pozdější kapitoly přinášejí ovšem nejednu restriku této these. V II. kapitole, nadepsané „Umělci všecko jest krásné v přírodě“, ukazuje Rodin, že všecka krása jest rázu a původu charakterisačního. (Zde mluví Rodin romantik.) III. kapitola: bez modelace není sochařství; sochařství jest umění hloubkově prostorné. IV. kapitola vykládá o tom, jak umělec vytváří pohyb (synthesou postojů) a pokud až může být pohyb v umění výtvarném rázu epického a dramatického. Kapitola V staví se proti dichotomii kresby a malby a nabádá respektovati svéráz každého umělce a neznasnaňovati poznání uměleckých individualit abstraktními generalisacemi. VI. kapitola, „Krása ženy“, ukazuje, jak vedle starého středozemního typu krásy ženské, který vidíme na sochách řeckých, vzniká moderní typ krásy ženské stejně zajímavý. Kapitola VII („Duše minulosti, duše dneška“) věnována jest umění portrétnímu, umění busty; nejprve na bustách Houdonových, pak na bustách vlastních demonstuje Rodin požadavky duševní pravdivosti a nebojácnosti, jež musí býti kladeny na uměleckého portretistu. Kapitola VIII, „Myšlenka v umění“,

318 dokazuje, že pouhá technická dovednost a hotovost (ačkoliv je nutné prius všeho umění) nestačí, nýbrž že třeba jest k umění intelektualismu, který dává teprve technice cit i smysl; všichni velcí umělci jsou uvědoměli; „nejčistší veledila jsou ta, v nichž nenaleznete nevýrazných strusek forem, linií a barev, nýbrž v nichž všecko, naprosto všecko přechází v myšlenku a v duši“. V kapitole IX prohlašuje se Rodin člověkem náboženským, ne ovšem ve smyslu dogmatickém, a klade za úkol umělcův „vyjádřiti celou pravdu Přírody, nejen pravdu vnějškovou, nýbrž také, nýbrž především pravdu vnitřní“. „Nejkrásnější díla, nejvyšší svědectví lidského intelektu a lidské poetivosti, říkají všecko, co lze pověděti o člověku a světu, a pak napovídají, že jest něco, čeho nelze pochopiti.“ Ovšem všechny mystické intence nepomohou umělci, neumí-li dokonale svého řemesla, nedovede-li modelovati rameno nebo torso. V kapitole X vytýká a znázorňuje Rodin rozdíl mezi harmonickou plastikou řeckou a asketicky dramatickým barokem Michelangelovým. „Je-li mně dovoleno hovořiti trochu o sobě,“ praví tu Rodin, „řeknu vám, že jsem kolísal celý život mezi oběma velkými tendencemi sochařství, mezi pojetím Fidiovým a pojetím Michelangelovým. Vyšel jsem z antiky; ale když jsem přišel do Itálie, zaujal jsem se náhle velikým mistrem florentským a v mých dílech naleznou se jistě stopy této vášnivě lásky. — Potom, zvláště v poslední době, vrátil jsem se k antice. — Oblíbená themata Michelangelova, hloubka lidské duše, svatost napětí a utrpení jsou plně přísné velikosti. — Ale neschvaluji jeho opovrhování životem. — Činnost pozemská, budiž sebemeně dokonalá, jest vždycky ještě krásná a dobrá. — Milujme život pro samo napětí, které zde musíme vyvinout. — Pokud mne se týče, snažím se neustále uklidňovati svou visí přírody. Musíme směřovat k jasnému pokoji. Zůstane v nás vždycky ještě dosti křesťanské úzkosti před tajemstvím.“ Poslední (XI.) kapitola věnována jest obraně umělců z výtky neužitečnosti, kterou je obmýšlí dnešní společnost, zaujatá rýze hmotnou civilisací.

Kniha p. Gsellova nevznáší nových rysů do portrétu Rodinova, ale šťastně shrnuje a zpřizvučňuje rysy již známé. Zejména jasně vystupuje zde nechuť Rodinova k umění abstraktnímu a akademickému; vzorem chce míti Řeky, kteří nepotlačovali reálných detailů, kteří milovali tělo lidské láskou zcela smyslnou a hmotnou a podřídovali jen svá pozorování pod celkový plán a rytmus; umělec má se inspirovati vždy přímo přírodou, která podle Rodina směřuje vždycky po božském zákonu ke kráse.

Zeyerův fond

[1]

V minulém sešitě uveřejnil jsem dva velmi kompetentní hlasy, které obvinily, žel, velmi oprávněně Akademii, že sama maří způsobem trapně malicherným účel fondu Zeyerova. Že Akademie ve svém poštilém díle hodlá pokračovati a nemíní nikterak dbáti nejlepších návrhů reformních, ukazuje letošní vypsání soutěže. Kdežto posud dle stanov porota fondu Zeyerova skládala se ze zástupce Akademie a zástupce voleného autory, kteří si přibírali porotce třetího, oktrojuje si nyní Akademie v porotě zástupce dva a třetího přenechává volbě autorů. Má tedy Aka-

demie podle nového samovolného ustanovení a priori majoritu a bude si dělat, co bude chtít. Za těchto okolností a po ponižujících zkušenostech, které vypsali v minulém sešitě Noviny pp. dr. Pražák a F. V. Krejčí, nezbyvá ovšem volnému literátstvu nic než Akademii bojkotovati. Nikdo autory zvolený jistě funkce té nepřijme a nepůjde si pro mravní poličky do poroty, znásilňované Akademií a priori.

319

[2]

Protest pp. Pražáka a Krejčího proti beztaktlostem a násilnostem IV. třídy České akademie, který jsme nedávno přinesli, nalézá již potěšitelné ozvěny v české publicistice, a sice právě v lepší její části. Přehled z 11. srpna souhlasí úplně s oběma pp. porotci a žádá co nejpřísnější veřejné kontroly všeho podnikání této smutně proslulé instituce. „Pánové, kteří dnes rozhodují v její IV. třídě,“ píše jmenovaný týdeník, „sedí tam z kamarádského dorozumění a většinou bez náležité kvalifikace: musí se v zájmu literární poetivosti zamezit, aby byli autokraty. Česká akademie má tvrdou kůži. Odpověděla-li na četné oprávněné výtky v příčině Zeyerova fondu v poslední chvíli tím, že si v porotě usurpovala dva hlasy a jediný vyhradila mladým autorům, jest to nejen hrubé porušení statutu, ale i přímo hanebné jednání. Nesmíme se spokojiti tím, že porotu fondu necháme v spárech IV. třídy Akademie, nýbrž musíme žádati za veřejnou kontrolu celé instituce, a to v našem zemském sboru zákonodárném.“ Není možno než úplně souhlasiti.

Literatury české devatenáctého století,

souborného díla, vydávaného nákladem Laichtrovým, vyšel díl I v druhém, opraveném a doplněném vydání. Kniha obsahuje čtrnáct kapitol, z nichž některé jsou z nejlepšího, co bylo napsáno u nás v oboru literární historie; platí to v tomto díle jmenovitě o Jakubcově Dobrovském a Jungmannovi a o Hanušových Počátcích novočeské romantiky a Padělcích romantické družiny české.

Flaubert pornografem — v Berlíně

Redaktor a nakladatel časopisu Pana byli odsouzeni v Berlíně „pro rozšiřování nemravných spisů“ k pokutě 50 Mk, a sice proto, že Pan přinesl z francouzské umělecké revue Les marges překlad části deníků Flaubertových. Glossovatí tuto pruskou surovost soudní jest jistě zbytečno: „Europas Flachland“, jak říkal Nietzsche Německu, jest důsledné ve svém farizejství. Za zmínku stojí však dobrozdání Richarda Dehmela, který odmítl v tomto případě podezření z jakékoli „nemravné tendence“ a mimochodem podal i pěknou charakteristiku velmistra francouzského románu. „Co dnes platí za nemravné,“ řekl Dehmel, „bude za 20 nebo 30 let pokládáno za naprosto mravné. Kláste otázku po obscennosti u muže jako Flaubert jest umělci i literárnímu historikovi cosi příšerného a absurdního, jest to totéž jako zkoumati neúplatnost Solonovu. O otázce, sledoval-li Flaubert

320 nemravné tendence, není možná vůbec diskuse a otázka ta nemá vůbec smyslu při jeho vysokém tvůrčím duchu. Flaubertovi bylo všecko pouze látkou a jevem, asi totéž, čím jest vědě mrtvola.“

Výstava uměleckých fotografií Druetových v pavilonu Mánesově

Mánes vystavuje pod Kinskou velmi pěkný soubor fotografií uměleckých děl moderních tvůrců francouzských i některých mistrů starých. Fotografie podceňuje se u nás ještě příliš často, a zejména dokonalá fotografie obrazu nebo sochy není tak snadná věc, jak se laikovi zdá. Druetovy fotografie zejména moderních malířů francouzských, od impresionistů počínajíc, jsou nejen zajímavé, ale i velmi poučné a způsobilé, aby napověděly pozorovateli, odkud a jak zírati na tyto mistry. Více však od nich nežádej. Zejména neměly by býti záminkou, aby se psaly nebo kompilovaly podle nich skizzy rozvoje moderní malby nebo dokonce, jak se toho dopustil smutně proslulý umělecký znatel v Osvětě, aby se na základě jich pronášely odsudky o mistrech, kteří nejsou posud vedeni v německých výtvarně historických příručkách a jichž význam jest proto p. kritikusovi velmi mlhavý a podezřelý.

Alois Jirásek šedesátníkem

Dne 23. t. m. vrší se Aloisovi Jiráskovi šedesátka. Zastihuje jej — vzácný dar osudu — v plné síle tvůrčí, nezlomeného tělem, neochablého duchem. Alois Jirásek jest ze starší generace spisovatelské jistě nejdražší svému národu; třeba láska ta neprojevovala se nikdy zvláště hlučně: jest přece a jest tím opravdovější a pevnější. Jirásek vepsal se hluboce do srdce svého lidu jako tvůrce národních epepejí v románové formě, jako slovesný vyvolatel a křisitel jeho vrcholných dějů dramatických, jako laskavý a pozorný malíř zapadlých světů kulturních, jako solidní, pevný a jasný kreslíř set a set charakteristických hlav a pregnantních postav každého věku, temperamentu i povolání, které rozesel, štědrý rozsévač, do svého díla. Mladší generace literární a kritická musí si dnes po spravedlnosti uvědomiti základní rys umělecké povahy Jiráskovy a pozměniti, nebo lépe, doplniti svůj soud o něm: Jirásek jako umělec jest duch nevěsedně vážný, opravdový a svědomitý a není to jen hmotná rozsáhlost a objemnost díla Jiráskova, kterou možno dnes akcentovati, jest to cosi nad to: jeho vnitřní síla a čestná opravdovost, jeho umělecká vývojnost. Jirásek jako málokdo z našich starších spisovatelů vyvíjel se umělecky a rostl stále vnitřní prací tvůrčí; práce ta byla snad spíše houževnatá než výbojná, ale neustávající a neochabující byla vždycky a stojí zde dnes jako krásný mravní příklad a pomník duševní oddanosti a lásky. Jirásek orientoval myšlenku svou skoro na všech velikých mistrech moderního románu evropského; neminul bez užitku epické metody Tolstého, jako nebyl slep k příkladu Flaubertovu a hluch k poučením Zolovým. Zpracovával mlčky a *po svém* cizí podněty a vyvinul

321 tak všechny možnosti dané svým spisovatelským temperamentem a talentem. Talent ten má ovšem své meze, jeho básnické a tvůrčí kvality mají své hranice; jsou duševní polohy, jsou dramatické akcenty, jichž nikdy nedosáhl, nikdy neobejmul a neobejme. Ale Jirásek, jak jest již opravdový umělec, byl si vždycky toho vědom a vždycky respektoval toto omezení; věděl, že jest uloženo člověku jako cosi osudného a že ani umělecká, ani mravní síla není v tom, překročovati je, nýbrž vytěžovati do největší dokonalosti všechny možnosti, které v sobě uzavírá. Jen touto vnitřní kulturou a sebekázní mohl stvořiti Jirásek v pozdních letech tu harmonickou, lahodnou, teplou a křisivou románovou píseň ke cti rodného kraje a jeho mrtvých generací, *U nás*, kterou pokládám za vrcholné jeho dílo a za jeho nejčistší umělecký čin. Bude hráti a svítiti svou vnitřní lahodnou vroucností, až vystydne snad již nejedna, dnes úspěšnější práce jeho, a zbude tu ještě milý duchový statek a umělecký klad, až rozprysknou se jako pestré bubliny jalové kejklířské triky leckoho domněle nejmodernějšího, vystupujícího s mnohem většími pretensemi.

Leander Čech †

V Novém Městě na Moravě, kdež byl ředitelem škol reálných, zemřel 27. července literární historik a estetik český Leander Čech. Leander Čech byl čelný představitel starší literární kritické generace moravské, jak se projevovala v osmdesátých letech v Hlídce literární a Literárních listech; jako jeho kritičtí druhové byl i Leander Čech kritik velmi konservativní, který bojoval pro národní literaturu v statickém smyslu slova, pro literaturu kmenově zabarvenou a odmítal často příkrě všecko, co přimykalo se k západnímu vývoji básnickému, ke „kosmopolitismu“, jak se tehdy říkalo, a bylo představováno v Čechách kruhem Lumírovým. Ctí Čechovou bude, že byl z kruhu svého filosoficky a esteticky nejvzdělanější; znal zejména dobře literárně historické práce Tainovy i Hennequinovy a dovedl se opřít i o ně ve svých studiích z české literární historie, o Hálkovi a Karolině Světlé. Zejména jeho práce o Karolině Světlé, která svou střízlivostí způsobila svého času mnoho zlé krve mezi staršími ctiteli a ctitelkami básnířčinými rázu Elišky Krásnohorské, jest methodou, plánem i stavbou závislá na Hennequinovi, jehož přidržuje se mnohdy i v podrobnostech. Svým starším hálkovským studiím dal definitivní formu ve statích, které uveřejnil v souborném díle Literatury české XIX. století, vydávaném redakcí Vlčkovou u Laichtra. Ze práce tyto nevyhovují ve všem přínějším požadavkům rozboru estetického, na to upozornil jsem loni v tomto listě v posudku dotyčného dílu Literatury české.¹ Vedle studií literárně historických obíral se Leander Čech i studii estetikými, najmě poetickými; sledoval zvláště novější německé práce tohoto oboru (Lehmannovy).

1 - [Viz Kritické projevy 7, str. 358—362.]

báseň dábelské invence a vervy a krajní originality, druh mládí Verlainova, který udeřil v poesii na nové tóny a odvrátil se pak ihned v opovržení od ní k činu a dobrodružství, stává se v posledních letech ve Francii předmětem podrobného a láskyplného studia. Francouzové cítí, že tu byl rozdrčen veliký intelekt a vášnivě srdce, nade vše pomýšlení směle a hrdě, básnický duch opravdu jedinečný; cítí, že stojí před opravdovým fenoménem básnickým i lidským. Svak Rimbaudův Paterne Berrichon, který svým kritickým životopisem, vydaným před nemnoha léty nákladem Mercuru de France, rozptýlil legendy, v nichž byl stopen tento originální zjev, pokračuje v detailním studiu jeho života i díla v Mercuru; George Izambert vydal nedávno jeho dopisy; a v červnovém čísle Revue critique des idées et des livres nakreslil s nevšedním uměním dušezpytným Jean Marc Bernard ideovou podobiznu Rimbaudovu, básníka neznámého u nás tým, kdož sledují básnické překlady z francouzštiny. (Z Rimbauda překládal kdysi něco málo Vrehlický; K. St. Neumann podal v Lumíru asi před dvěma roky přebásnění proslulé básně Rimbaudovy „Le bateau ivre“; nedávno p. Marek vydal nákladem Moderní revue převod jeho typického dílka Une saison en enfer.) Mladý francouzský kritik vidí v Rimbaudovi sloučení Peera Gynta s Faustem a vykládá velmi jemně, proč musil ztroskotati se a odvrátiti se nakonec od umění: nemožností přijmouti ve svém solipsismu jakoukoli sebeslabší normu od objektu i spoutati jakkoli svůj rozkladný démonism. „Ze všech jeho děl,“ píše Bernard, „tato malá knížka (rozuměj: Une saison en enfer) jímá nás nejvíce, poněvadž nalézáme zde jakoby všeobecnou zpověď jeho minulosti. Básník na svých pětáctýřiceti stránkách, zdá se, svrhne se sebe břemeno, které jej drtí. Tušíte, že se podá celý, poněvadž, zdá se, již nyní jest rozhodnut nepsati dále, neboť ví velmi dobře, že by nemohl od té chvíle než se opakovati. Zpověď rvavá i nelítostná přes to, že vypadá bizarně a někde temně! S Rimbaudem sestoupíme do hlubin pekelných, ale žel bez Vergilia i bez Beatrice, a budeme moci pozorovati nešťastný vír sedmi hlavních hříchů, mezi nimiž rozeznáme odpornou tvář těchto dvou příšer: pýchy a lenosti.

Tato posedlost vrací se neustále na těchto listech jako opovržení k práci a jako tvrdší odpor účastníci se jakkoli na díle společenském. O této neřesti i o jiných ještě, jichž jest pln, věří, že podědil jich po svých „galských předcích“. Tento výklad mu stačí. Proč tedy bojovati proti dědičnosti a překonávati tajemný odpor, který, jak se mu zdá, vložila příroda do jeho srdce? Zajisté s hořkostí konstataje, že jest jakýsi zákon práce; ale nechce ho přijmouti. Jeho opovržení pochází snad také z jeho velké snadnosti, s níž všechno chápe.

Namítnou se nám zajisté jeho mnohonásobné podniky a jeho nespočetná řemesla, která jej vedla do Štuttgartu, Livorna, Batavie, Kodaně, Alexandrie, na ostrov Cypr, do Adenu, do Habeše atd. Ale jest velmi dobře možné, že není vpravdě rozporu mezi jeho odporem k společenskému zaměstnání a horečnou touhou po činnosti, která jej zavlékla pod nejrozmanitější nebe. Každou práci společensky užitečnou, ba i nutnou, aby jednotlivec mohl hmotně žíti, Rimbaud hrdě opovrhne. Kdežto západník zná cenu času a vytěžování hmoty a prohlašuje se nepřitelem všech zbytečných a neužitečných gest, Rimbaud, poněkud orientálec, sní o lenošném životě pod rajským azurem nebo chce vydávati svou energii jen na holé živobyti.

A tak jeho dobrota a pouhé šlechetné vzněty jeho srdce nestačí, aby byl připuštěn do společnosti, která trvá jen spoluprací všech svých členů. Jako lenost, i pýcha má jej v moci. Jest to ostatně trest těch, kdož si žádají naprosté svobody, že stávají se otroky všech neřestí a všech hříchů. Zvláště jej posedá pýcha duševní; ale přiznává se k tomu. Sotva s entusiasmem zvolal: „A pomyslit si, že držím pravdu, že vidím spravedlnost: mám zásady a ustálený osud, jsem hotový pro dokonalost...“, uzavře prostě s opovrčlivým smíchem: Pýcha! Jaký strašný zápas odehrával se mezi jeho srdcem a jeho mozkem! Řekl nám to sám na konci této zpovědi: „Duchový boj jest stejně brutální jako bitva mezi lidmi.“

Ale co mučilo ještě více tento intelekt, byl vnitřní zápas mezi jeho křesťanskými touhami a tím, co pokládal za vzbouřený rozum a co nebylo než maskovaná jeho pýcha. Napsal, že jak se domnívá, zdědil po svých galských předcích „modloslužebnictví a lásku k rouhačství“. Celý Rimbaud jest v tom: neustálá touha oddati se jakési neurčité zbožnosti, touha, kterou neustále křídí jeho rouhačský vzdor. Nešťastník nepřiznává si toho, ale člověk tuší příliš dobře zájem, který má na tom, aby zlomil každý svůj vzlet k Bohu a zdušil výkřiky svého srdce, vzdychajícího láskou. Kdyby uznal Boha, musil by pak poslouchati a opovrhovati tou svobodou, kterou laská nade všechno.

Jak chápeme nyní toto přiznání plné hořkosti: Nevíš ani kam jdeš, ani proč jdeš! Rimbaud odsoudil se sám, *aby šel pro chvíli samu*, aby hledal své uspokojení v pouhém pohybu. Jest mu nyní již zakázáno stanouti; neboť zástávka umožnila by mu, aby přemítal a viděl neužitečnost svých činů. Opíjí se činností bezcílnou; jest to *umění pro umění*, přenesené do okrsku společenského.“

Jiří Brandes a Německo

Mladý belgický literát Henri Guilbeaux, vášnivý, ale málo kritický ctitel všeho německého, denuncoval v lednu t. r. německým listům dánského kritika Brandesa z nepřátelství k německému národu, které prý mu projevil v listě; nepřátelství to záleželo ovšem jen v tom, že Brandes pochyboval o existenci čehosi, čemu se říká německá kultura. Brandes byl vyčastován za to podomkovskou zdvořilostí, jak mají ji již na skladě němečtí žurnalisté pro každého, kdo dovede kriticky prohlédnout německou nadutost a aroganci. Konečně vyskytly se i v Německu hlasy, které se zastaly Brandesa, odkázaly nádenické křiklouny do příslušných mezí a připomněly Německu úctu, kterou jest povinováno tomuto kritickému propagátoru německé literatury v Dánsku. Zvláště hlasu Zukunft budiž si povšimnuto, který v 40. čísle upozornil bystře Němce na epigram Goethův, z něhož mluví zoufalství kohosi odsouzeného k německé tvorbě básnické. Jen v umění německy psáti, praví Goethe, dospěl prý meze mistrovství; a pokračuje: „Und so verderb' ich, unglücklicher Dichter, in dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kraft.“

V Haagu zemřel 12. srpna patriarcha holandského malířství v 88. roce. Israels, syn ghetta amsterodamského, nebyl původně určen k dráze malířské, nýbrž k rabinátu a pak k obchodu; teprve později proklestil si cestu do malířské školy Krusemanovy, ale trvalo dlouho a dlouho, než našel svou notu zasněné duchovosti a intimity, svou strunu básníka a posvětitel vřadného dne a běžného, přitlumeného vnitřního života lidského i rodinného, která jej proslavila a učinila drahým nejen užší jeho domovině, nýbrž celé kulturní Evropě. První jeho umělecká etapa byly — mnohofigurové historické obrazy, které se nepovznášely nijak nad průměr živých obrazů divadelních, jimiž rozuměla tehdejší doba veliký historický žánr. Vlastní říše jeho otevřela se mu teprve v padesátých letech studiem vřadného života rybářského v Zandvoortu. Zde poznal Israels opravdový vnitřní pathos životní, životní tragiku i osud, štěstí i trýzeň, idylu i epos; zde otevřel se mu jeho vnitřní duchový zrak a zároveň s ním, jak bývá vždycky u pravého umělce, i zrak vnějškový; schopnost pozorovati, zachycovati, vystihovati charakteristický posun a postoj a později i bleskový pohyb šla u něho ruku v ruce se schopností vytušiti, vcítiti se ryze lidskou a oddanou sympatií v svět lidského utrpení nebo dumavé radosti a rostla úměrně s ní. Israelsův význam umělecký jest ve vřadnosti, s jakou dovedl vyvolati atmosféru duševní na svých plátnech. Všichni jeho prostí rekové žijí životem meditativním a na obrazech jeho můžete takřka hmatati, jak jsou oddané vkořnění do svého osudu. Israels není malířem vzpoury neb odboje, ani malířem tryskajícího smyslného záru ani velikých pathetických gest. Jeho říší jest soumravná říše resignace, oddané pokory před osudem, zasněné duchovosti, řidčeji již vyrovnané duševní pohody a ještě řidčeji naivní radosti a touhy. Proto jest hlavně malířem žen a dětí, které se poddávají oddaněji hnětoucí ruce své sudby než muži, a pak starců, za nimiž leží život se svými ilusemi. Zbásnil soumravným a přitlumeným lyrismem svého štětce, kterým dovedl vystihnouti mrholivý děst šera a opřisti figuru lidskou zvláštím intimním ovzduším, osudy prostých a čestných srdcí: štěstí mateřské i smrt pokorného dělníka, trpkou resignaci židovského vetešníka amsterodamského i oddanou bohoslužbu starého písaře thory, nepokoj mladé lásky i důvěřivou bezpomocnost dětství. Nikdo mimo Carriera neřekl v současné evropské malbě s větší vřadností a něhou a s větší diskretností a zdrželivostí barevnou kouzlo prosté existence lidské. Nebyl ani výtvarný ani duchový heros z rodu Rembrandtova, za jehož dědice a potomka býval někdy ukvapeně prohlášován — k tomu scházela mu křídla ohnivě obraznosti tohoto největšího dramatika mezi výtvarníky —, ale poetivý a vřadný umělec a tvůrce venkoncem čestný, který se neznásilňoval a nekalil svých vod, aby se zdály hlubší. Tak bude žiti i v budoucnosti drahý všem, kdož uctívají v umění výraz lidské poctivosti, až opadne snad módní vlna, která jeho obrazy někdy trochu lichvařila. Krajan jeho Jan Veth a Němec Max Liebermann¹ vystihli nejlépe svéráz jeho umění i osobnosti a přiblížili jej nejvíce evropskému pochopení.

1 - [Srov. Kritické projevy 5, str. 105.]

Divadlo uveřejňuje v denních listech obvyklý repertoár pro příští sezónu, repertoár bohatý sliby hlavně — z cizích literatur. Od Ibsena slibuje se Stavitel Solness, od Georgesa de Porto-Riche Vieil homme, od Čechova Višňový sad, od Galsworthyho Stříbrné pouzdro, od Bahra Zuzanka, od Bracca Pravá láska; ze starší německé dramatické literatury Hebblova Judita, z klasických děl Euripidův Hippolyt, Corneillův Polyucte, Moliérův Misanthrop, Moretova Donna Diana; ze Shakespeara Král Lear, Večer tříkrálový, Zkrocení zlé ženy. K tomu jen několik prozatímých poznámek: z moderní německé tvorby není třeba obehřávat stále jen Bahra — jsou v ní dramatičtí tvůrci mnohem významnější a směrotvornější než tento rozkošný a milý causeur. Ruská poesie dramatická urazila také od Čechova kus cesty a snahy její mohl by nám konečně již jednou obeznalý a taktní dramaturg přiblížiti dvěma třemi typickými ukázkami. Také v Itálii žijí a tvoří i jiní dramatikové než Roberto Bracco, s nimž jsme již seznámeni z minulých sezón. Ale jedno překvapuje přímo v bulletinu Národního divadla: sirotčí úděl, který připadl v něm původní tvorbě české. Zpráva Národního divadla jmenuje jen dvě původní práce české, které chystá v sezóně 1911/1912: Jiráskova Jana Husa a Hilbertovu Patrii. To jest opravdu málo, i když zpřísníme své požadavky na českou tvorbu co nejvíce. Není jistě nesnadné literárnímu znateli a historikovi sestaviti dnes umělecky hodnotný a zajímavý repertoár cizojazyčný; ale snaha českého dramaturga musí se nésti v první řadě za zabezpečením hodnotného repertoáru domácího. V tom směru, doufáme, dozná během roku bulletin divadelní ještě doplňků. Dvě dramatické novinky za rok na národ šestimilionový bylo by prostě směšné, kdyby to nebylo smutné.

Théophile Gautier

Na 31. srpna připadlo sté výročí narozenin Gautierových a francouzské i izi revue a listy přinášejí literárně kritické studie o jeho díle a významu. Všeobecně skoro uznává se, že jest Gautier nedoceněn jako umělec a dělník slovesný, jako mistr ryzí a dokonalé formy, jako duch plastické síly a harmonie. U nás ovšem necítí se většinou dosahu a významu těchto kvalit; u nás jsou většinou praediciem proti autorovi. Že touha po každé dokonalosti i po dokonalosti formové jest cosi kladného a nekladnějšího a že jest to konec konců vlastnost mravní síly a vůle — tak daleko literární česká filosofie posud nedošla.

Par nobile fratrum

V posledních dvou sešitech Moderní revue haranguje mne několikrát pan dr Marten, vystupující v cirkusové póze rytíře bez bázně a hany, strážce jediného pravého a nefalšovaného umění patent MR. Prý jsem mlčel na „zdrucující“ kritiku, již podrobil tento Don Quijote metakritiky mou „humoristickou“ Moderní literaturu českou, ačkoliv jsem vyzýval v předmluvě k diskusi. Ano, vyzýval, ale k věcné

diskusi, pane dre Martene, a tou nepokládám jsem a nepokládám váš silácký výkon v Moderní revui. Přečetl jsem jej a usmál jsem se. Pokládám bych za ztrátu času přítí se o vývojovou logiku moderní české literatury s někým, kdo necítí umělecké výraznosti a jadrnosti Čelakovského a kdo nechápe, že v některé z posledních drobných básní Nerudových jest více tvořivé síly a umělecké synthesy než v celé pohodlně parafrázující Karolinské epopeji Zeyerové. Přítí se o uměleckých hodnotách s takovým duchem pokládám za tak moudré jako přítí se o barvách s nevidomým. Pan dr Marten jest mně representant té theatrální kritiky, která nevidí velikosti v nikom, kdo si nenasadil na hlavu helmu s chocholem a kdo nemává kolem sebe papírovým mečem. Genius jest této kritice ten, kdo nejčastěji skloňuje slovo geniální, a visionář ten, kdo nejčastěji skloňuje slovo vise. Celá t. zv. tvorba Moderní revue jest jen časování a skloňování slov, frází a etiket, z nichž se skládá ceremoniel této zednářské lóže. Diletantství nejpustšího druhu. Hra lidí, kteří oklamávají sebe a snad i jiné tím, že pobíhají s derviškým fanatismem ve svém bludném kruhu.

Pan dr Marten vysvětluje dnes, jak se stalo, že nebyl mému listu zaslán recensní exemplář jeho Julia Zeyera. Prý si toho pan Marten nepřál, poněvadž prý kritika v Novině určována jest osobními zřeteli, a tedy literárně bezcenná.

Pan dr Marten jest z těch lidí, kteří mne nemohou urazit. Znáám příliš dobře p. dra Martena a vím, že jako dovedl zapět hymnu v Moderní revui r. 1906 na mé Boje o zítřek, dovedl by sestoupit i se své bohorovné výše k mé Moderní literatuře české, kdyby — nu ano, kdyby bylo zákulisí r. 1910 totéž jako r. 1906. Ale toto zákulisí se změnilo, dokonale se změnilo a s ním mění se i literární historie česká, na štěstí jen potud, pokud ji vyrábí pan dr Marten pro literární salony určité barvy a observance a jejich bydlitelky. Touto změnou zákulisní stalo se na příklad, že pan dr Marten, který tehdy potíral diletantism sl. Jesenské, pálí mu dnes kadidlo. Touto změnou zákulisní stalo se, že p. Marten haní, kde chválil, a chválí, kde haněl, — celkem nevinný sport, pro nějž může mít vědomý člověk jen ironické škubnutí rty. A jen poznámku ještě: neposlal-li p. dr Marten určitým listům recensního exempláře své knížky, nedávejž se pak prohlašovat v Moderní revui za umlčovaného mučedníka českých poměrů literárních, jak učinil to nedávno pan Karásek za sentimentálním tremolem a s průhledným obviňováním Noviny. To čiší ne aristokratismem, nýbrž ochlokratismem nejpodezřelejší marky: štvání sentimentalitou.

Ad vocem Zeyera. Nejsem slep k jeho slabostem, a značným slabostem, ale přes všecko jest mně Někdo a nedopustím, aby bylo házeno jím mezi mnou a p. drem Martenem jako míčem. Ale právě proto, že jest mně Někdo — kdosi, kdo mně něco vnitřně dal —, jsem nucen poznamenati zde: Zeyerovi neuškodí Macharové — co jest v něm opravdu básnického a uměleckého, přetrvá tyto útoky —, ale Martenové. Od takových přátel osvoď mne, Pane! Zeyer nalezl se pozdě; churavý, křivě pochopený, vnějškový aristokratism bránil mu dosti dlouho, aby se přiblížil životu i poesii; dlouho psal pastiše, které zní dnešku hluše, a právem mu zní hluše. Ale Zeyer napsal také z hlubin své zmučené lidské bytosti několik prací, které zůstanou. Takového Plojgara, takové Legendy o krucifixu, takový Dům U tonoucí hvězdy. Síla jejich jest v tom, že promluvila zde trpící lidská duše zpod svého těžkého břemene, pod nimž sténala a úpěla; jsou to vesměs lehoe

maskované konfese, a co prozírá zde šlojířem, jest zmučená lidská tvář, jest bída všelidská a čistě lidská. A tohoto opravdového duševního utrpení a tichého, měsíčního, sensitivního kouzla není horší urážky než způsob, jakým píše o Zeyerovi pan dr Marten: jest to způsob literárního gigrlete a arogantního snoba, který mísí budoárové pačuli s kadidlem a barví mrtvolnou tvář křiklavým divadelním líčidlem, jenž napodobuje cizí kritická gesta, látá cizí kritické fráze a floskule a nevidí hloub než na esteticky vyžehlenou náprsenku. Tato parfumerká a frizérská kritika, hle, to jest jediná pravá urážka čestného lidského srdce, každého čestného srdce, i srdce básníkovy: tu jest něco, od čeho musí odvrátit tvář každý slušný a čistotný člověk a od čeho měli by ji odvrátit přátelé a ctitelé Zeyerovi první, ač vědí-li, koho ctí a proč jej ctí . . .

A již jen jeden důkaz čestnosti polemických zbraní p. dr Martenových. Ačkoliv každý ví, že nejsem realista, že nesdílím realistických soudů a názorů literárních a uměleckých a že jsem v Novině nejednou s nimi polemisoval, sází mne p. JUDr Marten na „realistický Olymp“ vedle Machara, Herbena a Vodáka a řadí mne mezi ty, kdož „stojí ve službách realistické strany“. A s takovým fixlařem diskusi? Jeho místo jest snad někde u pochybného hráčského stolku, ale ne v slušné literární společnosti. —

Pobloužil jsem, snaže se znázorniti panu Arnoštu Procházkovi pojem literární reciprocity¹; dnes se z toho kaji: spíš naučíš kočku plovat, než přiblížíš tomuto gentlemanovi základy literárního mravu. Zato zavděčím se snad příští literární historii, označím-li tohoto muže nemožností a nemohoucností jako vynálezce zcela nové kritické metody, kterou nevim jak nazvat, ale nechybím snad, dám-li jí provisorně název kritiky prskavé. Je to kritika Nejvyšší Synthetické Zkratky, kritika absolutního Gesta a absolutní Transcendence, a přitom dá se velmi snadno praktikovati: není třeba číst ani knih, o něž jde, stačí k tomu jen trochu slin, které vysykněš graciálně unuděnou křivkou. Touto věru synthetickou kritikou popravil náš kritický heros a conquistador na třech rádcích Sovova Tómu Bojara, popravuje všecko od Machara, F. X. Svobody a zejména Růženy Svobodové. Mluví o jejich „beletristických skládankách“; dvěma slovy položí ti hlavu k nohám; což jest rychlost větší než orientálního expresního vlaku! Ovšem dvorný redaktor, který tiskne skrádanky sl. Braunerové a Jesenské, má plné právo mluvit o skládankách pí Svobodové!

Výbor z prací Artuše Drtila

uspořádali, úvodem životopisným a kritickým opatřili a na subskripci vydají pp. Chalupný, Novák a Šelep. Výbor bude obsahovati asi 200 stran osmerky (formátu Laichtrova Výboru nejlepších spisů) a lze na něj subskribovati do 30. října u dra Fr. Šelep v Praze I, Žatecká 55, K 3,20. Tento způsob ožíviti a dochovati i příštím památku milého, statečného, nadaného a čestného spisovatele, který zajímal se o všechny stránky našeho veřejného a kulturního života, jest možno jen vítati. Publikace tato budiž co nejlépe doporučena všemu našemu čtenářstvu.

1 - [Novina 4, str. 572—573.]

S tímto názvem napsal do posledního Přehledu dramaturg p. dr Fischer článek v leccěms sibyllinský. Pan Fischer vykládá zde, jak důležité jsou experimenty v umění dramatickém a režisérském; jak důležité jsou zvláště pro nás, kteří nemáme posud dramatické tradice; a jak bychom měli být vlastně za to vděční, že nemáme posud tradice, poněvadž „každý silnější autor v nás postaví se jakoby před tabula rasa, formuluje si své stanovisko, bojuje a hledá na vlastní pěst“, a jiných podobných polopravd více. Velmi dobře: taková epištola nikdy neškodí a působí vždycky dobrým dojmem na galerii. Velmi dobře — jenže měl ji adresovat pan autor tam, kde opravdu ke každému, i nejoprávněnějšímu experimentu uměleckému mají krajní nechuť: ředitelství ústavu, na němž působí jako dramaturg. Ale p. Fischer měl poněkud bizarní nápad adresovati tuto epištolu — mně. Nevěřil jsem vlastním očím, ale jest to již pravda: jsem prohlášen — já nešťastník, jehož Boje o zítřek začínají žertovnou náhodou statí nadepsanou „Experimenty“ — za principiálního a zapřísáhlého nepřítele experimentu! Jsem prý nepřítelem „uměleckých individualit“, požaduji prý „na našich umělcích, aby potlačovali své sklony po osobní diferenciaci, aby se ztráceli v národním celku“. Jest mně líto, ale p. Fischer podsunuje mně něco, co jsem ani nemyslel, ani neřekl; buď neumí nebo nechce číst a rozumět. Dopouští-li se podobné machinace na mně v Moderní revui literární nula zvaná Mírko Rutte-Havelský, mohu klidně mlčet; ale nemohu strpět, aby takto poškozoval se muž a literát, jehož si opravdově vážím: musím ho ochránit od něho samého.

Všecko, co jest pravda, jest jen to, že jsem nedávno ve feuilletoně v Národních listech odpíral tomu, že pouhá diferenciace, pouhé odlišení se od předchůdců nebo současníků stačí již stvořit uměleckou osobnost nebo básnický nebo umělecký čin; že jsem žádal, aby osobnost umělecká projevovala se *kladně*, aby básník sesiloval svou *vůli* proti dekorativné náladovosti a orientoval ji k hodnotám *nadosobním a kladným*; že jsem žádal, aby neštěpil a nezužoval úmyslně svého já, nýbrž snažil se rozšířit je v orgán, který by objal radost a hoře, sílu i víru tisíců. Můj feuilleton byl namířen výslovně proti *pseudoaristokratismu*, který hledá v pouhé apartnosti již umělecký čin a básnické dílo, a nenapadlo mne ani ve snu, že tomuto literárnímu snobismu a diletantismu dostane se advokáta v p. dru Fischerovi. Aby každá mýlka byla vyloučena, ukázal jsem na příkladech, jak to myslím. Jmenoval jsem Walta Whitmana, Verhaerena, Březinu jako básníky tohoto kladného rázu. Nebo nejsou snad tito mistři osobnostmi? Ukázal jsem naopak, že jsou o to větší osobnostmi, oč jsou kladnější, oč více ustupují se svým individuálním já do pozadí a oč pokorněji dávají své umění do služeb citů a cílů nadosobních. Řekl jsem výslovně: *opravdová osobnost nemůže utonout v davu, i kdyby chtěla*. A nyní přichází pan dr Fischer a prohlašuje mne za nepřítele uměleckých individualit, za někoho, kdo chce, aby „se ztrácely v národním celku“, za propagátora jakéhosi „nového umění bezejmenného, hromadného“... Z čehož jest patrné, jak opravdu radostno jest v Čechách žít a jak příjemno jest v Čechách myslit.

Soudím, že měl-li mně kdo rozumět, měl to být p. dr Fischer, protože je dramaturg, protože zná podmínky i ráz tvorby dramatické. Pan dr Fischer musí vědět, že pouhou diferenciací nesvede se žádné drama; že dramatická tvorba jest možna

jen *integrací*, jen tam, kde se umí autor *zapřít*, kde své já dává do služeb věci, kde je sepne a obmezí, aby naplnil řadu konvencí a podmínek, jež mu diktuje jeho úkol. Všecka velká tvorba dramatická byla *sebezapřením*; autor neštěpil svého já, nýbrž poutal je a dával je vědomě do služeb cílů nadosobních. Bez této ethiky nebylo, není a nebude tvorby dramatické. Jen tam, kde se autor vtěluje do cizích osobností, kde rozšiřuje své já v nadosobní typus, jen tam, kde se objektivisuje, jest možná dramatická poesie.

Pan dr Fischer staví proti sobě staré historické drama Jiráskovo a moderní experimentátorská dramata historická, Hilbertova Falkenštejna, Dvořákovy Kníže, Karáskova Cesara Borgiu, a napovídá, že mému názoru na tvorbu básnickou odpovídá vlastně Jirásek: *vždyť „jest nesen národním duchem“ a „nalézá nadšenou resonanci takřka v celém národě“*.

Pan Fischer má se mnou velmi lidumilné záměry; proto nechápu, proč již neřekl, že mému názoru o „novém bezejmenném a hromadném umění“ odpovídá nejlépe Josef Kajetán Tyl? Jest třeba mít odvalu svých invencí a nestanout nikdy na půl cestě...

Abyste bylo tedy jasno: mně historická dramata p. Jiráskova, jako *Žižka* a *Hus*, nejsou dramatickou poesíí; jsou mně právě to, co p. Fischerovi: scénované historické obrazy; cena jejich jest mnohem víc nauková než básnická. Já výslovně i ve svém feuilletoně v Národních listech¹ i ve své jubilejní glosse v *Novině*² jsem řekl, že jsou polohy, jež Jiráskovi vždycky unikaly, jichž nikdy nedostoupil, a z nich je poesie dramatická.

Ale na druhé straně necením nových experimentátorů tak vysoko jako p. Fischer; není mně prostě experiment, kterým se chce autor jen diferencovat, již tvůrčím básnickým činem. Mezi Arnoštem Dvořákem a Jiráskem nevidím také té propasti, již by rád dal rozevřít se mezi nimi p. dr Fischer; Dvořákovu Václava IV. bezsporně ukázal, že se rád napájí z týchž populárních zdrojů, pro něž mají jinak „experimentátoři“ a „diferencialisté“ jen hluboký despekt. Pokládáti pak dokonce Karáskova Cesara Borgiu za „mezník v umění našeho historického dramatu posledních let“ jest mně ne již experimentem velmi povážlivým, nýbrž hotovým hokus pokusem.

Cesare Borgia jest jen dramaticky maskovaný lyrický feuilleton, jen dekorativní dramatická neurasthenie; jest ne kost z kosti, ale odvar z odvaru Hofmannsthalova. Dnes vědí v Německu již všichni lepší lidé, že od Hofmannsthalova není možno očekávati dramatických činů, které by prošlehy požárem tmu budoucnosti; že všecko, co může dát, jsou jen jemné pozdní květinové věnce zimomřivého básnického pohrobka.

Ale u nás uznal p. dr Fischer za dobré ukázati na p. Karásku prstem jako na dramatika budoucnosti a zkaltiti vodu beztak málo jasnou. Co všecko neomluví — experiment!

1 - [Viz zde str. 204—208.]

2 - [Viz zde str. 321—322.]

V 10. čísle Přehledu pokračuje p. dr Fischer ve své polemické diskusi se mnou způsobem, který nemohu, žel, nazvat jinak než scestným. Pan Fischer vytvořil si venkoncem libovolnou a nevěcnou dichotomii, kterou operuje: na jedné straně díla populární a ergo neumělecká, na druhé straně díla „exklusivná“ a ergo umělecká. Ale „exklusivnost“ není vůbec kriterion estetické; mohu sice mluvit s jakýmsi smyslem a rozumem o exklusivním vkusu, s nímž si někdo vybírá kravaty a vesty, ale mluvit o exklusivním umění jest mně stejně absurdní jako mluvit o umění inkusivním. Já liším jen prostě umění a neumění — nic víc; umění vítám vždycky, neumění odmítám vždycky. Pan Fischer imputuje mně i nadále snahy, kterých jsem neměl, činy, kterých jsem nepodnikl. Tak prý jsem „bral v ochranu umění lidové“ — nikdy nic takového jsem nečinil: já tvrdil pouze, že popularnost nějakého díla nesmí býti estetickým praejudiciem proti němu, jako nepopularnost jiného díla není estetickým praejudiciem pro ně. Já nevolám a nevolal jsem nikdy v umění po lidovosti, já toužím jen po umění nadosobním, t. j. po umění celém, dokonalém, nepolovičatém. Nic víc, nic méně. Já nehlasám „konvenčnosti“ v umění: umění, které plní věcné zákony tektonické, není umění protiindividuálně — naopak: umění to žádá mnohem, mnohem silnějších individualit než pohodlné umění „exklusivné“ podle receptu a formulky p. Fischerovy. Mně každé celé dílo umělecké jest tvůrčí čin, a ovšem tedy věc odvahy a hledání, a pravím klidně, že dnes jest k umění, jak mu rozumím já, třeba mnohem více odvahy než k umění, jak mu rozumí p. Fischer ve své propagandě eksklusivnosti a diferenciace; k sebezapření a k podřízení se cílům nadosobním jest třeba vždycky více a opravdovější odvahy než k přímému podtrhávání a forsírování své individuality. Osobnost, její sílu a nosnost jest možno vyzkoušet i změřiti v umění jen potud, pokud slouží a podřizuje se cílům nadosobním — to jest moje these a punctum litis mezi mnou a p. Fischerem. Pan Fischer naráží si mne neustále na nějakou formulku; v tomto článku činí se mně novoklasika. Chápu, že jest to p. Fischerovi takto pohodlné, ale není to počínání filosofické; já jsem i prostší i složitější, než je p. Fischerovi vítáno. Já nejsem člověk žádné formulky, tedy také ne formulky novoklasické. Já nevěřím v umění v žádné programy, formule, školy, směry; mně to všechno jest vnějškové a mimotné. Já žádám od básníka prostě *tvůrčí čin* — nic víc, nic méně; a tím již popírám všecku deduktivnost, všecku abstrahující a sevšeobecnující práci podle schemat.

Pan Fischer provedl v posledním Přehledu tah velmi povážlivý, který jest nutno odmítnouti se vším důrazem: staví své chráněnce, naše mladé dramatické „experimentátory“ a „exklusivisty“ — tedy také pana Karáska —, pod patronát velkého dramatického básníka pruského Kleista. Pan Fischer odmítá můj soud o p. Karáskově Borgiovi; já ovšem klidně naproti tomu týmž právem odmítám — odmítnutí p. Fischerovo. Já na svém soudu o Borgiovi nejen trvám, ale pokládám přímo přecenění p. Fischerovo za typický blud dnešní doby, zmatené v nejzákladnějších uměleckých kriteriích nebo prostě jen instinktech. Jen proti jednomu protestuji: neřekl jsem nikde, že „Cesare Borgia jest *pouhou kopii* dle Hofmannsthalova“, — to je zase fantazie p. Fischerova. Já řekl výslovně, že jest Cesare Borgia „odvar z odvaru Hofmannsthalova“, t. j. že oba básníci jsou z téhož

rodu ne tvůrců-tektoniků, nýbrž odvozených dekoratérů dramatických, kteří pracují náladovou formulí. 331

A právě srovnání s dramatikem té řekl bych nahé vůle a síly tvůrčí, té tektonické tvrdosti a drsnosti, jako jest Kleist, může osvětlit výborně propast která jede mezi Cesarem Borgiou a opravdovým básnickým dílem dramatickým, — propast, již marně se snaží a vždycky marně bude se snažiti vyplnit svou papírovou dialektikou p. Fischer. Jest nějaké vnitřní zásadní spříznění Cesara Borgie, tohoto díla odvozeného z dekorativné formule a vyabstrahovaného z literárně směrového schematu, s Princem homburským, tímto dramatem očisty katexochén ethické, v němž vyrovnává se spor mezi individuem a konvencí společenskou? Nebo snad s Penthesileí, tímto temným vírem nejtemnějších, neartikulovaných posud instinktů ironicky samy sebe hltajeících? Nebo s naturalistickou burleskou Rozbitého džbánů? Jen nekritičnost může zde vidět rodovou totožnost; a že jí nalezl p. Fischer, znatel a milovník Kleistův, jest těžko pochopitelné.

Práce páně Karáskova jest z pólu právě opačného. Z pólu, kde stojí Hofmannsthal, z pólu podzimkových básníků epigonských, kteří mají jistě „exklusivný“ vkus i kult koloristického slova, ale nemají prius a vlastně unum necessarium opravdového básníka dramatického; tvůrčí vůli a sílu tektonickou. Podávají více méně vkusnou odvozenou dekorativnost, ne výraz poslední tvůrčí nutnosti, ne tvůrčí činy.

Pan Fischer nazval mé soudy diktátorskými; potom mám plné právo nazvat já jeho soudy a speciálně jeho soud o páně Karáskově Cesarovi Borgiovi soudem diplomatickým nebo diletantským. Kalí vodu beztak u nás již dosti zkalenou. Opravdové poznání básnické, opravdová láska umělecká takto soudit *nesmí a nemůže*.

Pan Otokar Fischer

brání se v posledním Přehledu proti dichotomii, v níž jsem svedl naposledy v Novině jeho polemické operace. Přečetl jsem si znova, jak mně radil můj pan odpůrce, všechny jeho poznámky dramaturgické a uviděl jsem, že jsem mu nekrivdil; dichotomie ta není v nich ovšem takto jasně vyslovena, ale jest v nich obsažena implicate. Pan Fischer nepopře přece, že pokládal v těchto úláncích diferenciaci a eksklusivnost za umělecký zisk a že jich doporučoval mladým autorům; mně však tento domnělý zisk jest pochybný při každé tvorbě a dvakrát pochybný při tvorbě dramatické; a lituji znova, že tomu, co jsem označil již v minulém čísle za punctum litis mezi námi, vyhýbá se p. Fischer i nadále ve své ryze formalistní odpovědi. Stejně má se to s tím, stavěl-li nebo nestavěl-li p. Fischer naše „exklusivisty“ pod patronát Kleistův. Stavěl, neboť oba jeho články souvisí (repliku proti mně vetkal p. Fischer přímo do úvahy o Kleistovi a podepřel ji jím) a u našich „exklusivistů“ — a tedy ovšem i u p. Karáska — nalézá p. Fischer in nuce tytéž ctnosti tvůrčí odvahy, hrdosti a vášnivosti jako u velikého dramatika pruského. Posléze protestuji proti tomu, jako by mně šlo o to, „zabijeti Cesara Borgiu srovnáváním s Hofmannsthalem“. Nesrovnával jsem Borgiu s Hofmannsthalem, *přičinil* jsem jej jen k dramátům Hofmannsthalovým, poněvadž Hof-

mannsthal jest mně typický representant právě toho druhu odvozené dekorační poesie, z níž jsou i práce p. Karáskovy; a ovšem „nezabíjel jsem“ Borgiu vůbec, nýbrž protestoval jsem pouze proti přeceňování jeho p. Fischerem, jenž chtěl v něm vidět dílo budoucnosti.

Prof. Fr. Drtina

dovršil 3. října padesát let života, bohatého významnou prací odbornou i kulturní. Není zde místa k ocenění Drtinovy činnosti učitelské ani jeho odborného díla z dějin filosofie a pedagogiky, ale přesto jest nutno alespoň vzpomenouti jeho Myšlenkového vývoje evropského lidstva, našeho nejlepšího úvodu do různých filosofických disciplín, knihy vpravdě kulturní s vysokým hlediskem obsahovým i ušlechtilostí formovou a plně kladných podnětů životních; ani literát ani umělec slovesný nepřečte knihy té bez užitku a zisku.

V. Tille: Božena Němcová

V Zlatorohu vydal právě prof. V. Tille velmi pečlivou, objemnou i obsažnou biografii první velké romaničky české. Klidným a věcným tónem, širokým epickým tokem vypravuje prof. Tille strastný život básnířčin takřka týden za týdnem; hromadí fakt na fakt a všude in margine dokládá se materiálem listinným — četba přímo mučivá a rozryvná v poslední fázi života básnířčina, který byl jedinou křížovou cestou ponížení vnitřního i vnějšího. Kniha Tillova jest první kritický životopis Boženy Němcové a v tomto smyslu nutný podklad každé příští literární historické práce o první naší moderní romaničce. Pan autor praví správně v předmluvě, že budoucnost přinese snad ještě sem tam doplněk nebo opraví některý detail, ale hlavních obrysů že již nezmění. Kniha jest provázena 72 podobiznami a 2 faksimiliemi.

Jaroslav Kamper,

kritik a historik literární a výtvarnický, zemřel 31. října na Vinohradech v 40. roce. Kamper byl člověk nesporně živě a pružné inteligence, širokého vzdělání, cíleho životně duševního a mnohostranných zájmův i snah, ale také nesporně menší duševní opravdovosti a menšího tvůrčího posvěcení, než se dnes přiznává. Činnost Kamprova nesla se kromě jeho novinářského a referentského povolání několikerým směrem. Nejmeně znamená Kamper jako beletrista a umělec slovesný. Jeho staropražský román *Bílá láska* (1904) ukazuje nesporně, že Kamper nebyl tvůrčí duch básnický a umělecký; pohodlná improvisace tato jest opožděna alespoň o dvě desetiletí za slovesným vývojem českým a nejednou zabřídá v čiru uměleckou banálnost. Mnohem, mnohem cennější jsou Kamprovy studie literární a výtvarné historické. Jeho studie o Zeyerovi, Šlejharovi, Máchovi (v Laichtrově České literatuře XIX. století) jsou práce různé hodnoty vnitřní, ale vesměs dobré úrovně

literárně historické. Se zvláštní zálibou věnoval se Kamper dějinám českého divadla a dramatu; sem hledí pečlivě studie o počátcích novočeského dramatu v souborném literárně historickém díle Vlčkové a stati o J. J. Kollárovi, Em. Bozděchovi a L. Stroupežnickém. Předmětem zvláštní lásky a zvláštního studia byla Kamprovi staropražská kultura hudební i výtvarná, hlavně doba XVIII. století, doba baroka, rokoka i empiru; z tohoto oboru jsou nejcennější jeho studie o Brandlovi a Rainerovi a řada menších črt kulturně historických. Zde všude byl ovšem Kamper spíše zamilovaným mikrologem než historikem velkého stylu, který sleduje a člení drama myšlenkového výboje. Ceny někdy dosti pochybné jsou četné příležitostné studie a články Kamprovy o soudobých zjevech literárních a výtvarných: zde vkus příliš široký a nedostatek hlubší myšlenkové a umělecké kázně vtahují Kampra často v nekritický diletantismus a v laxnost soudu často povážlivou. Kamper byl také redaktorem Lumíra a Květů a jednu dobu i dramaturgem vinohradského divadla. Jako člověk společenský, jako organizátor a spolkař literární jeví se dnes ovšem Kamper svým straníkům zjevem větším a významnějším než vpravdě byl; dojde-li k souboru nebo výboru jeho prací, zredukuje se jistě soud o něm do mezí skutečnosti a pravdě bližších.

Miloš Jiránek,

malíř a spisovatel, zemřel 2. listopadu v 36. roce. Jiránkova smrt jest opravdu předčasná a jest zde přeřát život plný slibů a nadějí. Jiránek absolvoval Akademické gymnasium a studoval pak na akademii malířské u Hynaise; z akademie odešel před koncem pro neshody se svým učitelem. Jako malíř neřekl Jiránek svého definitivního slova; hledal, kolísal, opravoval se, pochyboval, stál na křižovatce; na poslední členské výstavě Mánesově prostředkoval mezi starými a expresionisty. Jiránek byl čestné srdce a poctivý umělec, třeba ne veliké síly tvůrčí. Jiránek napsal také řadu článků výtvarně kritických, více méně příležitostných, různé hodnoty a různé úrovně, ale vždycky čestně myšlených a často i jemně citěných a opravdově prožitých a osobnostně vyslovených; vedle toho uveřejnil i řadu jiskrných črt a dojmů životních a uměleckých, drobné prózy, stojící na rozhraní mezi beletrií a essayi, mezi causerií a skizzou deníkovou. Tato próza vyšla knižně r. 1908 jako *Dojmy a potulky*. Jako literární dílo byla u nás, kde okouzluje stále jen dojmovost a fragmentárnost, náladovost a polotvárná skizzovitost a kde grasíruje předsudečná nechuť k definitivnímu a objektivnímu vyhraněnému útvaru myšlenkovému i literárnímu, zhusta nehorázně přeceňována, a přecenění to vymstí se snad u budoucích na jejím autorovi; přes to všecko jest to milá a teplá kniha, která svědčí, že člověk, jenž ji napsal, žil svůj pěkný duševní život.

Povážlivá rada

V 1. čísle nového ročníku Lumíra referuje p. Hanuš Jelínek o nové hře p. Hilbertové Patrii. Přitom rozhořčil se nad barbarským jazykem nové práce p. Hilbertovy a vybízí representanty správy divadelní, aby opravili a zušlechtili sami, nemá-li pro to již autor smyslu, češtinu páně Hilbertovu. „Škoda, že Národní

divadlo neodstranilo z textu řadu rušivých a české ucho urážejících poklesků proti duchu jazyka.“ (Mimoходом řečeno: i čeština páně Jelínkova jest velmi pochybná. Tak na př. tato fráze: „poklesky proti duchu jazyka“ jest nečeská. Čeština vyžaduje, jak známo, všude přídavného přisvojovacího jména, i nemohu říci: duch jazyka. A dále: poklesek pochází etymologicky od slovesa klesati. Ale jak mohu říci: poklesám proti něčemu? *Prohřešuji se ovšem proti něčemu* nebo lépe *na něčem*, ale nepoklesám proti něčemu. Pan Hanuš Jelínek měl napsati buďto: *prohřešky na českém jazyku*, nebo jazykové poklesky. Hraji-li si již na kantora, musím být sám kovaný. Jinak platí: hadr onuci tresce, nikdo se polepšit nechce.) „Je-li již autor sám tak hříšně lhostejný k svojí mateřštině,“ pokračuje náš mentor, „bylo povinností divadla zde zakročiti. Doufáme, že nově jmenovaný dramaturg pan docent dr O. Fischer spolu s šéfem činohry p. J. Kvapilem obrátí také sem svoji pozornost.“

K tomu principiální poznámku. Člověk žasne, jaké názory mají ještě dnes o básnické a umělecké tvorbě lidé, kteří pokládají se sami a jsou pokládáni jinými za znatele. Což nechápe p. Jelínek, že jazykové násilnosti jsou u pana Hilberta výrazem jeho vnitřního charakteru, věci záměru a úmyslu, jeho nutným a charakteristickým *výrazem* a že ohoblovati, ohladiti a osoustruhovati je jest asi tolik jako ohoblovati kaktus? Budiž mně rozuměno: nemluví nikterak pro p. Hilberta, mluvím jen proti estetickému barbarství a estetické nemyslivosti p. Jelínkové. Práci páně Hilbertovu buďto mohu celou zavrhnout nebo musím ji celou přijmout, jak jest, — ale nemohu ji „zlepšovat“, „opravovat“ a „zušlechťovat“ podle Brusu nebo Bačkovského Oprávce poklesků mluvnických nebo podle jiného dokonalostního lineálu. *Korektnost* není estetické kriterion. „Opravovat“ nebo „zlepšovat“ mohu jen tam, kde spisovatel jest k výrazu lhostejný, kde *nevolí* vědomě svého výrazu, kde touží psáti korektně, ale nedovede toho z nevědomosti; ale p. Hilbert ví, že jest barbar, a *chce* býti barbar. K takové úmyslnosti mohu zaujmout jen toto stanovisko esteticky oprávněné: buď ji beze změny přijmu — nebo ji beze změny zavrhu. Tertium non datur. Moderní estetika pochopila a vysvětlila výrazovou nutnost a jedinečnost díla uměleckého — a lidé, kteří chtějí u nás udávati tón v moderní literatuře a jsou pokládáni za moderní literární kritiky, mají o uměleckém díle názory hodné venkovského podučitele před několika desetiletími.

Stého výročí smrti Kleistovy,

případněvího na 21. listopad, bylo vzpomenu v Německu dvojím uvedením jeho Penthesileje na jeviště berlínská a druhým přepracovaným vydáním prvního kritického životopisu jeho od Otty Brahma (r. 1884 byla počtána první verse této historické práce mladého žáka Schererova první cenou Spolku pro německou literaturu). U nás vyšla v tyto dny nejznámější novela Kleistova, Michael Kohlhass, v Hynkově Pestré knihovně překladem Jaroslavy Vobrubové s úvodním slovem Ant. Veselého, který podle Brahma podal život i charakteristiku díla Kleistova. Snad by bylo bývalo na místě upozorniti právě zde, v čem záleží velikost Kleista jako novelisty a povídkáře: v stylovém klidu, v přísné věčnosti a soustředění v několik velikých linií — etnosti kázně posud tak špatně chápané u nás.

Doktorská disertace

I

Malířská epizoda v díle Raffaelově

Nebojme se starých sujetů.
H. de Balzac

Překvapuje snad v této souvislosti jméno *Raffaello*. Dílo jeho — tak vykládá se odedávna — vyvrcholuje konvenci lineárně architekturní, dovršuje florentské snahy o plastický styl v malbě, kodifikuje její výsledky: v některých pracích jeho hledá se přímo ztělesnění jeho kánonů. Názor správný v celku, ale jen v hrubém celku. Jinak přehlíží se epizoda, a nejen malířská, nýbrž přímo koloristická epizoda v díle Raffaelově: míním jeho práce v *Stanza d'Eliodoro* (1512—1514) a několik nejzralejších portrétů jeho, které donesly úctu k Raffaelovi jako k malíři i dobám, jimž stala se jeho obrazová geometrie a architektura namnoze opravdu mrtvou konvencí.

Práce tyto tvoří jen epizodu v díle Raffaelově, ale epizodu velmi charakteristickou a výmluvnou: jsou víc než ústupkem mohutnému proudu malířskému, který vzniká na severu italském, hlavně v Benátkách, jsou úplným podlehnutím mu, třebaš podlehnutím dočasným.

Od Rumohra¹ shodují se všichni badatelé v tom, že *Stanza d'Eliodoro* jest peripetií v díle Raffaelově: zde vzniká jeho malířský sloh. Propast, která leží mezi první stancí, Stanza della Segnatura, a stancí touto, nejjasněji tuším uvědomil nám svým krásným, naléhavým výrazem Heinrich Wölfflin.² „Po reprezentačních obrazech kamery della Segnatura vstupujeme v druhém prostoru do sálu Dějin. A více než to: do sálu nového velkého malířského slohu. Figury jsou větší v rozměrech a pádnější v plastickém zjevu. *Vypadá to, jako by někdo vybornil do zdi díru:*

1 - C. F. von Rumohr: *Italienische Forschungen*, 1831, III, str. 85 a n.

2 - H. Wölfflin: *Die klassische Kunst*, 4. vyd., 1908, str. 101.

z hluboké temné dutiny vycházejí osoby a líce oblouků rámujičích jsou traktovány plasticko-ilusivními stíny. Pohlédneš-li nazpět na Disputu, objeví se ti jako koberec, zcela plošná a světlá. Obrazy podávají nyní méně, ale to méně působí mohutněji. Není zde žádných umělých, jemně sepjatých konfigurací, nýbrž mohutné masy, které působí proti sobě v silných kontrastech. Není zde již nic z óné polopravdivé zdobnosti, není již výkladu pózujících filosofů a básníků, zato však mnoho vášně a výrazného pohybu.“

Zde již jest jasně řečeno, oč jde v stanci Heliodorově. Raffael odcizil se tu své posavadní geometrické statické komposici, která myslí plošně; Raffael myslí zde prostorově, myslí v masách prudce dramaticky pohnutých; dobývá si nové výrazové prostředky: světlo a stín; získává pohyb a jeho pathos.

Komposice Raffaelova má několikerou methodu. První způsob jeho byla statická komposice v ploše: trojúhelníková komposice v ploše — krajinné pozadí u jeho prvních Madon jest jen přistrčená kulisa. Vyššího stupně komposičního dostoupil v první stanci, v Stanza della Segnatura: zde dobyl Raffael po prvé plně a uvědoměle prostor. Strzygowski³ po této stránce dobře vyložil, jak se učil Raffael vytvářeti umělý prostor a jak mu v tom vůdcem a vzorem byl Leonardo da Vinci (a Bramante). Raffael nepřejímá v kameře della Segnatura z Leonarda jen jednotlivé figury, přejímá jeho celou *metodu*: Raffael dobývá v Disputě a ve Škole athénské prostor soustavou figur, které postupně vtahují do hloubky oko divákovo. Raffael tvoří zde ideální postavy, které mají úkolem tuto jedinou funkci: vésti oko a učleniti mechanicky pro ně prostornou hloubku. Tak vzniká oněch šest figur v popředí a na stupních školy athénské, které tvoří rytmickou figurálnou kostru celé komposice.

V stanci Heliodorově jde však o víc. Prostor jest již dobyt, jde nyní o to, dobytý prostor oživit, *učlenit rytmicky, vytěžit malířsky*; a to jest možno jen světlem a stínem a barvou, pokud jest nositelkou světla. Vytvořil-li Raffael ve Škole athénské umělý prostor, vytváří nyní v Ztrestání Heliodorovu umělé světlo jako činitele komposičního.

3 - Josef Strzygowski: Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Strassburg 1898, str. 25 a n.

Temnosvit stává se zde Raffaelovi komposičním prostředkem, jak spoutati rozlitý malebný chaos.

Se smělostí posud nevidanou, která musila revoltovat vrstevníky, přeložil Raffael akci na jednu stranu, do pravého rohu. Byla-li komposice ještě ve Škole athénské architektonicky stavěná a uzavřená, zde rozpoutává se ve hru sil úplně z rovnováhy vyšinutých. Do pravého rohu vrhnul Raffael celou bouřku těl: nádhernou skupinu poraženého Heliodora, rozhněvaného anděla — mstitele na vzepjatém koni a dvou bleskurychle přichvátavších jinochů s metlami v rukou — otázka byla nyní, jak vyvážití nalevo tuto skupinu čímsi rovnomocným co do dramatického i figurálního pathosu. Jistě nestačí na to skupina oloupených vdov a dětí, která přihlíží nyní trestu Heliodorovu, ani nestačí na to dva hoši, kteří šplhají se kolem pilíře do pozadí: účelem jejich jest spíše svěsti oko do hloubky prostorové a upozorniti na střed obrazu, modlíciho se velebně. A ještě méně stačila na to ceremonielní skupina, která vyplňuje levý roh: papež Julius II. na nosítkách se svými Švýcary. To všecko jest východisko z nouze, ale ne umělecké řešení. Je nalezl Raffael teprve v temnosvitu, v umělém světle, které váže komposici ve vyšší rytmické útvary. Popředí jest v temnosvitu, skupina pravá i skupina levá jsou jím spojeny ve vyšší celek; tento celek jest pak postaven jako jednota proti pozadí, proti prostoře utvořené z temných apsid a řady kupolí. Toto architektonické pozadí nebylo sem položeno nazdařbůh, bylo zvoleno účelně a po bedlivé úvaze. Ve Škole athénské vztyčil Raffael hrdou, vzdušnou a širokou přísně renesanční architekturu à la Bramante s valenou klenbou, kasetovanými stropy a plastickým dekorem — zde podává stísněnou stavbu apsidovou s řadou těžkých kupolí chatrně osvětlených, stavbu bez ozdob o masivných pilířích a sloupech: právě takové architektury bylo mu totiž třeba, aby mohl přivésti k účinku umělé osvětlení. A stejně třeba všimnouti si i podlahy: oč neklidněji jest vzorkována podlaha Ztrestání Heliodorova proti podlaze Školy athénské!

Temnosvit Raffaelův jest ovšem úzkostlivý a bázlivý, srovnáváš-li jej s temnosvitem Correggiovým nebo dokonce Rembrandtovým. Italové vždycky cítí plasticky a teprve Rembrandt podává světlo jako živél atmosférický a ryze hudební, ano, není jistě smělé říci to, jako

živel metafysický. Uprostřed asi mezi Raffaelem a Rembrandtem stojí Correggio. Jeho temnosvit jest zcela empirický: u něho jest to světlo, které prosvětluje tmu a proniká všude, i do nejvzdálenějších hloubek prostoru. Rembrandt naopak pracuje z temna do jasna: odtud jev, že jeho světlo připomíná vždycky vítězství, triumf, triumf ducha, srdce, obraznosti — a že má mravní skoro kvality vzepjaté vůle a jejího vítězství. U Correggia jest světlo jen poesíí hmoty, poesíí ovšem nasmírně kouzelnou a líbeznou: Correggio byl ryzí sensualista, nejjemnější a nejdokonalejší sensualista, jehož kdy země nosila. Proto také okouznil a podmanil si úplně jiného znamenitého sensualistu a rozkošníka, Francouze Beyle-Stendhala, který jej staví nejvýše ze vší italské malby a věnoval mu kult srdce jímavý až do dětinství a výmluvný až do entusiasmů.⁴

Od Ztrestání Heliodorova vede přirozeně již cesta ke kolorismu Mše bolsenské a jmenovitě Osvobození Petrova. Nejde mně zde ani o koncepci, ani o kompozici těchto fresek — všecko, co sem spadá, pověděl definitivně H. Wölfflin⁵; zde chci si povšimnout jen koloristických problémů těchto děl.

Mše bolsenská jest koloristicky posud málo výbojná: Raffael maluje tu denní světlo, jak vpadá shora kupolí na oltář i do chrámového prostoru za ním a mísí se se svitem tří vysokých pochodní třimaných ministranty v levém poli za knězem. Problém koloristický, jak patrně, dosti krotký. Jinak v Osvobození Petrově ze žaláře. V prostředním a v pravém poli jest tu mohutná záře elipsoidně obklopující celou postavu andělovu, která odráží se mocnými reflexy na velikých kovových plátech obrně-

4 - Z četných míst ve Stendhalovi, v nichž se rozhovořil o Correggiově, uvádím jedno za všechno z knihy Rome, Naples et Florence, str. 111: „V Parmě, městě jinak dosti nudném, zdržely mne nebeské fresky Correggiové. V bibliotéce dojala mne Korunovace Madony Kristem až k slzám. Dal jsem sluhovi spropitné, aby mne nechal čtvrt hodiny samotného na žebříku. Nikdy nezapomenu sklopených zraků Panny, jejího vášnivého postoje, prostoty jejího roucha. A co říci o freskách v San Paolo? Kdo jich neviděl, nezná snad celé moci malířství. Raffaelské postavy mají soupeře v antických sochách. Ale ženské lásky nebylo ve starověku. Proto jest Correggio bez soupeře. Ale abys mu úplně rozuměl, jest třeba, abys se byl učinil směšným ve službách těchto vášní.“ Tak mluví se jen tam, kde se cítí poslední vnitřní spříznění temperamentu a nervů.

5 - H. Wölfflin: Die klassische Kunst, 4. vyd., 1908, str. 103 a 105.

ných stráží, v prvním případě stojících, v druhém případě položených na schodišti. V levém poli jest komplikován koloristický problém přímo v t. zv. *double lumière*. Tam vedle pochodně, která se odráží na kovovém brnění čtyř ozbrojenců, osvětlují scénu ještě světla nebeská: srpek měsíčný v roztrhaných mracích a na obzoru růžová zoře rodícího se dne. Zde podařilo se Raffaelovi sloučiti svůj kresebný a prostorový princip s koloristikou opravdu temně žhavou jako nikdy předtím a nikdy potom.

Neboť stanci d'Eliodoro bylo souzeno, aby zůstala v tvorbě Raffaelově intermezzem. Raffael nejenže opouští ihned potom tyto dráhy, ale zapírá je přímo, alespoň v tvorbě nejbližší; přijde ovšem zase čas, kdy se přihlašují vzpomínky na výrazové prostředky, které tu byly získány a rozvíjejí se v nových dílech.

R. 1514 po smrti Bramantově jmenován byl Raffael stavitelem chrámu petrského a záhy potom konservátorem starožitností: obojí tato okolnost odvedla jej od stylu malířského a přichýlila jej výlučně ke kompozici geometricky plastické. Raffael zahloubává se do studia Vitruvia, do kreseb architekturních, do studia plastiky antické, velké i drobné; jest to doba, kdy bylo založeno museum Belvedérské, kdy byly vykopány termy Titovy, kdy byla vynesena na denní světlo řada soch pozdně antických, Apollon Belvedérský, Spící Ariadna, skupina Laokoontova, skupina Gracií, Vénus accroupie, jež my dnes správně umísťujeme a správně hodnotíme v historickém vývoji, které však době tehdejší — a doba ta sahá v tomto směru až do Winckelmannova, Lessingova, Goethova a Canovy — byly nejvyšším zjevením krásy a tvůrčí síly řecké. Nadšení pro antiku, snad nikdy již tak špatně poučené, ale také — a snad právě proto — nikdy upřímnější a silnější, viselo ve vzduchu. Máme řadu rytin od Marcantona, Marca Denta a j., které parafrazují Raffaelovy kresby nejen četných soch antických, ale i karyatid a reliefů sarkofagových. Výsledkem této antikvářské vášně Raffaelovy jsou díla následujících let, fresky ve Farnesině Chigiho i Požár Borgu v stanci vatikánské stejného jména. Zde i onde vítězí úplně kompozice plastická nad kompozicí malířskou. Zejména *Triumf Galatein* (1514) a závěrečné fresky cyklu *Amora a Psyche* (1516—1517) jsou díla úplného koloristického asketismu, díla přímo protimalířská. Raffael podává tu potpourri z pozdní řecké a římské plastiky a v Triumfu Galateině jde tak daleko, že napodobí v malbě

342 i konvence ryze plastické, které jsou dány materiálem sochařovým; v této marině nenamaloval Raffael leckde ani vody, spodní putto leží na písku, delfinové plují ve vzduchu, zadní kentaur vzpírá se předníma nohama o mořskou hladinu, jako by to byla pevná suchá půda.

Tento vylučný plasticism nebyl ovšem konečným slovem Raffaelovým. Němečtí výtvarní dějepisci na konci života Raffaelova spatřují zase dobu, v níž dynamický element malířský, element světla a barvy, dostává se v díle Raffaelově ke slovu vedle činitelů architekturních a statických, a vidí zejména v Sixtinské Madoně a ještě více v posledním obraze Raffaelově, v Proměnění Kristově, navázání na tradici stance Heliodorovy a na pokračování v ní.⁶

Soudím, že takto formovanou hypothesu jest nemožno prokázati a že malířský styl Raffaelův v poslední době jeho tvorby musí se hledati jinde než v náboženských obrazech jeho. Je-li v čem *minus* Sixtinské Madony, jest jistě v stránce malířské: *malířsky* jest Sixtinská Madona dílo mdlé a suché a plastickým i architekturním *živlům* *nedrží zde nijak* rovnováhu živly malířské. Kolorit Sixtinské Madony jest tak primitivní jako kteréhokoliv quattrocentisty: úzký a pestrý, rozdrobený v mosaiku lokálních barev bez každé rytmické a harmonické synthesy. A ještě méně možno dovolávati se pro tuto hypothesu Proměnění Kristova (Řím, Vatikán). Obraz tento provedli žáci Raffaelovi po smrti mistrově a pravdu má Wölfflin, charakterisuje-li „celek jeho odporným v barvě“.⁷ Ale jak jest možno dovolávati se pro něčí *malířskou* komposici, pro něčí malířský styl díla, jež provedli jiní? Vždyť malířský styl jest jen ten, který myslí *barvami* a *světem* a v němž komposice a provedení splývají v jednotu jak jen možno nejtěsnější. Již ta okolnost, že při největší řadě oltářních maleb z pozdní doby římské spokojuje se Raffael náčrtem, který dává prováděti žákům, ukazuje, že neklade zde váhu na styl malířský. Tak nevedli si nikdy malíři katexochén, v plném a přesném smyslu slova. Ani Leonardo ani Correggio, ani Giorgione, ani Tizian ani Tintoretto, ani Rembrandt ani Vermeer van Delft, ani Velazquez ani Greco, ani Reynolds ani Turner. Těm všem myšlenka komposiční a hmotná práce,

6 - Tak zejména Strzygowski op. cit., str. 46.

7 - Wölfflin op. cit., str. 136.

343 hmotné *oeuvre* se kryly; jim všem teprve řemeslnou technickou organizací hmoty malebné končil se a dovršoval se tvůrčí proces komposiční. Na tom nemění nic, že některé obrazy jich dokončili neb na nich spolupracovali jejich žáci, to byla jen koncese *vnějším okolnostem*. Přesto vždycky mistr, byť na ploše sebeobmezenější, dal klíč žákům i k technické a řemeslné organizaci obrazu.

Přehlédneme poslední římské oltářní obrazy Raffaelovy. Kolik z nich bylo opravdu jím vytvořeno i malířsky, koloristicky? Žádný kromě boloňské Cecílie, Sixtiny a Madony della Sedia, z nichž není koloristickým arcidílem ovšem žádná. Tu jest nejprve Madonna del Pesce (dnes v madridském Pradu), jedna z nejdokonalejších komposicí Raffaelových — provedením není Raffaelova. Tu jest Madonna dell'Impanata (Florence, pal. Pitti) — provedená podle kresby Raffaelovy buď Giuliem Romanem a Pennim nebo jen samotným Pennim. Tu jest dále t. zv. Perla (Madrid, Prado) — práci malířskou dílo Giulia Romana. Následuje Madonna della Tenda (Mnichov, Stará pinakotéka) — pozměněná kopie Madony della Sedia asi od Giulia Romana. Po ní Visitace v Pradu — Dollmayr⁸ popírá i skizzu Raffaelovu pro tento obraz. Dále: Madonna del Passaggio (Londýn, gal. Bridgewater) — jen skizza od Raffaela. Velké Svaté rodiny a Michaela srazivšího ďábla (obojí v Louvru), daru papežova francouzskému Františku I., štětec Raffaelův ani se nedotkl. Totéž platí pro malou Svatou rodinu (Louvre), malovanou buď Giuliem Romanem (podle Passavanta) nebo Polidorem da Caravaggio (podle Crowe a Cavalcasella). Item proslulé Lo Spasimo di Sicilia (Madrid, Prado) není ani provedením, ani redakcí Raffaelovo. Madona s růží (Madrid, Prado) jest práce Giulia Romana podle kresby Raffaelovy⁹; totéž platí o Svaté rodině pod dubem (tamtéž).

Vyvrcholení malířského stylu Raffaelova musí se hledati jinde než v římských obrazech oltářních, a sice *v portrétech Raffaelových*. Portréty jsou malířsky nejvyšší část jeho díla — míním ovšem portréty pozdní doby římské. Sem uchylovala se v poslední době vylučně malířská vloha

8 - H. Dollmayr: Raffaels Werkstätte (Jahrbuch der kunst-histor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1895, str. 344).

9 - Stolek, na nějž klade bambino nožku a na němž leží růže, po níž dostala tato Madona jméno, jest moderní přídavek.

umělce, který se stává stále víc a víc výtvarným režisérem a intendantem celé malířské armády; zde udržoval s vášnivou láskou kontakt s malířským nástrojem, který mu byl znesnadněn nebo znemožněn na jiných polích. Všecky skoro Raffaellovy portréty velkého římského stylu jsou vpravdě také dílem ruky jeho — vyjma jedinou Johanu Aragonskou (nyní v Louvru), jejíž jen tvář jest z ruky Raffaellovy, ostatek od Giulia Romana. A není náhodné, že právě tento portrét byl odbyt Raffaelem otčímsky: šlo o export do Francie a Itálie dívala se na francouzské barbary, jež František I. uváděl tak pracně právě tehdy do renesance, velmi spatra. Portrét proslulé krasavice, šestnáctileté snoubenky connétabla neapolského, knížete Ascania Colonna, objednal u Raffaela kardinál Bibbiena, tehdy papežský legát u francouzského dvora, za dar Františkovi I., znateli i ctiteli ženské krásy; a Raffael zhostil se objednávky svým obvyklým způsobem, vloživ ji na bedra jednomu žákovi, pravděpodobně Giuliu Romanovi, kterého vyslal do Neapole portrétovat Johanku.

Řada římských portrétů Raffaellových opravdu velkého stylu počíná sice již Juliem II. (Florence, Pitti, kolem 1510), ale malířské šířky a volnosti dostupuje teprve v Donně velatě (kolem 1515, nyní ve Florencii, Pitti) a zvláště v hraběti Baltazarovi Castiglione (1515, v Louvru), v papeži Lvu X. s dvěma kardinály (v Pitti, mezi 1517—19), v dvojitém portrétu benátských diplomatů Navagera a Beazzana (v Římě, pal. Doria, o něco dříve) a v portrétu neznámého kardinála (neprávem bývá nazýván Bibbienou) v Pradu madridském (kolem 1518).

Donna velata bývá ceněna po své koncepci jako portrét přísného vznešeného ženství, ale i ryze malířsky jest dílo nevšední. Raffael podal tu po prvé velmi nesnadnou harmonii v bílé: bělost pleti, bělost závoje, bělost atlasového roucha jsou odstupňovány velmi jemně a velmi určitě. Na neutrální půdě získává pleť poprsí velkého tepla a vítězí i nad bílým atlasem. Koloristicky ještě zajímavější jest snad stejně výrazná jako živá podobizna *hraběte Castiglione*. Chladná a přísná jest koloristická harmonie tohoto kusu, ale právě v tom jest její kouzlo. Pozadí jest neutrální šed, aby tvořila folii pleti, jedinému teplému tónu v obraze. Pompésní, široce rozložené motivy roucha rozděleny jsou koloristicky mezi čern a šed, která zvláště na rukávcích jest traktována s nádhernou šířkou.

Mrtvá běl košile uzavírá tento přísný akord koloristický. Působí-li Castiglione dojmem polobenátským, jsou *Navagero a Beazzano*¹⁰ portrét cele benátský v malířské šířce a volném oddechu temného koloritu; zde stojí Raffael asi uprostřed mezi Giorgionem a Tizianem.

Zvláštní postavení mezi portréty Raffaellovými zaujímá *Lev X. s Ludovicem de Rossi a Giuliem Medici*. Předně jsou zde realistické detaily, kterých není v jiných portrétech Raffaellových, a tím jest vnešeno do tohoto díla cosi intimního. Papež vznesl právě pohled od kodexu miniaturami bohatě vyzdobeného, v levici drží posud lupu; vedle kodexu bohatě pracovaný zvonek akcentuje neživé popředí v celé šíři jeho jako nikde v současném portrétu italském. Není divu, že byly hledány holandské resp. vlámské vlivy v tomto obraze! Nizozemsky působí i svítivost barevná. Così subtilně podrobného a úzkého jest i ve způsobu, jímž jsou traktovány látky, samet, damašek, hedvábí a zvláště kožešinový lem čepice i pláštíku ve svém složení: neušlo to již pozornosti Vasariho, která zaujala se tím úplně.

Lituji, že neznám *Kardinála v Pradu* a nemohu si tak utvořit soudu o jeho kvalitách malířských. Zdá se však podle toho, co o něm píše znamenitý moderní malíř holandský Josef Israels ve své cestopisné knize *Spanien*¹¹, že kouzlo jeho jest v kresbě úžasně zduchovělé a vytříbené do nejvyšší ušlechtilosti. Píšet Israels: „Žádná krása barevná, žádná umělost, jen myšlenka, duše, charakter toho muže zasahuje, poutá a svádí nás. Vzácná úspornost světla a barev, jest to triumf ušlechtilosti formové. Postava jest vysoká; tvář mluví o zdržlivosti a míru. Oči jsou hluboké a pronikavé a odumřelá bledost vyznačuje muže kláštera a církve. Jemně zahnutý nos prozrazuje šlechtický původ italský a rty lehce na sebe přitisknuté muže rozvážlivého a jemnocitného. Tento portrét obsahuje více poesie než mnohý obraz světců a andělů tam visící.“ A stejně kouzlo duchovosti ovanulo nedávno z téhož kardinála jiného jemného znatele moderní malby, Julia Meiera Graefe. Ve své *Spanische Reise*¹² charakterisuje takto toto arcidílo Raffaellovo: „Kardinál, nejkrásnější

10 - Držím se soudu Lermolieffa-Morelliho (Kunstkritische Studien I, str. 420 a n.), který pokládá Navagera a Beazzana rozhodně za originál Raffaellov.

11 - Berlín 1900, Bruno Cassier.

12 - Berlín 1910, S. Fischer, str. 266 a n.

mužský portrét Raffaelův, jest stvořen člověkem, který také dovedl oceniti nádheru, ale stál nad ní. Jeho krása pochodí z moci duchovější. Tato hedbávná moarová červeň ornátu, která by pod lupou jistě podržela své bohatství, jest zde, zdá se, jen proto, aby vedla zrak na obličej. Vedle čistoty tohoto profilu mizí všecko hmotné.“ A srovnává portrét tento s dvěma portréty Tizianovými, s Filipem II. a Karlem V., které jej obklopují, vysvětluje, proč vítězí zde Raffael nad Tizianem, jinak bližším našemu modernímu cítění výtvarnému svým ryze malířským stanoviskem: zase z této duchové celosti, před níž klesají všechna kritéria technická. „Prostředek Raffaelův jest sporný. Mizí však v účelu ideálně naplněném. Stojí za ním názor obdivuhodného člověka. A názor ten dosahuje tak vznešeného symbolu zduchovnění, že obvyklé pomůcky naší analýsy — modelace a malba — stávají se zdánlivě bezpodstatnými technickými pojmy. Zdánlivě! Neboť vpravdě potvrzují skutečnost, že Raffael byl zde se svým choulostivým materiálem malířštější než Benátčan.“

V poslední větě zasaženo jest opravdu jádro problému: se stanoviska pouhé *materie* malířské stojí Tizian bezesporně nad Raffaelem, ale materie sama není ještě umění, není zejména celé umění, ani nejvyšší a nejvýraznější jeho část. Jsou to kvality duchové, kvality koncepce i komposice, které rozhodují o něm. A v tom směru jest hledati výklad pro malířskou superioritu *těchto* prací Raffaelových: jsou opravdu malířsky myšleny a cítěny, třebas barva byla místy kalná nebo suchá. Jsou stavěny malířskou jednotou: barevnými plochami, z nichž prýští a zvučí hudba velikosti, pravá vnitřní hudba uvědomělého tvůrčího ducha. Barevná plocha sama jest zde jednotou tvořící styl; v barevných plochách se zde myslí, a ne logikou abstraktné linie geometrické. Proto jest oprávněno mluvit zde o malířském stylu u Raffaela a stavěti jej proti jeho pracím, jednak lineárně komponovaným, jednak pouze dekoračním.

Zbývá dotknouti se otázky dosti vnějškové jinak, v kom jest hledati iniciativu tohoto malířského stylu Raffaelova? Jest již lieu commun nazývati Raffaela *grand profiteur* a ukazovati na předchůdce nebo vrstevníky, na jejichž ramenou stojí jeho vývoj, — cosi, mimochodem řečeno, co mu mohlo býti účtováno jako umělecké minus jen dobou krátkozrakého individualismu, která špatně rozuměla originalitě a nedoceňovala tradice

a nerozuměla jejímu požehnání. Že chápe se dnes jasněji, jaké spolupráce a souhry sil, jakého rozdělení úloh skoro dramatického jest třeba, aby vznikla a vytvořila se skutečná epocha umělecká a kulturní, jest opravdový zisk náš proti době naturalistického experimentování *ab ovo*, která charakterisuje osmdesátá a devadesátá léta minulého věku. Víme tedy dnes, jak jednotlivé kapitoly v tvorbě Raffaelově dělí se podle iniciativního vlivu Leonardova, Bramantova, Michelangelova a jednotlivé odstavec dokonce podle vlivu Dürerova; jen Raffaelovo malířské intermezzo bývá často vyjímáno z tohoto pravidla.

Jest tu ovšem *Sebastiano del Piombo*, žák Giorgionův, povoláný r. 1509 z Benátek bankéřem Agostinem Chigim do Říma k výzdobě jeho vily Farnesiny, z počátku přítel, později rozhořčený soupeř a odpůrce Raffaelův, — ale ten zdá se výtvarným historikům příliš nepatrným a problematickým umělcem, aby se mu mohl připsati vliv v božského Urbinata; Vasari mluví o něm jako o lenochovi, jeho ženské typy prozrazují měkkou, skoro animální smyslnost — jak přiznati tu působení v ideálního, cudného Raffaela? Všecko, co připouštějí, jest, že Raffael vypůjčil si od něho jednotlivou figuru, a sice sv. Magdalenu napravo na obraze sv. Cecílie v Bologni: jest to obrácená přední dáma z nádherné skupiny v levém rohu Sebastianova obrazu v San Giovanni Crisostomo. A to ještě odpouštějí těžko Raffaelovi jeho slabost a domnívají se, že jest nutno omlouvati ji vnějšími okolnostmi.¹³

Ale toto opovržení k Sebastianovi jest venkoncem bezdůvodné. Sebastiano del Piombo byl mohutný talent malířský a již pouhá okolnost, že jest autorem několika portrétů, které byly dlouho připisovány Raffaelovi a čítány mezi jeho díla nejlepší,¹⁴ měla by nabádat k největší opatrnosti v soudu o tomto pořímařském Benátčanovi. Jako portretista stojí Sebastiano bezesporně mezi největšími mistry své doby a ukázal jsem právě, jak v portrétu vyvrcholuje se malířský styl Raffaelův; slabší jest v komposicích, zvláště o četnějších figurách, kde působí leckdy ne dost

13 - J. Strzygowski op. cit., str. 83.

14 - Sebastianovi jsou dnes restituovány t. zv. Fornarina z Tribuny z r. 1512, dále o něco starší nádherná berlínská Dorothea zvláštní stylové šířky a plozvučnosti a podivně výmluvný a malířsky svěží Houslista z r. 1518 u Alfonse Rothschilda v Paříži.

348 volně a jasně a kde není prost theatricalnosti (platí to zvláště o jeho Vzkříšení Lazara v Londýnské National Gallery).

Ale pro náš problém nemá otázka po síle umělecké osobnosti Sebastiano významu hlavního a zásadního; nejde o to, kolik platil Sebastiano sám sebou, jde o to, že Sebastiano jest nositelem a prostředkovatelem benátské tradice, hlavně tradice Giorgionovy, a že co naráží tu na Raffaela a na směr florentsko-římský, co se s ním zde střetá, jsou právě — Benátky. A Benátkám, ne Sebastianovi samému podléhá na čas Raffael, Benátkami vytváří se v něm jeho malířský styl.

In parenthesis: přesto cením Sebastiana i jako uměleckou osobnost mnohem výš, než bývá zvykem. Nezvklá mne v tom ani nejnovější odsudek Ludwiga Justiho v pěkné jinak knize o Giorgionovi (kapitola Die Grenze gegen Sebastiano, I. díl, str. 223 a n.)¹⁵. Snaha vyzdvihnouti co nejvýše Giorgiona vedla patrně Justiho k tomu, že staví co nejnižší Sebastiana; ale počínání to jest zcela zbytečné. I kdyby přiznal Sebastianovi znamenitý význam, který mu opravdu náleží, neublížil by tím v ničem Giorgionovi, který jest prostě *jedinečný* a mimo všechno srovnávání, opravdový protagonista moderní malby, duch cele vůdčí a osudový, který se dá cenit jen per analogiam s Mozartem v hudbě.¹⁶

Co prostředkuje Sebastiano Raffaelovi, jest právě nový malířský názor benátský, jehož tvůrcem jest Giorgione. Předně jest to nový typus ženský, který vstupuje od chvíle, kdy se stýká se Sebastianem, v jeho díle: typus plně zralé krásy proti někdejšímu jeho typu zdrželivé nevinnosti a polorozvitého půvabu (že typus ten proti temné lenivé smyslnosti Sebastianově jest u Raffaela světlejší a ušlechtilé produševnělý, jest pouhá diference osobního vkusu a rázu). Ale více a nad to: Se-

15 - Ludwig Justi: Giorgione, II. sv., Berlín 1908.

16 - K jaké nehoráznosti zavádí tato parti-pris Ludwiga Justiho, jest patrné ze způsobu, jakým kritizuje Sebastianovo Martyrium sv. Agaty v pal. Pitti (str. 234); sv. Agata „sbírá prý se pracně k blbému pohledu“, působí prý dojmem, jako by „mluvila nosem“. Jak jest možno zapomenout, že tu jde o stylistickou konvenci vyspělé renesance, která žádala od figur, aby zachovávaly i v utrpení gravitatem? I tak přes svou smyslnou lenivost zůstává Agata jedním z nejnádhernějších tors namalovaných za renesance. Nejkritičtěji oceňuje osobnost Sebastianovu H. Wölfflin v Die klassische Kunst, 4. vyd., str. 137. Není slepý k jeho nedostatkům a vadám, ale přesto staví jej hned vedle Raffaela a Michelangela.

349 bastiano přinesl do Říma i benátskou koncepci a komposici portrétu. Portrétu v Benátkách dostává se po prvé zvláštního velkorysého pojetí a dramatického oživení: portrét stává se v Benátkách kapitolou historie i aktem dramatu. Florentané podávají v portrétu jen statickou věrnost a dokumentárnou správnost, Benátčané snaží se první zachytiti soustředěný výraz pohnuté dramatické chvíle; vyšší pravdivost a bohatší pathos duševní jsou jejich podílem proti pouhé objektivné a mrtvé korektnosti florentské. Proti statuárním portrétům florentským a proti ryze profilovým portrétům lombardským jsou již portréty Giorgionovy více méně momentní a dramaticky pohnuté. Tak berlínský mladý muž opírá se rukou o zábradlí; dáma v galerii Borghese má zaměstnané obě ruce; taktéž muž v Temple Newsam u Leedsu (rukavičkový motiv, předchůdce Tizianova Muže s rukavičkou v Salon Carré v Louvru); významné gesto pravou rukou činí mladý muž v Pešti a v t. zv. Fuggerovi v Staré pinakotéce mnichovské máme před sebou již první dramatický portrét momentový: vrchní část trupu vzata zezadu, hlava obrácena vyhlíží z rámce, jako by malovaný náhle se otočil po divákovi; že tváří dostává se tím nejen vzrušení, ale i soustředěné významnosti, jest patrné.

A právě tento motiv jest vyvrcholen v Sebastianově Houslistovi, ale připravován již všemi ostatními známými portréty jeho. A tento motiv, ovšem v zdrželivějších útvarech, jest vlastní i portrétům Raffaelovým.

Touto novou vysloveně malířskou koncepcí svých portrétů souvisí tedy Raffael s Benátkami a souvisí s nimi prostřednictvím Sebastianovým.

Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl

Zajížděl jsem často v šedesátých letech z Curychu do Kolmaru osvěžit se a posílit se v pochybách na tomto nejmohutnějším německém obraze.

Arnold Böcklin

Jméno Grünewaldovo dostalo pro mne jako pro tak mnohého obsah, když jsem roku 1893 po prvé četl J. K. Huysmansův paradoxní román moderního satanismu *Là-bas*. V této knize jest několik stran¹ věnováno střednímu poli isenheimského oltáře, pathetickému Ukřižování: s naléhavostí a reliefností slova, kterému není snad příkladu ve francouzské moderní próze, jest tu parafrázováno základní mysterium křesťanské, tragedie golgatská. V této parafrázi není Huysmans zcela věcně správný: ušlo mu, že nejde zde Grünewaldovi o jedinečný akt ukřižování, nýbrž o scénu theologickou, o oběť Kristovu trvale představovanou, — ne tedy o ukřižování, nýbrž, přesně mluveno, o Krucifix. Ale přesto! Jak dovedl zde převést ve slovo a vyvážit v ně všechny podstatné složky malířského temperamentu Grünewaldova: jeho robustnost, jeho utajený var a žár, jeho vznětlivou krev, jeho barokní pathos! Od publikace Huysmansova románu neznatí Grünewalda alespoň z reprodukcí bylo hanbou ve francouzském literárním světě, zatím co v Německu byl Grünewald a namnoze ještě dnes jest znám jen odborníkům, kterým jest tak trochu *corpus vile* jejich atribucionistických dohadů a šrůtek, nebo — hůře ještě — zámkou k deklamacím o ryzím „seveřanském“, „národním“, „německém“ umění protivou k poitalštélému Dürerovi nebo kosmopolitickému Holbeinovi mladšímu.

Grünewaldovské badání není dnes nikterak uzavřeno; naopak: plno jest v něm dohadů, hypothes, sporů. Přesto, trvám, probrala se již hlavní díla Grünewaldova natolik ze tmy, že jest možno již odvážit se jejich analysy vývojově formové i stylové.

Pevný podklad grünwaldskému badání dal trochu bezděčně Alfred Woltmann, když byl r. 1873 po předechozí negaci přiznal definitivně Grünewaldovi *autorství isenheimského oltáře*.² Erasma a Mauritia, nádherné dílo posledního tvůrčího období Grünewaldova, které odmítal ještě tehdy Woltmann, restituoval mu hned následujícího roku (1874) Wilhelm Schmidt a zůstalo mu již a zůstane přes skepsi Fleurentovu,³ skepse ta není dost hluboce založena ani dost pevně podepřena. Vedle toho rozpoznal Woltmann Grünewaldovu ruku ještě v basilejském Ukřižování a v jedné kresbě basilejské. Archivální práce, pokud se týče Grünewalda, podjal se *Niedermayer* a podal její velmi hubené výsledky v *Repertorium für Kunstwissenschaft* VII (1884); *oeuvre* Grünewaldovo jest zde rozmnoženo o aschaffenburgskou Pietu, Ukřižování v Karlsruhe a kresbu Josefa v Albertině. *Adolfu Bayersdorferovi*, bystrému konserzátoru mnichovskému, náleží zásluha, že identifikoval několik významných kreseb Grünewaldových v Berlíně, Londýně a Erlankách a nalezl významné dílo zralých let Grünewaldových Založení chrámu Sta Maria ad Nives. Mnoho pro správné poznání a ocenění Grünewalda vykonal *Heinrich Alfred Schmid*, dnes nejlepší znatel jeho díla. Ve své stati v *Basler Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums*⁴ charakterisoval po prvé jednotný styl Grünewaldův, ocenil vynikající kolorism Grünewaldův, ukázal na souvislost jeho jednak s pozdní gotikou, jednak s barokem.⁵ Dílům Grünewaldova mládí a prvním uměleckému rozvoji jeho hlavně věnovány jsou *Fr. Rieffelovy Grünewaldstudien* v *Zeitschrift für christliche Kunst* 1897 a celým rozvojem Grünewaldovým obírá se Franz Bock v monografii *Die Werke des Mathias Grünewald* (Strassburg 1904); oba autoři nejsou dosti kritičtí a enthusiasm jejich bývá často velmi ne-

2 - Streifzüge im Elsass: 5. Der deutsche Correggio. *Zeitschrift für bildende Kunst* VIII, 321.

3 - Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds. Kolmar 1903.

4 - Basilej 1894.

5 - Jiné práce Schmidovy o Grünewaldovi viz v *Repertorium für Kunstwissenschaft* XV a v *Monatshefte für Kunstwissenschaft* I (1908), kde podává dva nové závažné dokumenty z r. 1514 a 1517. Grünewaldovo autorství hájí Rieffel i Bock (*Die Werke des Mathias Grünewald*, str. 152) a Baumgarten (*Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XVI, 307) a Rauch (*Monatshefte der Kunstwissenschaft, Literatur* III, 83) neodporují.

příjemný i nebezpečný, poněvadž má nahraditi trpělivou práci odbornou a vědeckou jistotu; u Bocka irituje zejména podceňování Dürera a Holbeina jako umělců cizáckých proti „národnému“ prý Grünewaldovi. Z obou těchto prací jako pozitivní zisk zbude asi jen několik pravděpodobných atribucí.

R. 1907 bylo nám známé oeuvre Grünewaldovo rozmnoženo o Madonu v růžovém houští, která byla nalezena na podzim t. r. ve vsi Stuppachu u Mergentheimu; obraz první rozpoznal jako dílo Grünewaldovo a popsal, žel ne dosti přesně, Lange v Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXIX. —

Chatrné zbytky *oltáře sv. Dominika* v Darmstadtě (tři scény ze života Dominikova: smrt, nanebevzetí, korunovace a tři scény pašijové: Kristus jat, bičován, oplakáván) jest možno ne bez pravděpodobnosti přičísti mladému Grünewaldovi. Tvůrce obrazů těch, není pochyby, vychází od Schongauera; tomu nasvědčují hubené, ostré profily těla Kristova na příklad. Ale s touto hubenou a chudoduchou manýrou malířskou zápasí zde již místy silný talent malířský. V pozadí Oplakávání Kristova jest skalná krajina ve slunci; ve Smrti Dominikově řada bílých kuten jest tak odstupňována barevně, jak by toho dovedl sotva který současník.

Kolem r. 1500 vstoupil Grünewald asi do dílny Dürerovy v Norimberce a pobyl tu několik let. Grünewaldovci vyřadili by tedy přirozeně rádi z Dürerova díla té doby komplex obrazů, kreseb i dřevorytů, který by připisali Grünewaldovi. Nemá zde významu sledovati atribuce některých dřevorytů té doby Grünewaldovi; pozoruhodnější a ne bez oprávnění zdá se mně, připisuje-li se mladému Grünewaldovi temnosvitná kresba vídeňské Albertiny, nesoucí tam jméno Dürerovo: Tři jezdcí a tři smrti. Jest to kresba nevšední koncepce i nevšedního provedení, cítěná ryze malířsky, a již proto, zdá se mně, nesvedl by ji nikdy Dürer, který myslil vždycky kresebně. Z hnědého podkladu tryskají zde náhle příkrá světla a dodávají scéně cosi duchově příšerného. Také ráz fantastiky tohoto listu odchyluje se zřejmě od fantastiky Dürerovy; i patrná skreslenina zadních nohou prostředního koně jest nedürerovská.

Velmi sporné jest autorství sedmi malých desek (0,45×0,63 m, jindy 0,45×0,88 m) Sedmi bolestí Mariiných v drážďanské galerii. Bock a Rieffel připisali tato díla Grünewaldovi, Rieffel v poslední době upustil

od této atribuce; Thode vidí v nich dílo Dürerovo, ale nedošel souhlasu u badatelů dürerovských; oficiální označení „škola Dürerova“ neříká nic. Těchto sedm scén svou koncepcí jest malířstějších, než u Dürera zvykem; scény tyto odehrávají se ve volném vzduchu a mají své charakteristické osvětlení, jitřní, polední, odpolední, večerní; světlu jest zde přičten význam, kterého nemá jinak v soudobé německé malbě. Dvanáctiletý Ježíš v chrámě má dokonce trojí osvětlení! To všecko poukazuje na to, že autorství Grünewaldovo není možné vylučovat.

Nesporně Grünewaldovi náleží *Pokušení sv. Antonína* (0,77×0,88 m) v Kolíně nad Rýnem. Zde promluvil po prvé malíř Grünewald, rozpoutal všecku svou sílu i hloubku barevnou; plastická forma jihně v barevném i světelném příboji, který tryská odevšad. Malíř jako by se nemohl nasytit červeně: hýří v ní, zpíjí se jí.

Kolem r. 1510 vzniklo hlavní dílo Grünewaldovo, arcidílo jeho zralého prostředního období, *isenheimský oltář* (nyní v Kolmaru). Zde se dovršuje malířský styl mistrův, zde získává volnou, širokotechou techniku, zde rozpoutává všecky své rejstříky citové, umělecké, technické, zde se soustřeďuje k velikému vrhu tvrdé vůle.

Tento skladný oltář, malovaný pro klášter antonitů na úpatí Voges, má několik vrstev.

První vrstva, která byla patrná, byl-li oltář zavřený: ve středu proslulé Ukřižování, po stranách Antonín Poustevník a Šebastián (levé a pravé křídlo). Stylistické úvahy vedou k tomu, že nejčasnější jsou tyto obě figury světců, zvláště Antonín: typus jeho jest dürerovský, forma plastická, záhyby roucha gotické. Malíř ovšem propuká všude také zřejmě: oba světci jsou patrně malířské preludium k ostatním částem oltáře. Obě figury jsou modelovány v temnosvitu; u Antonína šlo malíři o to, ukázat, jak se mění barva lokální působením světla: původní karmín látky pláštové jest tak odmocněn až v bledě růžovou. Měkce, parnatě malovaná krajina v pozadí sv. Šebastiána ukazuje rozené malířské ingenium, jakého Němci dosud neměli a nebudou míti dlouho potom. Střední pole, Ukřižování, jest veliká orgie světelná i barevná. Scenerie: noc měsíčná, v níž se předměty jen tuší. Zelenavá řeka koupe měsíčné světlo; v pozadí tratí se hory. Na nízkém kříži surově ve spěchu stesaném (kůra zbyla ještě na něm) svíjí se zmučená mrtvola protkaná modrými přischlými

ranami; prsty rukou pod svaly napjatými jsou křečovitě ztrnulé a trčí do výšky; hlava klesla ve smrti na stranu, ústa se rozevřela v marné křeči; na hlavě divoká trnová koruna, kolem boků hadry; mohutný hrudní koš přechází s groteskní náhlostí ve vychrtlý pás; nohy zcela zkroucené a naběhlé bortí se v kolenou k sobě. Vedle tohoto mohutného, naddlidského Krista působí ostatní herci zdobně a trochu loutkovitě: napravo plačící Jan, podchycující Matku v mdlobách klesající, a Magdalena, vržená v hysterické křeči na kolena, lomící nepoměrně drobnými rukama; nalevo Jan Křtitel, v levici knihu, ukazuje ztuhlým prstem pravice na Krista a zvěstuje naplnění zaslíbení. Celý obraz jest komponován ne lineárně, ale barevně: nese jej veliký jednotný akord barevný. S výšin padá měkké, laskavé světlo a polévá zmučené tělo Kristovo; napravo i nalevo masy bílé, světležluté a červené se vyvažují. Malíři šlo zřejmě o celkovou temnosvitnou atmosféru, proto podává valéry barev, proto unikl úplně zlomkovité pestrosti. Roucha splývají dolů ve velkých plochách prosáklých světlem; rozsekaná gotická tvrdost jest zde překonána. Ještě větší malířskou plynulost má predella: Oplakávání Kristovo. Napravo bezvládné zelenavé tělo Kristovo, nalevo červenavý sarkofág, uprostřed bílý šátek Mariin: celá barevná rytmická stavba. Jest třeba jíti až k Rembrandtovi, abychom našli malíře, který dovedl podati tak ryze malířsky bezvládně zlomeného těla, z něhož jako by byla vybičována a vylisována všecka plasticita;⁶ jak úžasné jsou namalované hadry — opravdové hadry nohou rozedraných hřeby! A co šklebí se z tváře Magdaleniny, jest opravdové šílenství, málokdy namalované tak autenticky jako zde.⁷

Druhá vrstva, která byla patrná o svátcích mariánských, když byl oltář jednou otevřen: střední pole *Madona s koncertujícími anděly*, nalevo *Zvěstování*, napravo *Zmrtvýchvstání Kristovo*.

6 - Srovnej v tomto směru s Grünewaldem Rembrandtovo Kladení Krista do hrobu, malované v l. 1633-34 v Glasgowě.

7 - Že G. byl nevšedně bystrý a bezpředsudkový pozorovatel i abnormních psychopathologických stavů, ukazuje žena ďáblem posedlá, klečící u nohou sv. Cyriaka ve Frankfurtě. V jeho době spokojovali se malíři v takovém případě sumárním schematem. G. podává však autentickou studii šílenství, jak se projevuje ve vyvráceném pohledu a křečovitě zkroucených rukou.

Střední pole, tvořící dvojité obraz značných rozměrů (2,69×3,07), jest barevná a světelná kompozice znamenité síly a nevšedních jemností. Napravo sedí Maria a povznáší k sobě v plenkách bambino (jehož tvář, mimochodem řečeno, jest jedna z nemohoucností Grünewaldových — viz i tvář bambina na Madoně stuppachské); kolem ní hotové zátiší nizo-zemské intimity a domáckosti: hrneček, kolébka, kád. Nalevo v popředí klečí anděl hrající na cello; za ním otevřená kaple pozdní gotické ornamentiky vyplněná hudoucími anděly; v předním průčelí této kaple klečí dívčí postava velké ušlechtilosti, na hlavě dvojitou korunu, hlavu i hrud zalitu světlem.⁸ Pozadí za Marií vyplněno jest barevnou krajinou viděnou zcela vzdušně a světelně. Za žlutými lukami, modrozelenou vodou, modravým lesem trčí ve sněhu a ledu vysoké pohoří modře a růžově prokmitající jako západní nebe nad ním. Zcela vysoko nad ním zcela drobný a nehmotný Bůh Otec na trůně; kolem něho hemží se drobní nehmotní andělé a jiní sestupují po paprscích.

Malířské centrum obrazu, nejvyšší světelný bod jeho, jest anděl s cellem nalevo v popředí. Jasná běl jeho roucha svítí v duhových barvách a jest sám přechod lomených tónů nejrůznějších bělí; tento anděl jest již sám o sobě veliký koloristický čin. S Marií napravo spojuje tohoto anděla řada bílé žlutých ploch (prádlo dětské); tvoří jakýsi most mezi ním a karmínovým rouchem Mariiným, jež jasné světlo odstupňovává a místy jaksí vyssává až do běli. Na druhé straně vychází od anděla s cellem druhé koloristické křídlo; anděl s altovou violou jest variantou v běli k andělu s cellem a oba zatápějí barevnými reflexy anděla třetího, fialově a zeleně svítícího. Celá kaple nad nimi vře a šumí barvami a světlem. Anima fidelis koncentruje v sobě pak všechn tento světelný var a vyráží jej v mohutném forte jakoby světelným pozounem do prostoru. Krajina sama co do vzdušné perspektivy a tónové jemnosti jest unikum ve své době a ve svém německém prostředí. Kdo ví, s jakou

8 - Jest to t. zv. anima fidelis mystiků. Ikonograficky vyložil obraz tento nedávno Schneider v článku Matthias Grünewald und die Mystik. Beilage zur Münchener Allg. Zeitung 1904, č. 234. Podle Schneidra jde tu o to, zpodobnění božský úrdek o synu-člověku a vykupiteli a jeho nebeské i pozemské působení. Křesťanská duše, *anima fidelis*, jest zde pojítkem mezi vykoupenými (anděly) a vykupitelem.

těžkopádností a plasticitou podávali soudobí malíři takové mystické scény, jako jest Bůh Otec s anděly v oblacích, užasne nad lehkým malířským visionářstvím Grünewaldovým. Grünewaldův umělecký čin jest zde v tom, jak pro svou koncepci visionářskou dovedl nalézt adekvátní prostředek výrazový ve světle a vzduchu, v měkce a vonně namalované dálce oblačné a nadoblačné. Jest třeba vystoupiti až k Tintorettovi, abys našel analogon k tomuto malířskému visionářství. Jako komposice barevná a světelná jest tento obraz vrcholem díla Grünewaldova; orchestrace barevná jest bohatší, instrumentace jasnější než na Ukřižování. Síla a jemnost drží si zde rovnováhu, a podivuhodné jest, jak celé toto moře rozžihaných světél a barev jest sevřeno a zkroceno několika hlavními akordy, které je nesou jako ukrytá nehmotná kostra.

Levé křídlo: *Zvěstování Marii*. Scéna: interiér gotické kaple, prochvělý světlem a barvami; zezadu vpadá trojím oknem do ní polední slunce a halí ji v teplé tóny; zatopena světlem vznáší se holubice. Vpředu soumravné šero, zápas světla se stínem, clair-obscur. Světlo zalévá hlavu a ruce Mariiny, červenou oponu na tyči zavěšenou, část anděla. Souběžně s touto přední oponou umístil Grünewald v pozadí oponu druhou, zlatě zelenou a dosáhl tím krásného plnozvukého odstupňování prostoru. A do této místnosti, zdramatisované již hrou a zápasem barev, stínu, světla, vpadl anděl, opravdový dramatický anděl, jako by jej sem víchř vnesl a zavál. A zase: jest nutno myslet na Tintoretta, na jeho Zvěstování v Scuola di San Rocco, které jest ovšem ještě pohnutější a vášnivější i psychicky bohatší. Ale duševní rod obou malířů jest týž!

Pravé křídlo: *Zmrtvýchvstání Kristovo*. Na zemi v smělých mistrných zkratkách poražení zbrojnoši; jejich kabátce hoří v intenzivní žluti, zeleni, červení, jejich kovová zbroj odráží světelné drama podnebeské. Obklopen ohromným ohnivým kruhem záře a světla nese se Kristus — ne těžký, hmotný člověk, ale jakýsi spirit — slavnostně k nebi; nese se i visí; jde tu zřejmě o transsubstanciaci hmoty světlem: světlo prýští se z těla Kristova a zaplavuje celé okolí. Roucho, které na něm ulpělo a smývá se nyní dlouhým bílým měkkým tokem za ním až do hrobu, prodlužuje tento světelný zdroj a pojí světelně vyšší sféru se sférou nižší. Běl rubáše láme se ve světlemodrou, růžovou a fialovou a celá tato barevná féerie odráží se s jedinečným pathosem od mlčícího, temného,

ohvězdného nebe, od tmy, která hltá pozadí. Ve světle našel zde Grünewald týž stylisační princip jako později Rembrandt: světlo jest zde ekvivalentem mravního vítězství, duchové transsubstanciace, dramatického boje.

Třetí vrstva, která byla patrna, otevřel-li se oltář dvakráte (tak byl otevírán o svátku sv. Antonína Poustevníka, patrona chrámového). Prostřední pole vyplněno dřevořezbami, uprostřed sv. Antonín na trůně, po stranách sv. Augustin (vlevo) a sv. Jeronym (vpravo). Pod tímto středním polem predella: uprostřed učící Ježíš, po stranách disputující apoštolé — vesměs dřevořezby. Zde, kde se obírám jen Grünewaldem malířem, přecházím mlčky tuto část jeho díla.

Levé křídlo: *Rozhovor mezi poustevníky Antonínem a Pavlem*. Antonín přišel navštívit poustevníka Pavla. Starci sedí a hovoří se širokými důraznými gesty ve fantastické krajině zatopené laskavým světlem letního večera. Drsné, odumřelé, mechem ověšené větvoví kreslí arabesky na západním nebi; za Pavlem vyrůstá palma a týčí se dále skalní brána; pak následují louky protékané potokem a jedlový les, který stoupá v příkré lysé pohoří. Obraz jest komponován dualisticky: popředí skoro uzavřené propracováno jest s celou svou hmotnou charakterisací; pozadí jest světelná, skoro plenérstická dálava. Koloristicky nevšedně jest traktováno roucho Antonínovo; jest jen jevištěm pro hru nejdelikátnějších přechodů modré, šedé a fialové. Srna, mech, listoví i stromy malované jsou se stejnou měkkou štavnatostí.

Pravé křídlo: *Pokušení sv. Antonína* (mátohami, ne ženou). Totéž thema jako obraz kolínský, ale samostatně pojaté. Dějištěm místo před zbořeníštěm chatrče, která se temně odráží od jasného večerního nebe; za ní lysé skály; nalevo v oblacích vzdušný Bůh Otec. Antonín leží poražen na zemi; na něho se sápo, po něm dupají, do něho buší, jej rvou za vlasy příšerné larvy zvířecích podob. Barvy hýří zde velmi směle, ale není zde té komposice a toho učlenění v nich jako na Marii s koncertujícími anděly. Jediný element, který člení rytmicky tuto scénu, jest clair-obscur, do něhož jest ponořeno celé popředí.

Jest sporno, kam řaditi ve vývoji Grünewaldově stuppachskou *Madonu v růžovém houští*, objevenou na podzim r. 1907, zda mezi díla poslední nebo díla střední; mně zdá se pravděpodobnější toto. Obraz jest

358 velmi špatně zachován, několikrát přemalován a okrájen, i jest velmi nesnadno utvořit si soud o jeho kvalitách malířských.

Sujet jeho jest Marie v mystickém *hortus conclusus*. Napravo v popředí růže a lilie v květinové váze, jiný květinový hrnec posazen na kamenném pažení; napravo v pozadí gotická katedrála, nalevo v pozadí město, nad ním lysé hory a ještě výše zcela drobný Bůh Otec nebo Kristus obklopený drobnými anděly. Koloristický střed obrazu byl asi bohatý oděv Mariin, splývající v mocných záhybech: po těchto záhybech nakupených ke světlu proudí jeho jas a přehodnocuje v nové valéry žlutočervený brokát šatu, modrou pláště, fialovou podšívky. Obraz měl asi dvojí pramen světla: jedno světlo pochází shora vlevo — světlo mystické a atmosférické zároveň —, druhé prýští se zprava zezadu z hlubin: světlo večerní. Hnědé masy veliké katedrály jest užito asi jako repoussoiru, aby se soustředilo co nejvíc světelného života do popředí. Obraz byl asi plný barevných kontrastů a vepředen do tajemného života *clair-obscur*ového — což může se dnes již spíše tušit než prokazovat.

Schmidův dokumentový nález⁹ zjišťuje, že Grünewald v druhém desetiletí XVI. stol. prodlel delší dobu v Aschaffenburce: Schmid dokázal, že aschaffenburský kanovník Reitzmann nebo Retzmann objednal u něho r. 1514 oltář pro Uissigheim u Tauberbischofsheimu (dnes ztracený). Z této doby pochází také asi *Poslední soud* dnes v Germánském museu norimberském (1,33×1,76). Vysoko v rozstouplých nebesích zjevuje se Kristus v jemně zlatém světle, nohy na zeměkouli, světlé tělo v temném plášti. Nalevo Maria zcela bílá v žluté a modré, napravo Jan v plášti zelenozlatém. Za Marií andělské putti týčí masivní kříž; jiné putti troubí spíše v dlouhé rohy pastýřské než v trouby soudné. (Děti jsou slabinou Grünewaldovou a jsou jí i zde jako drobní andělci — tato část jest bez malířské velikosti.) Tato říše oblačného světla zaujímá vrchní dvě třetiny; spodní třetinu plní blaženci a odsouzení, houf lidských aktů pojatých a viděných ryze malířsky. Napravo vítr rozdmýchává světový požár a v žlutě červeném žáru dáblové zvířecích forem oddělují jako na gotických tympanonech řetězem své oběti nebo bijí do nich fantastickým kyjem. Nalevo Petr přijímá blažence v pózách poněkud

9 - Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 537.

359 konvenčních. Mezi obojím táborem rozevívá se propast a zde vzniká jako na hranici boj o jednoho člověka, který se zachytil mezi blaženci: dábel v podobě groteskní a děsivé larvy zaryl se do něho, ale anděl, skvostný v pravdivém držení těla, zvedá již meč, aby jej odrazil.

Obraz tento nepočítám přes světelnou záplavu nebeskou mezi nejlepší Grünewaldy: jest malířsky chudší, jaksí lysý a ustydlý. Nejen s Michel-angelem, nejen s Rubensem, ani se Signorellim není možno jej srovnávat. Zde narazil Grünewald patrně na mez svého nadání v určitých směrech opravdu geniálního; nestačil svým formovým fondem, svým repertoárem pohybu i gesta na tuto dramatičnost mas a hromad.

V městském museu ve Frankfurtě nad Mohanem chovají se dvě *grisaille*, *Sv. Vavřinec* a *Sv. Cyriak* (0,43×0,88 m), patrně vnější strany a zbytky oltáře. *Grisaille* ty jsou traktovány ryze malířsky: temnosvitem a měkkým, plynulým štětcem.

Na konec druhého desetiletí XVI. stol. bude asi třeba umístiti *Poslední soud* v Cáchách, obraz malířsky mnohem bohatší a plnější než *Poslední soud* norimberský. Obraz jest nám *látkou*, *sujetem* temný a nejednotný, a proto usuzuje se, ale neprávem, i na jeho *malířskou* méněcennost. Na pravé půli nahoře opakuje se motiv Krista soudce prostřed mezi Marií a Janem z obrazu norimberského, dole vítá anděl zezadu malovaný a zachycený v úžasně měkkém, až nylvém sklonu těla duše stoupající z hlubin k rajske bráně. Na levé půli nádherně malovaný lotr na kříži, viděný skoro z profilu, v šikmém úhlu velmi ostrém; a pod ním jiný malířský zázrak, z propasti se vynořující hejtman na koni s bílým chocholem. V obraze jest plno utajeného žáru a mystické vroucnosti, k níž nám chybí dnes klíč.

Mezi díla *posledního období* jest počítati na prvním místě *Pietu* v Aschaffenburce, pravděpodobně fragment většího obrazu Oplakávání Krista Marií, objednaného u Grünewalda Albrechtem Braniborským, arcibiskupem mohučským a braniborským, jehož znak i podoba *cum licentia* interpretovaná umístěny jsou nalevo.¹⁰ Mrtvola Kristova leží s pokleslou

10 - Albrechta Brandenburského ryl také Dürer r. 1522, kdy byl na norimberském říšském sněmu, tehdy ještě pýcha humanistů a prostředkovatel mezi stranou konservativnou a reformní.

360 hlavou bezmocně jako plynulá masa krásného pohnutého obrysu, a sice tentokrát opačným směrem (s hlavou na pravé straně) než na predelle isenheimské; jinak jest mezi obojím tělem dosti podoby, i v detailu, na př. ve způsobu, jak jsou traktovány rozedřené hadrovité nohy; ale Kristus aschaffenburgský jest rytmičtější v obrysu než Kristus isenheimský. Z matky, která asymetricky chýlí se v levé půli obrazu nad synem, zachovány jsou jen úžasně produševnělé ruce a kus modrého pláště.

Obraz ve freiburském (v Breitsgavě) museu chovaný, *Založení Sta Maria ad Nives v Římě papežem Liberiem* (1,76 × 0,83), byl hlavní obraz na oltáři kaple P. Marie Sněžné v Aschaffenburce, objednaný, jak dovodil nyní Schmid, od Grünewalda r. 1517. Sužetem jest známá legenda. Papež za přítomnosti klečícího patricia Jana a jeho ženy v bohatém církevním průvodě zvedá právě motyku nad padlým sněhovým polem na Esquilinu — klade tím základ ku chrámu Sta Maria Maggiore. Proti běli sněhové a běli alby papežovy stojí masa červeně v ornátě papežově i v rouchách přísluhujících mu jáhnů. V pozadí bílí ministranti s rudými praporcei. Perspektiva obrazu jest ryze malířská: v středním plánu umístil velmi rafinovaně lomenou modrou, rudou, bílou a vystihnul lomem tím vzdálenost. I přednes barevný jest volný a široký; v pozadí jsou pouhé barevné masy; obraz počítá se značným odstupem — podstatný znak malby opravdu moderní!

Totéž platí o *Rozmluvě sv. Erasma se sv. Mauritiem* (nyní v Mnichově ve Staré pinakotéce), hlavním díle poslední doby Grünewaldovy (1,76 × 2,26); dílo bylo malováno pro hlavní oltář kolegiálního chrámu v Halle na objednávku arcibiskupa Albrechta. Obraz tento v Mnichově působí zvláštním kouzlem a jest nebezpečným sousedem Dürerovým Čtyřem apoštolům. Grünewald staví zde před nás scénu uspořádanou zvláštním způsobem: v popředí obě figury světců v životní velikosti zalitý světlem, které padá shora, Erasmus v těžkém brokátovém ornátě arcibiskupském,¹¹ Mauritius v stříbrném brnění, Erasmus v plném světle, Mauritius ve světle pruhovém; figury v pozadí jsou mnohem menší, než by měly být podle perspektivy lineární, — ale zvláštnost Grünewaldova jest právě v tom, že perspektivu lineární potlačuje

11 - Erasmus jest portrét Albrechta Brandenburského.

361 a zanedbává ve prospěch perspektivy barevné a vzdušné. Za figurami druhého plánu, ponořenými do temnosvitu, ihned veliká zelená opona uzavírá scénu, která jest tedy — mluveno geometricky prostorně — nehluboká, mělká; ale Grünewald směstnal do ní takové bohatství stavby barevné, odlišil na ní tolik vrstev světla i vzduchu, že ji rozšířil takto ve veliký slavně znící volumen prostorný. V tomto směru pro jeho styl a snahy příznačném vyvrcholují Erasmus a Mauritius jeho dílo. Starý středověký, a tedy konservativní princip¹² neprohloubeného jeviště obrazového jest zde kolorismem, clair-obscurm a luminismem přehodnocen v činitele stylu zcela moderně malířského!

O kolorismu samém nutno říci tolik: jest učeněný a odstupňovaný tak logicky a rytmicky jako na žádném jiném díle Grünewaldově. Obraz jest mnohem sladnějším než oltář isenheimský. Jest to tentokrát opravdová harmonie ve zlatě, šedi a cinobru, abych užil termínu, který si oblíbil Whistler. Celá barevná komposice jest uzavřena mezi dvojí neutrálnou, mezi šedí podlahy a zeleň opony. Nalevo svítí fortissimem zlatý brokát arcibiskupův, podložený trochou běli, zeleně a červeně; mitra na hlavě Erasmově a vyšitý znak u jeho nohou jsou samy o sobě malované plameny. Osvětlená tvář arcibiskupova odráží se čistě malířsky od pozadí. Stařec za Erasmem něžnými růžovými, šedými a fialovými tvoří most k druhé hlavní figuře, k mouřenínovi, který jest bouquet vzácného kořeného akordu barevného: hnědé (na pleti), stříbrné (brnění), zlaté (nimbus), červené (kalhoty), bílé (rukavice). Co by tu mohlo být křiklavé, jest utlumeno stínem, do něhož jest vnořena figura. Barbarský lučištník a kopiníci za Mauritiem jsou malováni pestře, ale ne suše, nýbrž v sumárních nápovědích: veliká jednolitá barevná masa Mauritiova žádala si tohoto thematického rozvedení. Obraz jest naplněn barevným obsahem až po sám rám, ale obsah ten jest také podivuhodně ovládnut a sharmonován. Obraz jest malován — jako všecka díla posledního období Grünewaldova — pro značný odstup a jest v něm překonána všecka podrobná malba nablízko, v níž vězel i Dürer i ostatní vrstevníci ně-

12 - Jest zajímavé povšimnouti si, že ve věcech vnějškové tradice jest Grünewald konservativní: zde jsou středověkou konvencí veliké terčovité aureoly, jinde zlato na rouchách andělů a na rouše Magdalenině.

362 mečtí. Grünewald osvědčuje tu vzácnou hotovost a bezpečnost pohledu dálkového.

Galerie v Karlsruhe chová dvě poslední díla Grünewaldova: *Ukřižování a Kristus klesá pod křížem*; byla kdysi lící a rubem téže desky na oltáři taubenbischofsheimském. Obrazy byly dvakrát restaurovány a ztěžují tedy soud o svých ryze malířských kvalitách. Tři figury, z nich Kristus v životní velikosti, skládají toto Ukřižování (1,52×1,96). Kříž sám i Kristus na něm svým držetím upomínají v mnohém na Krucifix isenheimský. Ale *tento* Kristus jest robustnější; hrudní koš jest zde zhroucený a přechází přímo v masu trupu středního. Maria drží se klidně vnořena v hlubinu svého hoře, Jan lomí rukama, křičí zoufalým vzkřekem šilencovým. Scenerie holé skály, osvětlení měsíčné. Celkový barevný akord jest chmurnější, temnější než v Isenheimě: působí tu temněmodré nebe a temné skály. Kristovo tělo zelenavé s bílými děsivými hadry kolem boků; Jan růžový, žlutý, jasně zelený; Marie jasně modrá a hnědočervená. Clair-obscur vyrovnává tvrdosti. Obraz myšlen na značnější odstup.

Kristus klesá pod křížem (1,51×1,92). Dílo v mnohém směru hodné zvýšeného pozoru. Scéna kraje před branou, jíž se vychází z města; architektura renesanční. Kristus poklesl na zem, v rukou drží mohutné, zhruba přitesané břevno, které tvoří mocnou diagonálu v pravé polovině obrazu. Kristus v modrošedém rouše koncentruje na sebe světlo. Kolem Krista několik biřiců v barvách chvílemi příkrých, ale patrně úmyslně tak volených — Grünewald *chtěl* tento náraz barevný, právě jako *chtěl* nalevo v popředí tvrdý úhel nohy klečícího biřice: bylo mu obého třeba k dramatickosti účinku: šlo mu o to, podat trapnou neurvalost scény. Obraz jest velmi rafinovaně skrojen: na pravé straně dva biřicové podání jsou přibližně ze dvou třetin, nalevo z koně s jezdcem podána jen nezapomenutelná hlava koňská, zahalená v černé sukno, a drobounká hlava poloblého jezdce.

Grünewald byl veliké malířské ingenium, duch, který myslil v barevných akordech, jako Dürer myslil v linii. Nalezl malířskou náladu a malířskou jednotu obrazu, jednotu tónu, která podává každý předmět v souvislosti s jeho okolím, s jeho atmosférou. Byl malíř v plném smyslu slova, jak rozumíme mu dnes: nepodává ani geometrickou konstrukci

věcí, ani jejich plasticitu hmotnou a látkovou, nýbrž jen jejich *jev*, jejich barevný a světelný *povrch*. Konvence geometrické a plastické redukovány jsou u něho v míru tak malou jako u žádného z jeho vrstevníků. Maloval prostě, *co viděl a jak to viděl*. Nepřibližoval se těsněji k modelu než právě tolik, jak se měl jevit v jeho podání; nezkoumal zblízka jeho látkovou skladbu a nesnažil se tyto hmatové vněmy nebo rozumové poznatky překládati v barvu. Dürer a jiní vrstevníci jeho touží namalovati každý jednotlivý vlas, Grünewald celou masu vlasů v jednotném celkovém dojmu širokým štětcem. Grünewald maluje pro velký odstup, pro pohled z dálky, a upozornil jsem na předchozích stránkách, jak v jeho vývoji tento ryze moderní princip mohutní a sílí až do děl posledních. U jiných malířů jeho doby rozpadá se obraz malířsky obyčejně v několik částí; viděli různé výseky přírody nebo života za různých okolností a teprve *ex post* abstraktním rozumovým pochodem skládají je v jaký taký organism. Grünewald zabírá proti nim mnohem širší pole zorné, objímá celý obraz jako jednotu barevnou i vzduchovou. Kde jiní malíři snažili se vystihnouti prostor geometricky odstupňovaným pozadím a tvořili tak vlastně dva obrazy za sebe položené, Grünewald podává obrazovou jednotu tím, že vystihuje světlo a vzduch prostoru. *Vytváří prostor barevně a světelně*. Figury vrstevníků Grünewaldových stojí nebo sedí, přesně mluveno, *před* krajinou, Grünewaldovy sedí opravdu *v ní*, žijí s ní stejnou stylovou jednotou.

Současní Florentané a Římané komponují lineárně a lineární jest v podstatě i kompozice Dürerova a Holbeinova. Grünewald komponuje jako Benátčané převážně barevně a světelně při lineární nesymetrii; Grünewald vyjadřuje distance v prostoru ryze malířsky.

Ve vyspělých dílech Grünewaldových není lokálních barev, jsou jen barevné reflexe, vzájemné umocňování a odmocňování tónů barevných; celý obraz jest setkán v jedinou barevnou harmonii.

Ale Grünewald není jen kolorista, Grünewald jest i malíř světla a tím i temnosvitu; Grünewald vládne i tímto duchovějším a dramatictější pathosem. Grünewald vidí a podává nejprve *valéry*, t. j. světelné hodnoty barev, a sice i ve volné přírodě při příkrém osvětlení i v mdlém, laskavém světle večerním i v uzavřeném prostoru. Látky bývají u Grünewalda nositelkami světla atmosférického a Grünewald umí vystihnouti,

364 jak na př. světlo sluneční vypíjí rudou nebo fialovou až skoro v bílou nebo jak světlo měsíční zduchovňuje bílý cár (na krucifixu v Karlsruhe). Na tomto citu jest založeno jeho umění perspektivy atmosférické, kterou dovedl odstupňovat do velké jemnosti.

Světlo empirické dopadá u Grünewalda vždy shora, ale neprochvívá rovnoměrně prostor, netvoří jednotné světelné moře v obraze. Grünewald jest dramatik světla a není mu světla bez stínu a bez boje s ním. V tomto boji bývají některé barvy spojenkyněmi světla, jiné stínu, a tím dostává se teprve řekl bych posledního důvodu jich existenci, posledního posvěcení pro ně. Svým pojetím clair-obscuru blíží se Grünewald nejvíce Rembrandtovi, jest jeho předchůdcem: pojímá clair-obscur dramaticky, jest mu rovnocennou boje, vnitřního napětí, mravního vítězství. Jím stylisuje přímo své obrazy mysticko-náboženské, Poslední soud a Zmrtvýchvstání Kristovo.

Grünewald přešel v mnohém zření svých vrstevníků a tomuto zjemnělému vidu odpovídá jako u všech opravdových malířů i nová *technika*. Grünewald čím starší, tím určitěji získává volný, široký přednes; osvobozuje se skoro úplně od úzkostlivé malby předmětné; na posledních obrazech hmotné jednotlivosti působí již často jako barevné skvrny a tónové hodnoty.

Není snadné charakterisovati jedinou formulí styl Grünewaldův. Grünewald vychází z pozdní gotiky, ale neúští do renesance, nýbrž do útvaru, který jest nejbliže baroku. Nejlépe dá se sledovati tento přerod na rouchách figur Grünewaldových; z počátku tvrdě lomené záhyby dmou se později volněji, ale zároveň vzrušeněji, sdílejíce rytmus těla; v jejich křivkách jest pohnutý život. Není to abstraktní harmonie roucha renesančního, jest to barokní pathos dramatický. Ale nejvíce přesvědčuje v celkovém barokním rázu stylu Grünewaldova význačné místo, které v něm zaujímá clair-obscur jako sám živel stylotvorný. Nazval-li Sandrart Grünewalda „německým Correggiem“, charakterisoval jej jako duchovou individualitu zcela pochybeně, ale malířsky napověděl alespoň rodinu, do níž Grünewald náleží; metafysický clair-obscur Grünewaldův jest ovšem pravým protinožcem sensitivně sensualistického clair-obscuru Correggiova. Tam, kde má lineární akcenty, ukazuje se Grünewald také jako mistr barokní; stuppachská Madona i Kristus nesoucí kříž z Karls-

ruhe jsou komponovány diagonálně, tedy typicky barokně. Diagonála obrazu z Karlsruhe upomíná přímo na spodní diagonálovou kompozici posledního díla Raffaelova, Proměnění Kristova. 365

Hmotné rekvizity Grünewaldova díla a tím i znaková řeč jeho umění jsou leckde gotické. Grünewald byl v těchto věcech tradicionalista a konservatívec a patrně bylo mu třeba tohoto konservatismu jako pevné opory k jeho velikému rozletu do sfér barevných a světelných, k jeho rozletu za malířským uměním opravdu novým. Je-li tedy i forma sem tam u Grünewalda gotická, duch jest duch nový, duch malířství prohloubeného a plnokrevného — to jest v našem případě barokního.

3

Jan Vermeer van Delft: skizza jeho malířského vývoje

Jeho dílo jest křišťál našeho umění
v sedmáctém věku. *Jan Veth*

Vermeer jest objeven nedávno a objeven jen odborníkům. Ještě Fromentin ve svých *Maitres d'autrefois* neuvádí ani jeho jména a Taine ve své *Philosophie de l'art* má sice jeho jméno, ale nic víc: nespojuje s ním žádné určité představy. Na konci XVIII. století byl Vermeer zapomenut až do svého jména; na počátku XIX. století objeví se sice jméno jeho v historických knihách, ale jest to prázdný zvuk. Tak citují jej Lebrun v *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* (Paříž 1796), tak Gault de Saint Germain v *Guides des amateurs: École allemande, flamande, hollandaise* (Paříž 1818), — ale neznají děl jeho: ta jsou přičítána v té době skoro vesměs mnohem menším vrstevníkům Vermeerovým, Pietrovi de Hooch, Gabrielovi Metsu, Mikuláši Maesovi. Čest býti objevitelem tohoto zapadlého pokladu náleží jemnocitnému entusiastovi uměleckému, příteli Théodora Rousseaua a jiných krajinářů moderní školy fontainebleauské a horlivému jich propagátoru *Thoré-Bürgerovi*: v *Les musées de Holland* (v Paříži 1858 u Renouarda), v *Galerie d'Arenberg* (Brusel 1859) a ve zvláštním článku věnovaném Vermeerovi v *Gazette des beaux-arts* r. 1866 jest hlasatelem obrozené slávy Ver-

meerovy, při všem enthusiasmu velmi správně cítícím vlastní jeho velikost. Od té doby vykonán byl pro poznání života i díla Vermeerova hezký kus práce kritické krajany jeho F. D. O. Obreenem, drem A. Breidusem, drem C. Hofstedem de Groot, W. Martinem, Janem Vethem, ale popularity tím Vermeerovi nepřibýlo: Vermeer zůstává i nadále malířem odborníků nebo uměleckých labužníků. Širokému obecnstvu uniká i nadále subtilní kouzlo této „sfingy delftské“ a bude asi unikati ještě dlouho. Důvod toho jest prostý: Vermeer jest jeden z nejabsolutnějších malířů, t. j. tvůrců výtvarných hodnot, stavitelů výtvarných organismů. Jeho působení jest obmezeno co do objemu nejen tím, že apeluje výlučně na zrak neobyčejně jemný a diferencovaný, ale i tím, že žádá od zraku velmi úsilnou spolupráci intelektu.

Vermeer není jen obohacitel a zbystřitel našeho zraku, jehož vývoj předešel o celá století, on jest i budovatel uměleckých útvarů stejně sevrěných a přísných, stejně zákonných a dokonale zvážených jako kterékoli dílo t. zv. velkého klasického stylu. Není jen odvážný dobyvatel a výbojce, jest i prozřetelný kolonizátor a těžitel a teprve spojením těchto dvou činitelů, vysledováním cest, jakými v sebe působí, dá se pochopiti jeho význam i zákon jeho vnitřního uměleckého vývoje. Vermeer nejenže dobývá zření nové říše, on je podřizuje i pod starší formy, přičleňuje k nim, organizuje v stylové útvary umělecké. Smysl pro zákon, pro dokonalost abstraktní harmonie drží ve vývoji jeho rovnováhu výbojné síle jeho geniální intuice, krotí ji a ovládá ji — a z tohoto zápasu a vítězství plyne teprve stylová velikost Vermeerova, zvláštní přísná krása jeho, která staví Vermeera hors ligne, mimo všechny vrstevníky, jako zjev jedinečný. Co bylo vždycky touhou duchů zákonných a klasických, ať slují Poussin, ať André Chénier: *faire des vers nouveaux sur les thèmes anciens*, — to určuje a charakterisuje i tvorbu Vermeerovu.

Moderní kritice stalo se jméno Vermeerovo namnoze již konstantou, kterou operuje jen v určitém směru: moderní kritika zúžila si význam Vermeerův v předchůdce impresionismu, v malíře vzduchu a světla. Ale Vermeer byl mnohem víc: Vermeer byl vyrovnávatel staršího principu plastického a formového s principem malířským; obojí princip dovedl sloučiti ve vyšší rovnomocninu kompoziční, kterou objal a odstupňoval

tělesnost i různý stupeň formovosti, od plochy po vzduch, hmotu i ducha, okolí i člověka. Toho ovšem nedosáhl naráz, nýbrž vývojem dlouhým a vlastně neustálým a přitom klikatým — vývojem, jemuž věnuji následující řádky.

Na prahu díla Vermeerova stojí drážďanská Kuplířka; byla namalována r. 1656 malířem 24letým. Jest třeba uvědomiti si zvláště správně ráz a význam této malby, poněvadž jest východiskem vývoje Vermeerova a poněvadž zde in nuce jsou obsaženy i elementy, jež bude Vermeer později zdokonalovati, zjemňovati nebo stupňovati a vyrovnávati ve vyšší harmonii.

Nejprve jest třeba odmítnouti názor některých kritiků, tak Gustava Vanzype¹, že Kuplířka drážďanská jest jen dílo dobrého průměru své doby, a že kdyby Vermeer nebyl zanechal než obrazy tohoto rázu, byl by jen nádherným řemeslníkem. Nikoliv. Význam Kuplířky jest mnohem větší: jde zde o opravdový *umělecký čin*, kterým se postavil Vermeer rázem nad své okolí i nad průměr soudobého umění holandského. Zde po prvé proudí do holandského malířství světlo a vzduch v sytosti a plnosti posud nevídané.

Kuplířka jest malířský kvas, malířská orgie barevná. Vermeer naráz získává zde nové fermenty svému příštímu vývoji. V jeho Kuplířce šumí a vře to na všech stranách; stará forma povoluje a rozstupuje se a z ní tryská světlo a jas, z ní překypuje světelná a barevná pěna. Jest to malba smělá, nevázaná a hlučná. Žlut, červen a smetanová běl smějí se tu a jásají svítivou silou, již bude později malíř tlumiti v ušlechtilejší a klidnější jas; linie a plochy rozbíhají se tu nespoutaně; lidské tváře nejsou odlišeny malířsky od neživých předmětů, džbán má malířsky větší význam než lidská ruka a jest na stejném stupni s lidskou tváří. Všecko jest zde nakupené, stísněné a chaotické, lidé i předměty — bolí přímo způsob, jak nedbale jest postaven na př. džbán na sám pravý okraj stolu. Ale všecko vře a puká výtryskem síly barevné a světelné. Barva jest nanášena drsně a křepce: jde více o útočný svítivý vzruch než o uklidnělou a zušlechtěnou krásu tónovou.

Ale tak právě musilo tomu býti při prvním díle malíře, který se

1 - Vermeer de Delft. Bruxelles, str. 50.

368 později tak náruživě třbil do dokonalosti. Kuplířka jest dílo výbojce a dobyvatele; zde jsou získány v rudimentárním stavu nové prvky a podány posud víc látkově než duševně, aby z nich později mohlo býti těženo stylově, aby později byly zpracovány do větší hloubky a šlechtěny do konvenčnějších valérů.

Hned následující díla ukazují, že Vermeer vycítil slabinu své Kuplířky: rozběhlou komposici. Časově od Kuplířky nejsou valně vzdáleny — nejvýše čtyři léta — dvě málo známé práce Vermeerovy, dvě práce, které jsou z nejkouzelnějších, jež zanechal, mladé a plné pelu, a přece zušlechťené přitom patrnou sebekázní: *Kristus u Marie a Marty* (sbírka Coats na zámku Skalmorlie ve Škotsku) a *Toalety Dianina* (Mauritshuis v Haagu).

Kristus u Marie a Marty: zase společnost za stolem, tentokrát však jen tři lidí, tedy o osobu méně než na Kuplířce. Kristus činí pravou rukou totéž gesto jako kurtisána drážďanská. Ale jinak jaký rozdíl mezi tímto obrazem a obrazem skotským! Kompozice Marie a Marty jest pevně skloubená, ušlechtilé přehledná, rytmicky plynulá: largo maestoso zní z těchto volně a široce vržených rouch, z těchto gest výmluvných bez theatrálnosti, zdržlivě meditativních, které jako by měly cosi ze snové lehkosti a neuvědomělé květinové plnosti. Marie sedící na podnožce a vpíjející se do Krista zrakem, Kristus sám v křesle, hlavou spojený s Martou a rukou s Marií, ale zrakem zahleděný do nezemských dálek, mají klidnou, širokou krásu soch: největší prostota při největší plnosti tvarové. Nic není nakupeného v tomto díle, nic si zde nepřekáží: plno vzduchu a plno lásky nese se mezi figurami spojenými duševní akcí v jediné ohnisko.

(Jak jinak bylo tomu po této stránce u Kuplířky! Zde čtvrtá figura, jinoch vlevo se sklenicí vína v ruce, byl jen špatně zaměstnaný statista, který pošilhává z obrazu po divákovi!) Sestředění, zduchovnění a odhmotnění tohoto obrazu vedle Kuplířky jest nevšední a ukazuje, jaký kus vnitřní práce urazil v málo létech mladý mistr. Světlo jest zde živlem současně prochvívajícím prostor i zduchovňujícím tváře; laská stejným pokojným, milostným tokem tváře lidí i chléb v košíčku, který přináší Marta a jež staví s jedinečným gestem ostýchavé vroucenosti a pokorné plachosti na stůl. Jak mistrovsky jest všecko to charakterisováno v po-

stavě, celém držení těla! A ten chléb sám! Jak jest odhmotněn světlem ze své tíhy! Jak jest zde lehkým, plynulým štětcem, barvou stejnoměrně a hladce nanešenou řečeno, že jde víc o krmi duševní než tělesnou! Jak jinak, reliefně, kupkovitě nanáší Vermeer barvu tam, kde jde o opravdovou stravu hmotnou, o skutečné materiální zátiší, jako na př. u Mlékařky!

Toalety Dianina vybočuje látkově tak z díla Vermeerova, že dlouho bylo pochybováno, je-li skutečně náš mistr jejím původcem; dnes pochyb těch není, protože Ježíš u Marty a Marie, který se objevil v londýnském obchodě r. 1901, vyplnil zatím propast mezi tímto dílem a ostatními pracemi Vermeerovými. Toalety Dianina jest nejlidnatější obraz Vermeerův: obsahuje pět figur, Dianu a víly její, v elysejské krajině, jak ji maloval Correggio, prochvělé sladkým stříbřitým vzduchem. Že si tu položil Vermeer kompoziční problém, jest patrné na první pohled, a rozřešil jej také ve stavbě liniové stejně zákonně jako duchaplně a nevšedně. Popředí tvoří tři ženské figury, dvě sedící, třetí klečící, zaujatá nohou Dianinou; všecko rytmický tok linií; všecko soustředěné pozornou účastí, všecky tři svázané již zevně hlavami krásně nakloněnými a schýlenými v různém stupni, které dávají jejich akci ráz jakéhosi melancholicky slavnostního obřadu. Tuto krásně uzavřenou skupinu flankýroval pak a zarámoval Vermeer s jedinečnou pikantností dvěma vztýčenými figurami druhého plánu, jednou černou ženou, obrácenou k nám tváří, druhou polonahou, obrácenou k nám zády. Již barevně kontrast černé a teteřivý mramor žád polonahé jest nejapartnější podtržení a uzavření scenerie, jež se dá myslit. A mezi ně jsou vklíněny žhavá červeň, modrá, oranžová, citronově žlutá — jak se vlní rytmicky široce a plnozvuče tato hluboká barevná nádhera, jak sesiluje silnou pompésní vlnu rouch a pohybů, jak s ní souzní! Tu již stojíme před jedním z tajemství Vermeerových: jak dovedl stavbu barevnou opřít o stavbu linií a gest, jak dovedl dáti obojímu principu sloučiti se a ztavit se v jeden slavnostní rytmus, jak dovedl harmonisovat tvar plastický, barvu, světlo i vzduch.

Po tomto díle neměla kompozice figurální skupiny těsně semknuté jednotnou akci pro Vermeera již tajemství: mohl ji opakovati s většími menšími obměnami, kolikrát mu bylo milé. Ale — ku podivu — v tutéž chvíli, kdy zmohl tento problém, ztrácí pro něho zájem: Vermeer jest

370 z těch vysokých umělců, kteří se neopakují, jež lákají znova a znova problémy nové. Vermeer dává se drahou zcela jinou: jde mu o to, řešiti interiér co největší plnosti prostorné, jde mu o to, semknouti figuru a prostor interiérový v harmonii nejčistší, nejúsporněji vyřešenou.

Resultát těchto snah: *Mlékařka*, dnes v amsterdamském Rijksmuseumu. První věc hodná povšimnutí: Vermeer začíná od *jediné* figury, teprve později zaplňuje své interiéry figurami dvěma a třemi. Jde mu nyní právě o něco podstatně jiného, než mu šlo při Ježíši u Marie a Marty. Tam šlo o kompozici skupiny figurální, šlo převážně o problém linie a teprve v druhé řadě o problém barvy a nejpozději a nejméně o problém prostoru: prostor opravdu jest na tomto skotském obraze mělký.

U *Mlékařky* jest otázka taková: směstnati co nejvíce prostoru a co nejvíce plastického tvaru do obrazu a svázati obojí element v celek harmonický, a přece odlišený — tedy otázka vyšší organisace kresby, barvy a světla.

S úžasnou štavnatou plností jest vymodelována hlava služčína se strany osvětlená a celé její poprsí i s rukama: tož plastický střed obrazu. Aby byla vyřešena hloubka interiéru co nejbohatěji, jest postaven po prvé u Vermeera stůl šikmo podélnou osou k divákovi — tím jest nalezen motiv, který opakuje později s výrazností ještě příkřejší na *Spícím děvčeti* sbírky druhdy R. Kannovy v Paříži.

A jak hustě jest poset, přímo zabydlen tento stůl předměty! Hotové zátiší se sem nakupilo, řekl bys, roztahuje se zde neekonomicky a samoúčelně, kdyby nemělo svou prostorotvornou funkci v obraze: odstupňovat prostor, vrstvit jej přímo.

A jak jest malováno toto zátiší! S jakou *hmotností* barvy! Barva jest zde cennou rozkošnou hmotou, která jest hnětena a nanášena reliefně, vtlačována přímo do plátna!

Neboť Vermeerovi nejde zde jen o barevný povrch těchto věcí — chleba, džbánů, proutěného košíku a měděnce —, jde mu o jejich hutnost, o jejich strukturu, o jejich tíhu a resistenci zcela hmotnou. Světlo u Vermeera nedotýká se jich jen a neplyne po nich, světlo je proniká a sytí se jimi podle různého stupně jejich hutnosti — *to* chtěl vystihnouti zde a vystihnul věru jedinečně holandský mistr. Vermeer vládne jedinečně citlivou a odstupňovanou technikou, způsobilou jako žádná

druhá, aby vystihla tento podkožní život mrtvých věcí, aby je oživila v tom, čím opravdu účastní se vnitřně ve vytváření života atmosférického. Vermeer podává přímo skladbu věcí neživých, převádí v barevné valéry jejich vlastnosti čistě hmatové a tíhové. Jak jinak maluje starší jemnou látku, kterou jest potažena židle, jak jinak dřevo, jak jinak kov, jak jinak pálenou hlínu; tu jest celá škála odstínů od barvy tence a hladce nanesené až po hotovou granulaci uhnětených barevných hmot. Zátiší Jana Fyta a Willema Kalfa jsou mrtvé preparáty vedle tohoto zhuštěného, jiskrného života vdechnutého do mrtvé hmoty. Vermeer jest vůbec největší malíř zátiší, kterému se vyrovnají jen dva Francouzové *Chardin* a *Cézanne*. Poměr mezi nimi dá se přibližně vystihnouti tak, že Vermeer jest z nich největší plastik, který se soustřeďuje na podání hodnot až vědeckých. *Chardin* mistr náladového života, zátiší zlidštělého jaksi v jeho melancholické barevnosti, básník „kouzla věcí uvadlých“; *Cézanne* jest zátiší ovšem jen podobenstvím architektury světové, problémem vzájemné deformace ploch a linií ve vyšší, tvrdší a rozhodnější rytmus, prostředkem k vyslovení jeho matematického pathosu.

Ale opakují, tento úžasný kus malby, toto Vermeerovo zátiší přímo epicky cítěné není cílem samo sobě, jest jen činitelem, jednotkou ve vyšším organismu: tvoří jednak kontrast jako barevná masa k bílé a barevně mrtvé zdi, jednak kontrast jako těžká hmota k tváři služčíně světlem idealisované a odhmotněné; jest tedy činitelem i výrazu i stavby, členem ve vzniku prostoru i složkou ve vzniku světelné a vzduchové atmosféry. K problému *Mlékařky*, pojatému zúženěji v tom, co má pouze prostorotvorného, vrátil se Vermeer ještě jednou v obraze patrně ne o mnoho let pozdějším, ale přece náležitějším již jeho prostřednímu období; míním *Spící děvče* v někdejší sbírce R. Kannové v Paříži, nyní v anglickém obchodě.

Podoba mezi oběma obrazy jest očividná, i to, že *Spící děvče* stojí na podkladě *Mlékařky*, kterou v určitém směru vyvrcholuje s tou tvrdou rozhodností a přísností, jež jest znakem stylu Vermeerova a odlišuje jej jako diamant od měkkých soudobých uměleckých kamenů, na př. od *Pietra de Hooch* nebo *Mikuláše Maese*.

Tedy na *Spícím děvčeti* v levém rohu týž stůl kosou položený, ale mohutnější mnohem, pokrytý nádherným sytým kobercem; a na stole

372 totéž zátiší, jenže mnohem méně hmotné, z jemnějších hmot, zastřené nadto zčásti úžasným tylem. A za stolem zase figura, dívka, ale sedící tentokrát a dřímající, s hlavou opřenou o pravé rámě. Za ní stěna — potud všecko jako u Mlékařky. Ale nadto jsou tu nové živly. Předně židle v pravém rohu, podaná ještě v příkřejší šikmosti než stůl a *přeříznutá tak*, že vidět je lenoch s tvrdým obdélníkem vraženým přímo do hloubky. A stejně na zdi v pravém i levém rohu příkře jest sříznut jednou obraz (jehož jest podána asi čtvrtina), podruhé mapa (z níž podán zcela nepatrný, úzký pruh). Tento *motiv příkrých úkrojků* jest novum v díle Vermeerově; setkáváme se zde s ním po prvé. Estetický a kompoziční úkol jeho jest velmi jasný. Esteticky praví tu malíř: Jsem tvrdý; mám vůli; znásilňuji; nechci býti spravedliv k objektivně jevové šíře světa; pohrdám empiričností náhody; stavím, stylisuji, buduji. Běda tomu, co jest mně v cestě! Ťas vezmi pohodlnou povídavost, sousedskou obšírnost. Zkracujme, huštěme; chci výtvarný epigram! A kompozičně: Neopisuji předměty, nýbrž hromadím formy. Můj obraz jest zaplněn obsahem, až překypuje, je cele vyplněn tvarem; přetéká z něho. Vyhledal jsem uzel a křižovatku linií a ploch; tvé oko a tvá obraznost může se odtud rozeběhnout do všech stran větrné růže — já ti již při tom ovšem vůdcem nebudu; zachytil jsem střed, ohnisko, irradiaci jeho vymítám jako cosi planého a málo hutného.

Ale ne dost na tom. Tato stěna jest rozdělena pootevřenými dveřmi (a zase kose v příkré zkratce pootevřenými!) a skytá průzor do dvojí místnosti: první, předsíně, naznačené zcela sumárně, a druhé, do pokoje za ní se stolem, obrazem na zdi a zase tvrdě skrojeným oknem. Jest těžko povědět, jak tyto tři kolmice (ostění dveří a dvěře samy) jsou *kolmé, příkré, hotový vrch* pro oko, které musí zlézt! Zpracovat si jen prostorově dvěře tímto způsobem pootevřené jest kus *myslenkové* práce, kterou nezmůže snad ani desátý pozorovatel!

Jestli čemu, tedy tomu musí se říci *styl*. Celý obraz jest soustava zkratek, úkrojků, náповeří. Divák si je musí zpracovávat, oko musí se učit myslit v distancích: vyšší formová skladba výtvarná! Obdobného cosi nalezněš v hudbě jen u Bacha.

V moderní malbě jest jen jeden veliký mistr, který myslí stejně prostorně, který směstnává stejně mnoho prostoru na plochu stejně

malou; stejně příkrý ve zkratkách, stejně bezohledný v řezech, stejný maniak šikmé soustavy, stejně ironický epigramatik výtvarný: *Degas*. A Degas zná jistě tento obraz Vermeerův² a vychází z něho, jako Corot znal a studoval pravděpodobně Vermeerovu Mladou ženu před klavírem (nyní v londýnské National Gallery), která byla dosti dlouho ve francouzském majetku, nejprve u Bürgera-Thoré, pak u Mme Lacroix, a dovedl opřít o ni svou *Femme à la perle*. Obyčejně vykládá se v kritice a v uměleckých dějinách tato prostorotvorná schopnost Degasova, umění užívati plochy jako funkce prostorotvorné, umocňovati prostor, jako následek podnětů japonských. Nevylučuji sice nikterak žaponského vlivu z díla Degasova, ale projevil se soudím spíše v podrobnostech než v celkové konstrukci obrazového jeviště; pro ni stačí úplně jako východisko Vermeer Kannův.

Na tomto díle Vermeerově jest nejlépe možno uzřejmí si rozdíl mezi ním a jeho vrstevníkem a krajanem a snad i soudruhem, Pietrem de Hooch, také malířem interiérů. Také Pieter de Hooch, aby hodnoty osvětlení stupňoval a obměňoval, rád dává hleděti do několika prostorů. Tu jest třeba jeho známý interiér amsterdamský. V popředí předsíní domu úplně prázdná, bez jakéhokoli nábytku nebo náradí; vpravo dvěře otevřené do pokoje, kterým prochívá jemný slunečný prach; vlevo druhé dvěře otevřené do jakési spižírny osvětlené malým nízkým oknem. V této spižírně sudy; matka načepovala z nich právě do džbánu, který podává malé dcerušce. Obraz de Hoochův jest dobrý, t. j. měkký, jemný, plynulý, atmosféricky oživený, zalitý tichou hrou světla a laskavého sporého, ustupujícího stínu; jest to obraz intimní důvěřivosti a měkké laskavosti, obraz měkkého přísvitů životní svátečnosti. To všecko možno přiznati, ale přesto nebo snad právě proto: *stylu* v něm není, *velkosti* v něm není: jen rozplývavá měkkost. Vedle něho jest Vermeer příkrý, tvrdý, určitý a násilný, duch soustavy a řádu, metody a silné vůle. Obrazy Hoochovy jsou pro oko pokojně krátké procházky hladce posypanými a urovnanými pěšinkami v rovině; obrazy Vermeerovy — zvláště obrazy rázu Spícího děvčete Kannova nebo

2 - Bylo mně potvrzeno z autentické strany, že Degas býval častým návštěvníkem sbírky Kannovy.

374 pozdějšího Listu v Amsterdamě — obtížné stoupání po ostrých hranách skalních. Jest třeba všimnouti si jen, jak prázdné jest všude popředí u Hoocha a jak pohodlně a pokojně, pravouhle otevírají se vřdycky u něho dvěře nebo branky do pozadí: všude pohodlí, ale nikde vědomá soustava a styl. Vedle Hoocha stojí zde Vermeer jako kus gotika: tvrdý, přísný i násilný často; milenec ostré hrany, kosého úhlu, sbíhavých a přefatých os. A v tom právě jest *baroknost* Vermeerova, v této tvrdé a rozhodné soustavnosti. Každý vidí barokní ráz alegorického obrazu Nový Zákon (v Mauritshuisu), ale čistší, ryzí baroko jest již ve Spícím děvčeti. Vermeer jest barokní v témže smyslu, jako byli barokní Tintoretto nebo Bach, oba pathetické matematické formy. Nesmíme se dát másti zcela různým psychickým obsahem u Tintoretta, ani zcela jiným rázem jeho inspirace — není pochyby, že jako duch i temperament jest Tintoretto mnohem, mnohem mohutnější a širší než Vermeer. Ale v pathosu formovém jsou mezi nimi analogie přímo překvapující; jenže všude, kam klade Tintoretto lidskou figuru, musíme si myslet u Vermeera funkci tu vyplněnou židli, džbánem, konví, stolem, basou, oponou. Ale soustava, jíž buduje prostor, jest táž soustava umocňující vůle, soustava příkrých kosých os a kolmé srázné tektoniky.

Výkladem tímto předběhl jsem však vývoj Vermeerův: pominul jsem v něm zejména jedno jeho arcidílo, které svým vznikem stojí jistě na počátku jeho dráhy: *Pohled na Delft od rotterdamského kanálu* (Haag, Mauritshuis). I kdyby nebylo na obraze monogramu Vermeerova, který způsobem rukopisu svého blíží se signatuře na drážďanské Kuplířce, jest patrné z prvního pohledu na obraz sám, že stojíš zde před dílem výbojného mládí: tak kypí zde tvůrčí var, tak jest napojeno nervovým fluidem útočné křepkosti, tak prosvíceno mladou neotřelou radostí z barevné krásy světa. Tento *Pohled na Delft* znamená sám etapu v moderním krajinářství větší než dílo Ruisdaelovo nebo Hobbemovo; ve výbojně útočnosti a parátnosti jest tu předjat Constable, v ukrytém žáru a mihotavé něze atmosféry Corot a ještě zbývá *così*, co jest právě nezczitelným vlastnictvím Vermeerovým a o co sdílí se jen se starými mistry, ať slují Giorgione nebo Tintoretto: míním pevnou sroubenost stavby, jadrnou a hutnou vázanost hmoty i formy. S klidnou samozřejmou pevností stojí před tebou široce ploše viděná masa kamenného

375 zdiva — stojí ne vratce jako divadelní kulisa luministických efektů, nýbrž pevně jako základna života, jako spolupracovnice života atmosférického. Tvoří jakési formové vězení pro hluboký žár barevných tónů, které jinak jako by hrozily strávití všechno: bylo třeba spoutati je do jakýchsi formových cel, do přísných obrysů všech těch domů a kvádrů, plotů, mostů, lodí, věží i vízek. Rudá červeň a cihlová i prejzová hněd prostouplá růžovou oranží a jasným citronem, chlazená místy šedí nebo olivovou, svítí z hlubin spoutaného, utajeného žáru. Atmosférický moment, podaný zde, jest pak tento: sprechlo před chvílí a deštný mrak odplývá právě na samém horním okraji obrazu; ustupuje slunečnému jas, který se rozlévá po omládlém městě, po osvěžené vodě a probouzí k životu jakoby všechny hlubší vrstvy svítivé hmoty; nebe jest již modré a velké oblačné chmýří nese se po něm tichým letem, třísni je svou emailovou bělí. Popředí tvoří písečný břeh zvláštního narůžovělého lososího tónu, na něm chladnější černobílé figurky hovořících lidiček.

Podivuhodná jest již na tomto obraze jednotnost malířské vise, která váže a krotí všecku rozpoutanou dobývavost a útočnost detailovou; podivuhodná již také rovnováha mezi plastickým a malířským principem — harmonisovati tyto dva živly v poměry stále bohatší a stále subtilnější jest jeden z vůdčích motivů uměleckého života Vermeerova, jest podklad snahy, která ho neopouští do posledních dnů jeho. Faktura technická staví obraz tento zřejmě mezi mladší díla Vermeerova: jest těžká, zemitá, reliefní, hněte a plasticky nanáší hmotu barevnou, tečkuje ji místy plastickými tyčinkami. Jest zajímavé povšimnouti si, že ještě v šedesátých letech minulého století byla tato technika příčinou, proč historikové výtvarní zavrhovali *Pohled na Delft*. „L'exécution en est grossière, l'empatement brutal et l'aspect monotone,“ vytýká *Charles Blanc* ve své *Histoire des peintres de tous les pays* (1860). Tenkrát nedostalo se ovšem ještě výtvarné historii poučení od impresionistů a neoimpresionistů, kteří mohou se dovolávat jednotlivých partií na některých obrazech Vermeerových pro své métier.

Ale zajímavější věc: Vermeer sám nebyl asi spokojen s tím, co má tento obraz empirického a bezprostředního. Vermeer byl silná umělecká vůle, a to znamená vždy vůli ke stylu a formové abstrakci. Druhou a poslední jeho krajinu, *Uličku* u Sixta v Amsterdamě, jest možno

pochopiti jen jako korektiv a doplněk Pohledu na Delft. Převládá-li empirie zrakové bezprostřednosti v Pohledu, charakterisuje Uličku soustavnost, methodické *parti-pris*, které ji vtěsnává do rámce obdobně jako předměty v interiéru radikálním skrojením. Výrazové prostředky obmezil si tu kultivovaný mistr dobrovolně, ale vytěžuje je hlouběji a získává z nich skoro víc než z rozpoutanějšího koloristického orchestru Pohledu na Delft. Přednes Uličky jest ztlumený; charakterisuje ji šedější, střízlivější, úspornější harmonie, která však proto nepůsobí chudším dojmem než na obraze delftském — naopak: poněvadž jest vázanější, podává i více poměrně možností uměleckého dojmu. Není pochyby, že mezi Uličkou a Pohledem na Delft musí ležeti větší spatium časové — léta vnitřního stylového zpřísnění, léta umělecké kázně a kultury. Jen sporadicky zavýskne v této ukázněné, přidušené malbě veselý třepetavý tón (kousek modří na zástěře ženy na dvorečku u sudu, kousek citronu na ženě šijící v hlavních dveřích); jinak jest všude fermata hlubokého tónu; temně kalná červen starého zdiva, prostouplá delikátní šedí malty, sestupuje shora až do nejnižšího patra, kde přebírá vládu hovorná běl vápnového nátěru; jedna otevřená okenice jest samo jezero hlubokého krvavého laku; okenice uzavřené jsou laděny do neutrální žluté hnědi; dlažba uličky svítí v diskretní plavé patině. A celý tento orchestr jest přitlumen úžasnou atmosférou, autentickou stříbřitou šedí polozašněného dne, která láme všemu lokální hrot a setkává všecko v jednotnou náladu tiché, ušlechtilé, vykvašené krásy. Doutná-li kde barevný uhel, doutná jakoby zespod popela. Víc než o barvu jde o odstín a bezděky vtírá se ti do mysli před tímto dílem tak nevtíravým postulát Verlainův z *Jadis et naguère*: „*Nous voulons la nuance, pas la couleur, la nuance.*“ I technická skladba barevná jest v Uličce zcela jiná než na Pohledu delftském: barva jest nanešena stejnoměrně tence a tato vyrovnaná diskretní faktura, která zastírá umělcovu osobnost a její temperament i náladu, aby dala vystoupiti a hovořiti jedině umění, jest pravidlem již v pozdější tvorbě našeho mistra.

Po této krajinářské episodě vracím se zase k interiérovým pracím Vermeerovým. V *Spícím děvčeti*, které vzniklo těsně s Uličkou, ovládnul Vermeer prostor vyšším uměním, které nemělo posud příkladu v soudobé malbě holandské. Mohl by si nyní stavěti prostorné problémy a řešiti

je v nejrůznějších kombinacích. Ale Vermeer nechce se zdržovati ničím podobným: myslí dále. Chce dáti nyní toto vyšší prostorotvorné umění úplně do služeb idejí malířských; snad odpuzuje jej na *Spícím děvčeti*, co má tendenčního, úmyslně voleného jako paradigma. Scheffler alespoň dobře vycítil snahu Vermeerovu, když byl obraz postavil matematicky jasně ve formě i v barvě, „přikrytí zase všecku matematiku životem, odít ji zase kvetoucí přírodou“³ — dodati obrazu zdání podvědomé nevinnosti a náhodnosti. Tímto dojmem působí na mne řada interiérových obrazů Vermeerových, které následují po *Spícím děvčeti*; jsou to mimo jiné *Čtoucí dáma* v Drážďanech, *Mladá dáma s perlovým náhrdelníkem* v Berlíně, *Geograf* ve Frankfurtě (Staedelsches Institut), *Voják a smějící se děvče* v Londýně (sbírka Joseph), *Devče s flétnou* v Bruselu (sbírka Jankheer de Grez), *Atelier malířův* ve Vídni (Černínská galerie), vesměs díla středního období Vermeerova.

Drážďanská *Čtenářka* jest drobná figurka dívčí, pojatá v čistém profilu a postavená proti otevřenému oknu, jímž proudí bohaté denní světlo; jest vkomponována do prostoru neobyčejně vysokého — tato výška dodává aktu četby čehosi slavnostního. (Není náhodné, že koketná žena v Berlíně, která zkouší si před zrcadlem náhrdelník, jest v prostoru nízkém — tím dostává se obrazu rázem charakteru mnohem intimnějšího a graciesnějšího.) Stůl s ovocem a příkrývkou malovanou hlubokým šťavnatým tónem dělí ji od pozorovatele. Okno otevřeno jest v silném šikmém úhlu a má účelem uvědomiti diváku jak náleží hloubku pokoje; v rohu kosou postavená židle s typickými vermeerovskými lvími hlavičkami na opěradlech plní týž úkol pro nižší zornou rovinu. Opona napravo není malována jen proto, aby nesla a odrážela na své látce světlo dopadající od okna; to by bylo pro Vermeera příliš simple; má i účelem ohraničit prostorně zcela jasně stůl od diváka. Tato konstruktivní jasnost zdála se posléze přece málo malířská myslivému mistrovi; proto vnesl do ní velmi diskretně trochu rozkošného malířského zmatku hlavičkou dívky odraženou plaše na skle okenním.

Dívka s náhrdelníkem perlovým jest malířsky rozkošnější a šťavnatější a jest celá komponována mnohem víc vzduchem, světlem a barvou.

3 - K. Scheffler: Paris. 1908, str. 144.

378 Není zde tak složitého aparátu pro vyvolání a vymezení prostoru; stůl a dvě židle, z nichž židle v popředí jest velmi rafinovaně umístěna, dostačují zde, kde figura vyrůstá mnohem výš do prostoru a vyplňuje jej mnohem víc než u Čtenářky dráždanské. Toto číslo jest vůbec jeden z nejryzeji malířských Vermeerů; pathos obrazu jest v barvě a ve světle, v jedinečné vibrující záplavě vzduchu a světla, v bohatém zduchovělém životě, který probouzí na žlutém, hermelínem vroubeném kabátci, v tmavém odboji, který chystá vítěznému vzduchovému dobyvateli temná nádherná látková masa nalevo stolu nakupená v jakési zákopy tvrdých záhybů.

V Geografu není již tohoto plesného jasu a této radostné pohody. Obraz jest nejprve prostorně stísněnější; na prostora přibližně stejné (i plošný objem plátna jest u obou obrazů skoro týž: výška obrazu berlínského 0,54 m, výška obrazu frankfurtského 0,53 m; šířka obrazu berlínského 0,45 m, šířka obrazu frankfurtského 0,465 m) jest nakupeno zde mnohem více náradí. Vlevo v popředí typický stůl vermeerovský se šfavnatou, sytou, těžkou pokrývkou, vzduťou v barokní záhyby, v hotové látkové kopce a vrchy; na něm dvojí papír mapový; a schýlen nad ním, opíraje se levou rukou o jeho pravý roh a v pravé maje kružítka, zdvíhá vlasatou, přísně krásnou hlavu od díla zvláštním zamyšleným pohybem mladý muž, kreslíř map; tvář jest pojata ze tří čtvrtí, pohled nese se nalevo mimo pozorovatele a vzhůru. Za tímto mužem masivná vysoká skříň, na ní globus a knihy — jako by *sem* přenesl mistr zátiší, které jindy staví na stůl do levého rohu. Pravý rám obrazu řeže velmi tvrdě zpolovice obraz na stěně, zpolovice židli u zdi. V popředí vpravo kosočtverec stoličky. Jest tedy na tomto plátně, přibližně počítáno, *tříkrát víc* rohů, hran a ploch než na obraze berlínském. A obraz náleží opravdu mezi stylisované nebo lépe *příkře* stylisované Vermeery — poněvadž nestylisovaných Vermeerů vůbec není. Sama figura schýleného a hlavu půl zamyšleně, půl snivě týčícího muže jest u Vermeera výjimečná, nezvykle složitá.⁴ Vermeer bývá v pózách kvietistický; nejoblíbenější posice jeho jest ryzí profil — v holandské malbě soudobé

4 - Předějí jí jediné ženská figura na Novém Zákoně v Mauritshuisu, které se vytýká obyčejně theatrálnost.

379 neobvyklý —, po něm přichází prostá en face, posléze figury podané z plného pozadí ne bez smyslné rafinovanosti (napočel jsem v jeho díle *čtyři*) a sedící nebo stojící figury s hlavou otočenou po divákovi, hledící tedy z obrazu (napočel jsem jich v jeho díle *pět*).

I světlo dobývá prostor roztráštěněji, ne tím širým, jednotným, prostě vítězným a záplavným proudem jako na obraze berlínském; jest zde více stínu než na jiných pracích Vermeerových. Tedy jeden z Vermeerů příkře stylisovaných. Ale jak jest právě tato stylisace nutna pro výraz, o něžž zde malíři šlo: pro výraz přísné, věčné a meditativné práce nesené touhou po dokonalosti!

Voják a smějící se děvče jest pravděpodobně první interiér o dvou figurách — rozuměj první interiér z doby, kdy malíř zmocnil se celého svého umění prostorotvorného. Důvody pro to čerpám z komposice samotné. Kde bývalo posud umístěno zátiší, v levém dolním rohu, jest posazen nyní člověk, voják, podaný však způsobem nedalekým způsobu, jímž bývalo traktováno zátiší. A opravdu, jest to jakási lidská *nature morte!* Na židli šikmo od pozorovatele ke stěně ubíhající sedí malebný voják s bandelírem a širokostřechým měkkým kloboukem. Sedí k pozorovateli bokem; z tváře nevidět nic než malou část profilu. Póza jest trochu dekoračně bramarbášská. Světlo padá na levé ramě a levou část zad — na stranu obrácenou od pozorovatele; ostatek ve stínu. Nádherná lidská *nature morte*; plastický i malířský kontrast k dívce sedící proti němu u stolu a na židli paralelní k židli jeho. Dívka ta jest v plném světle, proudícím typickým vermeerovským oknem; světlo vibruje ve tváři, vpíjí se do látkové žlutě i modři, zalévá duchovým přílivem celou hlavu.

A nyní následuje několik interiérů, v nichž novým a novým způsobem utkává se báseň světla a prostoru, stále lehčeji a lehčeji, stále vítězněji a vítězněji. Barva se odhmotňuje a spiritualisuje víc a víc; prostor se rozstupuje v hloubku přímo hudební, zvucí stříbřitou atmosférou, autentickým světlem kosmickým, které vyplňuje i neobmezený prostor podnebeský; obrazy poslední doby Vermeerovy jsou laděny na tón perlově šedý. Ten jest zde barevným ekvivalentem tohoto kosmického světla prostorného, zalévajícího všecko, vázícího všecko a prosvěcujícího všecko v jakémisi citu pantheistického zbožnění a pantheistické něhy.

Ale nesmím předbíhat vývoj Vermeerův: jest třeba povšimnouti si blíže ještě několika děl jeho doby barevné sytosti a tónové hloubky.

Tu jest *Lekce ve zpěvu* (v Pittsburku, sbírka Frick), která není kompozičně vzdálená Vojáka a smějící se dívky. Žena sedí na židli, trup a nohy v profilu (ne zcela čistém), hlavu však otáčí skoro zcela en face k pozorovateli; v rukou úžasně měkce namalovaných drží jemně notový list. Nad něj chýlí se muž v plášti v záhybech velmi barokních, podaný v celé postavě en face; pravicí dotýká se téhož notového listu, levicí opírá se o lenoch židle dívčiny. V levém popředí židle stejně postavená jako na Vojákovi a smějící se dívce. Na stole džbán, sklenice vína, noty. Okno uzavřené; v zadním levém rohu klec ptačí; na zadní stěně obraz, zakrytý ve svém pravém dolním rohu hlavou a ramenem mužovým.

Berlínské *Ochutnávání vína* jest velmi blízké kompozičním motivem i uspořádáním obrazu pittsburskému: skoro též obraz, ale řešený mnohem prostorněji, volněji, renesančněji řekl bych. Zase kout pokoje podobně uspořádaný. Zde běží však kolem stěny lavice; okno jest pootvřené. Jinak postavení židle vlevo v popředí i stolu skoro totožné. U stolu sedí zase dívka, ale na židli jinak postavené: ta zde jest postavena šikmo k divákovi (tam byla šikmo od diváka). A na židli dívka klidně sedící, hlavu i trup v jedné rovině; dopíjí vážně poslední krupěj vína. Muž s pláštěm podobným onomu, který má muž na obraze pittsburském, celý přímo vztyčený, jen s hlavou slabě schýlenou, zahleděl se na dívku; pravicí staví na stůl bílý džbánek, z něhož patrně nalil do sklenice před chvílí vína. Obraz má mnohem víc prostoru a vzduchu než obraz pittsburský; působí to, jako by v Pittsburce byla barokní a v Berlíně renesanční redakce příbuzného motivu. V Pittsburku zastírá dívka mnoho z muže, muž mnoho z obrazu; v Berlíně dívka sedí tak, že vidíme úplně trup mužův, a muž stojí tak, že nezastírá nic z obrazu (jen nepatrnou část rámu jeho).

Dívka s flétnou (v Bruselu u Jonkheera de Grez), nedávno drem Brediusem rozpoznána jako práce Vermeerova, jest nejmenší jeho dílo: výška m 0,20, šířka 0,18. Dílko nevšední svěžesti a bezprostřednosti ve fysiognomii i technice; jako bys stál před impresionistickým intermezem mistrovým: barevnému divisionismu činí se zde koncese větší než jinde.

Nanejvýš zajímavý jest obraz *Nový Zákon*, zapůjčený Mauritshuisu drem Brediusem. Již to, že obraz tento jest jediná alegorická kompozice mistrova, vykazuje mu v díle jeho místo zcela zvláštní. Soudívá se, že obraz byl objednávkou a že jej Vermeer maloval s vnitřní nechtí; že svou barokností vylučuje se sám z díla jeho atd. Poslední soud pronášívá se obyčejně od lidí, kteří nechtí nic věděti o velikém kompozičním a místy přímo barokně kompozičním umění Vermeerově. Mně nezdá se po tom, co jsem zde řekl o příkré kompozici některých obrazů Vermeerových, nikterak tak cizím a nesoudným ostatnímu jeho dílu. Přísně bývá kritisována ženská figura sedící na jakémsi nízkém trůně, která klade pravou bosou nohu na zeměkouli, zatím co ruku vznesla k srdci a oči obrátila k nebi; mluvívá se tu o theatricalnosti, šroubovanosti atd. Zapomíná se však, že tak soudí náš dnešní naturalism; barok měl kriteria zcela jiná a žádal, aby všecko vnitřní hnutí převedlo se beze zbytků a beze zlomků v emfatický a pathetický výraz plastický, právě jako tragedie francouzská v XVII. století žádala, aby každý afekt převedl se nepřírozeně a protipřírozeně v rétoricko-dialektickou tirádu.

Každým způsobem stojíme zde před barokním dílem náboženským, tím zajímavějším, že jest to barok protestantský. Jak zajímavé bylo by srovnat obširněji tento protestantský barok malířský s *katolickým* barokem malířským, na př. s některými posledními díly Tizianovými, tak dusnými protireformační náladou, na př. Dóže Grimani klečí před Vírou (t. zv. La Fede v paláci dóžecím) nebo jinou alegorickou kompozicí Španělsko spěje na pomoc náboženství (v Prahu)! Vedle těchto děl benátského genia jest obraz Vermeerův ovšem deminutivum; Vermeer nemá toho bohatství formového, té dramatické výraznosti jako Tizian; nemá zejména světla Tizianova, který dovedl jím vyjádřiti visi nadzemskosti a zdramatisovati je v herce transcendentna. Světlo Vermeerovo i zde jest klidné denní světlo atmosférické, světlo empirické. Prostředky, kterými vyjímá svou scénu z běžného životního empirismu, jsou vnějškové a dosti nepatrné: těžká opona napravo, podium, na němž sedí žena; z malířských prostředků jest to pouze stín. Vermeer jest proti Tizianovi pouze dramatické — zátiší. Ale v těchto mezích jest toto dílo nanejvýš významné a plné kouzla. Malířsky jest nestejně: jsou v něm partie malované poněkud povrchně a úhrnně vedle partií jedinečné síly a výraz-

nosti. Záclona namalována jest jako máloco v díle mistrově: hřeje pozorovatele utajeným hlubokým životem barevným. Totéž platí o Jordaensově Ukřižování v pozadí na stěně i o globu.

Současný s Novým Zákonem jest *Malířův atelier* ve Vídni v Černínské galerii, který v konstrukci prostoru ukazuje frapantní podobnost s obrazem v Mauritshuisu: stejná jest tu podlaha i stejný strop, stejná mohutná kobercová záclona vlevo podchycená slabě židli šikmo postavenou, stejná hloubka prostoru. Malířův atelier bude nutno postavit asi na sám konec prostředního období Vermeerova; poukazuje na to i signatura tohoto obrazu, která není ještě toho sevřeného kresleného typu jako signatura obrazů z poslední doby, jak je vidíš na *Krajkářce* v Louvru nebo na *Hlavě mladé dívky* v Haagu. Atelier malířův má vysoký kurs mezi milovníky díla Vermeerova, a právem; jest to vyrovnaná dokonalost sama, šťastně nalezená rovnováha mezi prostorem a vzduchem, kresbou a barvou, plastikou a malbou. Stylistace jest v obraze dost a dost, ale není příkrá, a celé provedení jest plno zralé, šťastné pohody.

Pamětihodný *List* v amsterdamském Rijksmuseumu stojí na prahu třetího, vrcholného období tvorby Vermeerovy. Dílo toto jest mnohem víc obrazová architektura než malba; malba tentokrát u Vermeera trpí pod komposicí tak tvrdě přísnou a jasnou, že vnucuje se přímo dojem kresby architekturní. Upozornil jsem již na minulých stránkách na tento zákon ve vývoji Vermeerově: po každé na prahu nového odstavce ve tvorbě Vermeerově stojí dílo příkré stylistické vůle, zhuštěný kánon formový. Jako by Vermeer chtěl si uvědomiti v těžké, skoro školské úloze všechno tajemství formy, celou výraznost a nosnost její, než ji bude rozpoutávati ve volnější výchvě malířské. V těchto dílech koncentrované násilné vůle jako by si vysluhoval volnost k příští tvorbě měkčí a malířštější. Tak i tentokrát, kdy mu tanou na mysli nová díla o zvláště jemném poměru plastiky a malby, formy i vzduchu, maluje prologem k nim jakousi promyšlenou pevnost formovou. V díle tvrdé kázně zmocňuje se jemnější a subtilnější metody, již jest mu třeba k novým úkolům.

List jest stejně úmyslně a rafinovaně budovaný prostor jako *Spící děvče Kannovo*. Jenže jest mezi nimi poměr obrácený: scéna *Spícího děvčete* odehrává se v popředí, v prvním prostoru, scéna *Listu* v pozadí, v druhém prostoru, který má cosi uměle jevištního. Dojem ten budí

i kobercová opona podchycená vysoko v pravém rohu, i židle napravo v popředí, na níž jsou rozhozeny noty; nalevo příkrě svádí rovnou na scénu zrak pozorovatelův nádherná, zcela v tónu držená zeď s lichoběžníkem překrojené mapy. Prostor sám jest samá plošná velikost, sama úmyslná sevřenost; obrazy symetricky nad sebou, renesanční architektura křbu, velikorýsý nekomplikovaný geometrický vzor dlaždicové podlahy — to všecko jest geometrická konstrukce sama. Celý obraz jako by byl malován jen na oslavu jasných ploch, kolmých linií a tvrdých hran. Jedinou koncesí stanovisku malířskému jsou některé předměty rozhozené zdánlivě libovolně po podlaze: v popředí střevíce, z nichž se služka právě vyzula, koště šikmo postavené, hlouběji polštářek na jehly a koš na prádlo. Scéna sama: paní oděná v hermelín a hedváb s perlovým náhrdelníkem ustala ve hře na loutnu a vznesla neobyčejně živý pohled ke služce stojící nad ní, která jí právě podala dopis.

Malířsky není obraz bez tvrdosti a tíhy. Vermeer jako by tu úmyslně vyššímu cíli obětoval leccos ze své lehkosti, ze své obvyklé plynulosti a parnaté měkkosti. Ale tato částečná nevolnost jest vykoupena nádhernými partiemi: barevný bouquet, v němž je sladěn obraz, žluť, modř, běl a hněd, jest tak rafinovaný a přitom tak kořený, že odškodňuje již sám za všecko. Běl na hlavě, na krku a v pásu služčičině, hermelínová kazajka panina jsou sama báseň hmoty, nová jakási látka, jejíž póry žijí a dýší.

Účel *Listu* pro vnitřní vývoj umění Vermeerova jest patrný: šlo zde mistrovi o to, aby získal jakousi zvýšenou pozitivnost formy, o niž by mohl se opřít ve svém posledním vzletu za kouzlem prchavé krásy malířské. Vrcholná díla Vermeerova, která spojují v jedinečnou synthesisu princip plastický s principem malířským, nedají na sebe již dlouho čekati; nyní po tomto prologu může se odvážiti na *Krajkářku* v Louvru, na *Dívčí hlavičku* v Haagu, na *ženský portrét* v Budapešti, na *Čtenářku* v Amsterdamě, na tyto velebásně jedinečného uzavřeného tvaru, dokonalé ve své plasticitě jako tělesa kosmická, a přece rozžhavené a roztažené v sám půvab milostné, nenávratné prchavé chvíle barevného fenomenu.

Dívčí hlavička v Haagu jest malý obrázek (0,46×0,40 m), ale celý svět sladěných a vytěžených účínů estetických. Dílo postavené tak

384 šťastně na křižovatce vývojové, že vidíš od něho několik set let dozadu jako dopředu, na jedné straně až k van Eyckovi, na druhé až k Ingresovi a Corotovi. Málokdy byla plastičnost tak dokonalá zasnoubena se všemi svody ryze malířského kouzla. Tento ovál dívčí tváře, který působí až řecky, jest v čistotě své modelace cosi skoro nehmotného; jeho plnost jest jen dechnuta na plátno; a barvy, které žijí v tomto dechu a prosáky jej, jsou zvroucněny a prohloubeny v jakési teplo tryskající z hlubšího a vroucnějšího pohledu na svět. Nic není v této malbě rozbředlého nebo nývého — naopak: plno přísné utajené síly vlní se a vrásčí se pod ní; bezděky cítíš innervaci ruky ocelově čisté a chladné, která vedla štětec. Plno pohybu a chvění jest v této malbě, ale jest sevřeno silnější vůlí v pevnou a klidnou organizaci. Materie malebná jest nanášena hladce, jakož jest pravidlem v poslední době Vermeerově; technika jest přísná a anonymní, nevtírá se ničím pozorovateli, plní jen prostě, a proto tím účinněji, svůj úkol služební. V modrém šátku svinutém turbanovitě kolem hlavy i na líci přechází příkře největší jas v nejhlubší stín, a přece nepoškozují se tím dojem jednotné měkkosti malebné. Žlutá a modř prostupují se podivuhodně, takže jest se vyvarováno nečistých smíšenin. V kazajce jest žlut šátku potemnělá a proniklá tak modrými stíny, že se blíží olivové. Ve tváři temnější žlut slonové kosti přechází v růžovou. Tato růžová jest podivuhodně odstupňována na rubínových rtech žádostivě pootevřených. Běl rohovky oční, v níž plují veliké, klidně tázavé duhovky, jest nanešena reliefněji, právě jako svislá část šátku a široce podtržený bílý límec. Ve svislých cípech šátku přichází k platnosti Vermeerova záliba v kolmých liniích. Zvláštní vykvašená krása, sevřená tvárná plnost hovoří hudební vibrací z této hlavy postavené proti temnému pozadí.

Krajčářka v Louvru jest objemu zcela nepatrného (0,24×0,21 m), ale její ryze malířské kouzlo jest snad ještě podmanivější než u *Dívčí hlavy z Haagu*. Tato hlava zaujatá cele svou prací a schýlená nad ní pluje v stříbrné atmosféře tak samozřejmě, že zdá se, jako by ji vyzářovala. Korespondence mezi barvou a tvarem jest zde tak dokonalá, že si napomáhají ve vzájemném odhmotňování. Místy jest barva tak lehká, že budí dojem, jako by byla nadechnuta, místy (nalevo v zátiší) dýše tak hlubokým dechem, že ti sugeruje samo složení látek a hmot.

385 Do poslední doby Vermeerovy kladu také *ženský portrét* v museu budapeštském, dílo osamocené v tvorbě Vermeerově, nádherný bludný balvan jeho umění. Jest to jediný autentický portrét Vermeerův, jenž na nás přešel, nehledím-li k portrétu mladého muže v museu bruselském, jehož atribuce Vermeerovi zdá se mně zatím nedost podepřená.⁵ Tvář budapeštské dívky není nikterak krásná, ale umění Vermeerovo dovedlo jí dodat cosi melancholicky přísného v její prosté výrazné monumentalitě.

Přísné a velikorysé jest umění Vermeerovo na tomto portrétě; jeho síla jest v klidné, věcné správnosti, která objímá celý zjev jako kus přírodní a společenské nutnosti a vepisuje jej takto na plátno s tou vyšší neosobností, jež jest právě styl. Zahleď-li se na tuto pokojnou škaradost a obmezenou solidnost, jest ti, jako by týčilo se před tebou několik věků domácího vývoje holandského, jako by několik generací žen slilo se v tento zjev a dodalo mu resonance typu. Paleta jest tu co nejstřídmější: čern šatů s bělí prádla a žlutí šněrovacích stužek u rukavic dává bouquet neobyčejné aristokratické zdrželivosti; a jí bylo opravdu třeba, neměl-li si Vermeer zatarasit cestu k té monumentalitě, která byla tu jeho cílem. Způsobem nade vše charakteristickým složeny jsou na sebe velké, těžké ruce; nelze říci, že jedna z nich drží vějíř, jest nutno říci, že z jedné z nich trčí vějíř, — tak jest nezúčastněna na něm tato ruka. Co do malby jsou zde partie, nad něž není možno myslit si nic malířsky kouzelnějšího, měkčího a diskretnějšího, tak na př. svislá rukavice, která splývá přímo z ruky, tak vějíř sám, tak veliký smetanový límec s kokardou na hrudi, tak výložky na rukávech až tekuté barvou. A přitom nevystupuje nic z obrysů přísné monumentality, nekoliduje s ní, naopak: rafinovaně ti ji ještě víc uvědomuje. Jest jen několik portrétů Rembrandtových, které mohou soupeřiti s tímto Vermeerem.

Na sám konec dráhy Vermeerovy bývá kladena *Čtoucí žena* v amsterdamském Rijksmuseu. Sem jako by se v konečném resumé slila všechna

5 - Autorství Vermeerovo u tohoto portrétu hájí A. J. Wauters v Burlington magazine, prosinec 1905, a v bruselském L'art moderne, leden 1906, ne dost přesvědčivě. Proti němu dr Bredius připisoval dílo Janu Victorovi, žáku Rembrandtovu, kterouž atribuci opustil v poslední době, aniž přijal proto autorství Vermeerovo.

produševnělá a zušlechtěná něha, všecko vytříbené a zkultivované dlouhou vývojovou prací; všechn dynamický a volní aparát jeho díla jako by tu odpadl, všecko napjaté a tvrdé, kypivé a vzbouřené v jeho vývoji jako by se zde uklidnilo, ulehlo, a zbyla jen poslední sladkost vyšlá z dlouhého varu a kvasu. Vermeer jako by tu v poslední a nejstručnější zkratce podal nejprve výsledek svých snah prostorotvorných. Ale jak diskretně podává toto resumé, jak nevtíravě! Pouze stolem a dvěma židlemi, ovšem s krajní rafinovaností postavenými ke stolu a uvedenými v geometrický vztah i k sobě navzájem, vybudoval zde prostor. A stejné uklidnění a zjemnění i v kolorismu! Někdejší bohatá žlut přechází zde v šed, ovšem ne v mrtvou šed, nýbrž oživenou citronovým teplem. Mdlá ebenová čern ve svých rovných plochách objímá všecku temnost; a všechn barevný život utekl se do modři této stojící mladé ženy, do nejušlechtilejší a nejvybranější modři, která jest koloristickou dominantou celku. Princip plastický, prostorotvorný, koloristický i vzduchový jako by se v tomto díle sešel v tom, co má nejdiskretnějšího, a utkal tuto báseň ušlechtilosti hmotné i ušlechtilosti duševní. Jest zde plno výtěžků celého vývoje Vermeerova, uměleckého, duchového i řemeslného, ale nevnučují se nikde, jsou naopak tak ukryty, tak podloženy, že se objeví až tvému hledajícímu a analysujícímu pohledu. Celek působí dojmem, jako by byl výsledkem šťastné milostné pohody chvilkové a jako by vytrysknul z duše zamilované do ryzí krásy beze všech úmyslů a záměrů.

* * *

Po této skizze, která vysledovala vývoj Vermeerův, jest možno charakterisovati jej jako celkový zjev a umístiti jej v dramate moderní malby.

Vermeer maloval zdánlivě totéž, co jeho holandští vrstevníci: všední život soudobé společnosti, scény ze života domácího, výjimečně mythologii, alegorii, portrét. Ale kde jsou jeho vrstevníci řídicí, měleí, povídaví a malicherní, jest on nesen touhou po hutnosti a velikosti; kde jsou oni prostě empiričtí, jest on stylista a konstruktér, duch rozhodné, až příkré vůle, místy až pathetik matematiky. Ukázal jsem na předešlých stránkách, jak přísně, až příkrě umí komponovati Vermeer, kolik touhy v něm žilo po jasnosti, po hranaté a plošné určitosti, po formovém pozitivismu.

Upozornil jsem jednou na gotické, podruhé na barokní prvky jeho komposic; ale zpřizvučil jsem i, že po každém takovém formovém ukáznění přišla doba uvolnění, kdy rozměňoval v díla malířsky plynější, naivnější a zdánlivě náhodnější všecko, co vytěžil ve svém zápase s posledními tajemstvími formové architektoniky. Zde jest nutno dodati ještě, že jen tímto vzájemným sblížováním principu architektonického a malířského a vzájemnou jich korekturou bylo Vermeerovi umožněno stvořiti svá díla jedinečné dokonalosti a zralé duchové krásy.

V poslední době zvyklo se hleděti na Vermeera jen jako na předchůdce impresionismu, na ducha zjemnělého malířského zoru, obohacitele našich zrakových možností. Meier-Graefe v pěkné kapitole své knihy Corot und Courbet⁶ ukázal, jak předjímá Vermeer v mnohém Corota. Já zde chtěl ukázati, že od Vermeera nevede cesta jen ke Corotovi a dále k impresionismu, nýbrž i k Ingresovi a k Degasovi — ke snahám o moderní formism a stylism, k rafinovaným pathetikům formy, linie, prostoru, matematiky.

6 - Lipsko, Insel Verlag 1905. Kapitola: Vermeer — Chardin — Corot, str. 95 a n.

Poznámka úvodní ke knize Časové i nadčasové

V této knize skládám tedy často účty ze své činnosti novinářské: jsou zde sebrány z valné části feuilletony, které jsem psal v druhém a třetím desetiletí tohoto století do některých denních listů; vedle toho ovšem i essaye a stati, které jsem psal do avantgardních literárních listů, jako byly Kmen, Tvorba a Kritika, které jsem redigoval nebo spoluredigoval. Byl jsem pověřen několikrát v životě pravidelnou feuilletonní rubrikou několika denních listů: pozvaly mne nejprve r. 1911 Národní listy, pak Venkov r. 1917 a posléze Tribuna r. 1921, a pozvání ta jsem rád přijal, nejen proto, že jsem musil z něčeho žít, nýbrž i z důvodu vnitřního; stavěla mě před nesnadný problém, jak mluvit k čtenářstvu tisíci a desetitisícihlavému. Tu byl dán k louskání básníku, kritiku, estetiku, který platil za autora exklusivního jako já, tvrdý oříšek. Rozřešil jsem si to tak, že jsem si řekl: Nic neslevovat z výše svých hledisek, z přísnosti svých sudidel, z rozlehlosti svého obzoru, z ideové zákonnosti a průbojnosti; i, za nic na světě nesestupovat k obecenstvu a nedělat s ním kompromisy, naopak ukládat mu svou vůli, nutit je vzestupovat k sobě! Nebát se velikých otázek, které tě vnitřně mučily a žhavely v tobě, nestát bezradně před velikými myšlenkovými i názorovými proudy doby, nýbrž pohledět jim nebojácně v tvář a odpovědět na jejich vtíravé otázky plným zvonem své hrudi, svého srdce, svého přesvědčení, své vnitřní jistoty a zákonnosti. To znamenalo ovšem také pro mne zpřísnění vnitřní kázně; nedělat nic levou rukou, nechtít nic odšvindlovat, fundovat své feuilletony stejně myšlenkově spolehlivě a pevně jako jiné stati a essaye, které jsem psal do revuí literárně kritických. Jen nové techniky slova a výrazu jsem si musil dobýt; vyslovovat se s největší jasností,

vystihovat otázku v základních liniích a obrysech s největší určitostí, předpokládat co nejméně u svého obecenstva z vědomostí — vždyť jsem psal opravdu pro obecenstvo nejširší; tedy spojit hloubku s jasností, uzavřít myšlenku do tvaru nejprůhlednějšího a nejčistšího. Ale hlavně a především, podat se v celé své vnitřní pravdě a jistotě, nebojácně; mluvit tam, kde jiní mlčeli, přesvědčovat, kde jiní se skrývali a unikali, netlumit vnitřního hlasu pravdy a přesvědčení, ctít zrovna nábožensky své vnitřní poslání a sloužit mu ze všech sil a se vši upřímností.

Zaujal jsem tedy pevné a rozhodné stanovisko ve velikých literárních přích, které zmítaly tehdejší dobou, a postavil jsem se s otevřeným hledím proti nahnilému diletantismu a nalíčenému artismu české dekadence a českého lžisymbolismu, odkrýval jsem bez slitování zhouby, které tropil barbarský realism a naturalism v tehdejší krásné literatuře i kritice, potíral jsem (často i elixírem na hmyz) liberalistickou povrchnost ve věcech náboženských a jiné osvětářské pověry a všelijak módně neparfumované zatuchlosti a hniloby tehdejšího uměleckého, národního i společenského života. Bojoval jsem o zákonný styl a životné zvroucění v poesii i v umění. Bojoval jsem pro zpřísnění požadavků životné opravdovosti, bojoval jsem o celý zákonný výraz nové, přicházející doby, kterou jsem, dnes je to vidět, v nejjedné věci podstatné předjímal: a byl jsem neúprosný jako operatér, ale doufám i loyální jako voják.

Dnes, kdy jsou ty věci vybojovány, rozumějí se zdánlivě samy sebou; a nikdo ani netuší, *kolik* režie a *jaké* režie mě stály. Jiní mlčky a samozřejmě přijali a inkasovali později výsledky mých kampaní, při nichž často byli nejen lhostejnými diváky, nýbrž i podporovateli mých odpůrců, kampaní, na něž jsem doplácel i zdravím, protože se moji přečetní nepřátelé dovedli velmi dobře zkoalovat a spláceli mi široce organizovanými útoky nejsprostšího a nejosobnějšího rázu. Jednou v budoucnosti snad, až to některý historik vypíše, otevrou lidé oči nad tím, *kolik* zbabělosti myšlenkové, tuposti ducha i surovosti srdce žilo tehdy v Čechách — a žilo ne snad někde v ústraní, v kloakách společenských, nýbrž rozpínalo se na plném slunci; a s čím vším musil zápasit člověk, který nesl v hrudi poselství své myšlenky a nechtěl osobně nic než ji vyslovit a jí sloužit.

Přišla světová válka a já byl pozván v jejím čtvrtém roce, na podzim

390 r. 1917, do Venkova laskavostí jeho tehdejšího šéfa, spisovatele Karla Jonáše. Bylo mi to velmi milé, poněvadž tam ještě byl poslední ždíbec publicistické svobody — vláda potřebovala agrárníků, i musila s Venkovem jak tak slušně a po dobrém vycházet, čímž ovšem nepravím, že v listě neřádila tužka censorova; řádila, jak jsem brzy poznal i na své kůži. Neboť i vůči válce dodržel jsem své neúchylné stanovisko vnitřní pravdy a čistoty; potíral jsem ji, jak jsem mohl, zápasil jsem všemi silami svého pera o nový, samostatný stát český v době, kdy to nebylo ani samozřejmé, ani běžné. A po válce stejně jsem si vedl s bytostnými problémy naší existence národní a společenské, sociální i umělecké — čelil jsem, jak každý vidí z těchto feuilletonů, lenosti, zbabělosti, povrchnosti, nedomyšlenosti, zlobě a tuposti na celé čáře, a nebylo význačnější otázky dobové, abych jí nepohleděl přímo do očí a nesnažil se podchytit ji v jejích kořenech. Liberálnost Karla Jonáše ke mně byla příkladná, a vzpomenuť jí zde na tomto místě je mi přímo povinností vděčnosti; nikdy nic neškrtil; i když sám snad byl jiného názoru, popřával mé myšlenky i mému slovu plného rozletu a rozkřídlení.

Tak vznikaly stati, které se se ctí dají tisknout i dnes po těch deseti letech, která přes ně přešla, — jež časem nic neztratily, které tím spíše získaly. Tato kniha je pořád aktuální, a dnes snad aktuálnější než včera, kdy vznikala, neboť všechny ty boje a zápasy, které najdeš v této knize, vracejí se ti ve formě málo změněné i dnes; stále se bije v této zemi duch s hmotou, statečnost se zbabělostí, pravda se lží. A boj ten není nikterak dobojován, vede se se střídavým štěstím stále dál: dnes je snad jen o poznáníčko komplikovanější, záladnější, lstivější: nebezpečí, která ohrožují čestný a plný tvořivý život v duchu a pravdě, nejsou dnes v této zemi menší, nýbrž spíše větší.

Jsou zde stati, které pokládám za nejlepší z toho, co jsem kdy napsal, stati, které jsou mi zvláště drahé. Řekl jsem v nich zhuštěně věci nové a velikého dosahu, a řekl jsem je slovem skoro hravým a tanečním a někde i žertovným, a vždycky lehce světelným. Co by jiný roztahoval a rozšlapával na celé archy, hustil jsem v stránky a odstavce. Byl to soustavný zápas s „duchem tíhy“ a nudy, který byl a je neustále v Čechách protežován vši prostředností oficiální i t. zv. revoluční.

Není nic, co bych měl odvolávat nebo tušovat nebo omlouvat ve

391 svých literárních, uměleckých, politických a sociálních kampaních. Razil jsem vždycky minci poctivou a plnozvučnou: dával jsem vždycky svou myšlenku celou, usiloval jsem o to, domyslet do poslední křišťálné čistoty a důslednosti — může se líbit, nemusí se líbit, je mi to celkem lhostejné, a o ničí přízeň se neucházím. Má myšlenka nese si vědomí hodnoty ve vlastní hrudi — nikdo k ní nemůže nic přidat, nikdo z ní nic ubrat. Je podepřena nejen vnitřní pravdou a nutností mého charakteru, nýbrž i objektivně; je prosta osobní zvůle, jde za zákonností a usiluje o ni: nutí čtenáře k vnitřní polarisaci, učí jej lišit mezi světlem a tmou, sluncem a mlhou. Proto nejsem zcela nic znepokojen o její příští osud.

V srpnu 1936.

Osmý svazek Kritických projevů F. X. Šaldy shrnuje jeho kritickou a polemickou tvorbu z let 1910 a 1911. K úplnosti chybí essay Tvůrčí činy z r. 1911, který byl pojat do 2. vydání Bojů o zítřek, a essay o Boženě Němcové rovněž z r. 1911, který je součástí souboru Duše a dílo. Většina článků a gloss byla původně otištěna v třetím až pátém ročníku Noviny, jejíž ráz byl charakterisován v předešlém svazku Kritických projevů. Nermalou část článků z roku 1911 otiskovaly původně Národní listy (nejrozsáhlejší je cyklus cestopisných feuilletonů Několik dojmů a reflexí italských) – tyto články sebral sám autor do souboru Časové i nadčasové (1936), v němž vyplňují skoro celou část první. Dodatkem je v tomto svazku Kritických projevů otištěna trojdílná Šaldova doktorská disertace a Poznámka úvodní ke knize Časové i nadčasové.

Jako předešlé svazky i osmý svazek Kritických projevů je kronikou příslušných let v českém kulturním životě. Defilují před námi právě pořádané výstavy, nově vycházející knihy a nově inscenovaná dramata. Šalda píše nekrology – a odešly tehdy patriarchální zjevy jako Tolstoj, Björnson, Spielhagen, tragicky zahynuli umělci jako Slavíček a Knüpfer, dožil úctyhodný vědec Otakar Hostinský a předčasně byly přetrženy naděje spojené s jménem Charles Louis Philippa. Šalda črtá podobizny těchto velkých i mnoha jiných menších nebožtíků. A píše glossy k jubileím domácím i cizím.

Je přirozené, že se v Šaldově kronice kulturního dění uplatnily zřetele subjektivní a že formulace jeho soudů bývají dobově podmíněny. Příznačné je na příklad, jak Šalda chápe poměr dvou velkých antagonistů Tolstého a Dostojevského. Vyzdvihování Dostojevského nad Tolstého bylo v době před první světovou válkou dost rozšířené, vlivně tu mimo jiné působily názory Masarykovy. Šaldovo spolupracovníctví s Masarykem a jeho Naší dobou náleží sice do devadesátých let, ale Šalda se nezhostil onoho silného vlivu ani v době, kdy vydával Novinu. Přes všechny potyčky s Časem zůstává ovlivňován Masarykem a jeho t. zv. realismem. Je to zřejmé i z jeho článku k Masarykovým šedesátinám (T. G. Masaryk v moderní kultuře české, Novina 3, str. 257–261), který nebyl zařazen do tohoto svazku Kritických projevů, a je to vysvětlitelné tím, že Šalda bolestně cítil krizi předválečné společnosti a vítal každý náznak cesty, po níž by bylo možno vyjít z rozvratu. Reagoval na tiseň doby spíše jen instinktivně, nedovedl dospět k skutečně vědecké analýze příčin krise. A tak přijímal s uznáním i reformismus Masarykův jako příslib ozdravení české společnosti. Teprve vývoj za první republiky otevřel Šaldovi oči. Jak známo, zaujal kritické stanovisko k masarykovské demokracii

v článku Pět let republiky, ostře glossoval Světovou revoluci a otevřeně vyjádřil své zklamání v studii k Masarykovým osmdesátým narozeninám. Tyto projevy je nutno číst jako korekturu k jeho stanovisku předválečným.

Šaldovy — byť už uvolňující se — sympatie k t. zv. realistům ovlivnily jeho postoj v nejedné přestřelce. Nežádka vidíme Šaldu po boku realistů proti progresivnějším silám české společnosti. Význačně se to jeví v Šaldově vztahu k Neumannovi. Ten byl v devadesátých letech vysoce kladný (srov. Kritické projevy 3, str. 242—243, ib. 4, str. 54—59), ale za básníkovu moravského pobytu se zakalil. V posudku Neumannových Českých zpěvů se Šalda r. 1910 přidává na stranu realistického kritika J. Vodáka, kdežto v Dykově orgánu Samostatnost byla tato sbírka přijata kladně, jak nejdříve šifrou -tl, tak potom samým Dykem. Šalda se vlivem současné konstelace ocitá v táboře, který nedovedl zaujmout k některým zjevům literárním náležitý postoj.

Doba se svými omyly a zmatky se vepsala i do kritického díla Šaldova, jeho historickou podmíněnost nelze oddisputovat. Ale bylo by nespravedlivé nevidět, že Šalda byl více než jen trpným kronikářem předválečných let, nevidět, že rostl zároveň na kritika své doby. Je tu článek Doby přechodné, který je přímo věnován analýze ochořelé doby. A dobu kritizuje nyní Šalda častěji, tu zřetelněji, tu jen nepřímo. Nejszíravější analysou společenského rozkladu je referát o Ibsenově Heddě Gablerové, který je jakýmsi doplňkem a vyvrcholením nekrologu z Duše a díla. Pro chorobu měšťanské epochy našel tu kritik palčivá slova: „Doba zoufalého atomismu, modernost, která si zatarasila a znemožnila všechny cesty k velikosti, došla zde svého soudu... Není již mužů, jsou jen odborníci: jeden odborník hlupoty, druhý odborník geniality, třetí odborník smyslnosti; a není již žen, jsou jen sterilní hysterické ztřeštěnky nebo sentimentální husy nebo sportsmenky dobročinnosti. A tyto loutky žijí ne život, v němž se zápasí a trpí a raduje a tvoří a miluje a nenávidí, nýbrž jen jakýsi talmi-život, v němž se píše a nudí a zívá a krčí, v němž se lidé topí v tlachu nebo zbrklotech a ubodávají klepem a intrikou, v němž mají někdy migrénu a vždycky strach ze skandálu.“

Šaldova ostrá diagnosa dobového úpadku ústí do jednoho základního příznaku: „V tom jest pramen všeho rozkolísání, vší rozdvojenosti: v tu chvíli, kdy sám sobě musíš býti zákonodárcem i soudcem, kdy nemáš vyšší instance mimo sebe, k níž můžeš apelovat, kdy jsi sám, sám jediný i básníkem i hercem, i obecnstvem i kritikem svého dramatu, v tu chvíli incipit tragoedia, nad níž není hořčejší a osudnější.“ Kapitalistická společnost podle Šaldova rozpoznaní se rozložila, jednotlivci bylo znemožněno jakékoli objektivní působení. Každé gesto umělecké i životní tvorby se bez ozvěny vrátí ke svému původci, a tak život a veškerá básnická činnost dostává snově přeludný, neúčastný ráz. Na tento motiv je rozehrán posmrtný portrét herce Kainze, ale probleskuje na mnoha jiných místech. Tato zásadní diagnosa Šaldova není pouhým subjektivním dojmem, nýbrž naopak má blízko k běžně používanému filosofickému termínu „odcizení“ (Entfremdung). Šalda ovšem nevidí konečnou příčinu tohoto stavu, že totiž právě kapitalismus zbavuje člověka zájmu na práci.

Šalda má sklon přenášet problém do oblasti jedince. Rozklad společnosti sleduje v důsledcích pro individuum, kladné síly společenské oceňuje především podle toho, jak pomáhají jedinci, a to zvláště tvůrčímu jedinci. Nepropadá samozřejmě

subjektivismu, naopak usiluje vyjít z posic vylučného individualismu, avšak i nadosobní hodnoty, které propaguje, se už výrazově hlásí k osobnosti jako východisku a ohnisku. Ve středu kritického zájmu Šaldova zůstává tvůrčí osobnost, ovšemže namnoze jako bojiště sil, které přesahují její rámec.

A tak roky 1910 a 1911 znamenají krystalisaci Šaldova umění kritické podbizny — roku 1913 se dovršuje a vychází klasický soubor Duše a dílo.

Na vytříbení Šaldových pojmů a kritických method působilo mnoho činitelů, z nichž na první pohled nejviditelnější je hnutí označované jako novoklasicismus a zásadní zvrat ve výtvarném umění, zvrat od impresionismu typu Slavíčkova k formovému úsilí E. Filly a jeho druhů. Nejde tu ovšem o nějaký módní vliv, tím méně o podlehnutí kubismu, k němuž měl Šalda vždy vážné výhrady. Příčiny Šaldova ideového vývoje začátkem desátých let byly hlubší a obecnější. Šalda cítil naléhavě tíseň doby, která pak vyústila do krvavého dramatu první světové války, a v obraně proti rozkladu začal hlásat kázeň formální a hlavně intelektuální. Přestává být v těchto letech pouze literátem, a třebaže nepolevuje jeho intenzivní zájem o výtvarné umění, přestává být vylučným znalcem uměleckých kvalit. V jeho myšlení se významně uplatňuje vedle umění i věda. Prakticky se to projevuje tím, že se Šalda v této době podrobuje řízení doktorskému, je promován a začíná pomýšlet na dráhu vědeckou. A také roku 1911 opouští uzavřenou tribunu literární revue a po prvé začíná soustavně psát do novin, s plným vědomím toho, co značí psát pro denní tisk, a s touhou dorozumět se se širokými vrstvami čtenářů. Šalda se tehdy vyzbrojuje na pozdější své úkoly kritika kultury a společnosti vůbec. Nikoli neprávem charakterisoval při vydání knihy Časové i nadčasové své první veřejné kampaně v novinách slovy: „Bojoval jsem pro zpřísnění požadavků životné opravdovosti, bojoval jsem o celý zákonný výraz nové, přicházející doby, kterou jsem, dnes je to vidět, v nejedné věci podstatně předjímal: a byl jsem neúprosný jako operátér, ale doufám i loyální jako voják.“

Šaldova kritika se v těchto letech vyhraňuje jako metoda v podstatě dialektická, ovšem s tím omezením, že Šalda byl podle Štollova označen „idealistický dialektik“. Vidí básnickou tvorbu důsledně v její polární rozpornosti a napětí: na jedné straně intelekt přímo počtářský, na druhé spontánní výtrysk z hlubin. Nebo jak Šalda říká s Hebbem: síla a poznání — či jak sám zpřesňuje: vůle a vědění. Je dalek obojí jednostrannosti, jak racionalistické, která umělecké dílo vykládá jako plod střízlivého rozumového kalkulu (tato jednostrannost mu byla ostatně vždy cizí), tak opačné tendence, chápat dílo jako projev iracionální, neovládnutelné síly (tomuto omylu už Šalda podléhával spíš). Nejsoustavněji vyslovil své polaritní pojetí básnické tvorby v essayi Tvůrčí činy, ale ani ten není hotovou doktrínou, jednou provždy zformovanou a pak aplikovanou na konkrétní případy. Šalda vnímá svár protikladných sil v umělecké tvorbě vždy znovu, vždy nově, vždy konkrétně jako palčivé ústředí veškerého tvůrčího úsilí. Linie jeho kritického boje se mění případ od případu, zhruba řečeno, Šalda zápasí střídavě na dvě strany, podle potřeby proti anarchickému geniálnictví a jindy zase proti koženému doktrinářství.

Není pochyby, že nyní oceňuje daleko kladněji než dříve podíl vědomé práce básníkovy. Má úctu k uměleckému řemeslu, k ovládnutí formální techniky a k všemu tomu, co bychom dnes nazvali jedním jménem: umělecké mistrovství. Je příznačné,

jak často se v jeho úvahách objevuje Ingres, mistr přísné a „chladné linie“. V tomto smyslu se dovolává Šalda výroků M. Gorkého o některých mistrech francouzské prózy jako příkladných vzorech slovesné dokonalosti pro ruské umění. Pouché je také srovnat, jak psal o M. Švabinském před svou cestou italskou a jak po ní, jak zkušenosti s klasickým uměním posílily kritikův smysl pro dokonalost formy, pro formovou kázeň. Šalda touží rozvinout co nejlépeji metodu a methodičnost umělecké tvorby, volá po „zákoně organizaci“ díla, po jeho „kompozici logické i duchové“. Tímto směrem je namířena jeho odmítavá kritika umění Slavického: „Slaviček ovládl alespoň v některých plátnech úplně hmotnou empirickou metodu svého umění.“ A pokračuje až příliš příkře: „A tato naturalistická metoda jeho zaviňuje i, že jdou trhliny i jeho pracemi dobrými, že leckdy uvízl v nižší sféře než ta, do níž zamýšlel proniknouti: chtěl být přísný, a nejednou zůstal jen střizlivý; chtěl být silný, a nepovznesl se někdy nad vehementnost; chtěl být objektivný, a ztuhl sem tam v indiferentnosti.“

Šalda dovede i historicky analyzovat představu t. zv. přírodního genia, dovede ukázat její ráz naturalisticky romantický. Proti nespoutanosti takového genia staví požadavky tektoniky, chce po umělci methodickou organizaci díla; opětovně bere přímo vyzývavě v ochranu pedantismus vědecké metody, neboť je mu v mnoha případech nezbytným nástrojem intelektuální kázně. Nemilosrdně pronásleduje každou nedbalost jazykovou, nepřesnost historického vědění a ovšem i jakoukoli zmatenost ideovou, byť se tvářila hlubokomyslně. Národním dokladem tohoto boje proti beztvárosti, proti nedostatku hlubší metody je analýza veršů Horkého.

Ale Šalda ani v této době, kdy se vlivně šířilo učení novoklasicistické, nepropadá kultu formy a technické dokonalosti. Při všem respektu k poznávací funkci umění a racionální stránce tvorby si uvědomuje, že k celému umění patří dvě složky, dva póly, že k němu nestačí jen všechno „kladné vědění a poznání“, že je nezbytný i opačný pól, který Hebbel nazval silou a on sám vůlí. Nestačí jen skutečnost poznat a zobrazit, umění má a musí skutečnost uvést do pohybu směrem k budoucnosti, změnit ji. Tomuto dynamickému vzruchu tvorby dává Šalda jméno vůle a ve svém zásadním essayi Tvůrčí činy říká výmluvně: „Ohromné zásoby poznání minulého i přítomného jsou v nich nastřádány jako v živých sýpkách, ale nebylo by to nic, kdyby neměli nadlidskou sílu a vůli vrhnouti je všechny do větru, povznésti je víchem své obraznosti až do oblak a spustiti je pak jako tajemnou dračí setbu do polí budoucnosti a zde vyvésti z nich něco, co podobá se ozbrojeným rekům.“

Zřetelně se Šaldův zásadní odpor proti zužování umění na formuli, na naučitelné postupy projevuje v oblasti umění výtvarného. Přes všechny sympatie, štědrě rozdávané mladým umělcům z Osmý, kteří zdvihli požadavek vyšší kompoziční organizace uměleckého díla, usilující překonat nezávažnost impresionistickou, neváhá Šalda varovat: „Naši mladí malují posud většinou formule, podávají ve svých dílech školské příklady, řeší školské úlohy.“ A dále poznáváme jasně obě větve dialektického chápání Šaldova: „Nemůže být díla uměleckého tam, kde není pevné kompoziční kostry, struktury, — ano, souhlasím úplně. Ale není díla uměleckého také tam, dodávám, kde tato kostra není pokryta kvetoucím životem, kvetoucím svalstvem, pelem i září pleti; kde racionální a volní záměr není

doprovázen hlubším podvědomým procesem životným, který dovede organisovat i kouzlo prchavé chvíle a vytěžit i milostný rozmar náhody a zavřít v umělecké dílo něco z jejich kypivé blaženství, z jejich opojné a mihotavé pěny a vůně.“

Hloubka a pronikavost Šaldovy kritické metody je právě v té schopnosti vnímat a chápat složitou polaritu básnického tvoření. Kladným dílem je pro něho to dílo, které vytvářely obě protikladné síly. Tak na př. o Langrovi říká: „silný a temný, spádový proud vůle, ale i intelekt ovládající a trídívý, který zasnubuje dílo podvědomí s jasnou hrou obraznosti“. Šaldovy termíny pro rovnováhu obou protikladných sil jsou „nutnost“, „organičnost“. A synonymem pro dialektickou jednotu díla je konečně „styl“: „vyšší stylová nutnost“, „vyšší jednota, která jest forma a styl“. To čteme v mnohých naléhavých variacích: „a právě tato nutnost jest styl a není jím nic jiného... Práce více méně rozkolísané, v nichž nepokryly se a nesplynuly v jedno vůle a intelekt umělecký, mechanism podvědomý a záměr stavby“. Důsledně vidí také Šalda poslání kritiky v tom, aby v díle zjišťovala onu „vyšší stylovou nutnost“: „Právě umělecké dílo tvoří teprve nejvyšší stupeň organičnosti: vnitřní soulad mezi methodou a charakterem, duší tvůrčovou. Kde neodpovídá metoda posledním tajemstvím a zvláštnostem charakteru, kde není duše pro ni, řekl bych, předurčena, kde není této poslední vnitřní nutnosti, tam nemůže vzniknout tvůrčí čin v plném smyslu slova. Odhadnouti v určitém případě stupeň této vnitřní organické nutnosti jest vlastní úkol kritiky.“ Umělec se nesmí zpronevěřit ani sobě, svému charakteru, ani metodě a úkolu práce. Šalda býval neúprosný v tom, jak nedovoloval dospět k synthese kompromisem, jak vyžadoval čestné a přímé vyrovnání rozporných sil.

Některé formulace Šaldovy by mohly budit podezření z estétského kultu formy, na př.: „v umění a poesii jest možno všechno napodobit, všechno padělat, jen ne tvárnou sílu, a proto jedině po ní se táže...“ Ale při bližším prozkoumání Šaldových slov se přesvědčíme, že Šalda měl daleko k předválečnému lartpourlartismu. A jeho požadavek zákonného stylu, jeho otázka po tvárné síle autorově jeví se ne neslučitelně s běžným požadavkem, aby umělec opravdu tvořil a nespojoval se s deklarativními prohlášeními. V Šaldově pojetí je tvorba dramatický proces, pulsuje v ní všechno v jednom rytmu, od prvního smyslového podnětu k technické rafinovanosti hotového díla: „Zde, cítíš, jest umělecký výraz plodem samé vnitřní nutnosti; mezi ním a jeho vnitřním počítím a vznikem není mezer a trhlin; všechno jest jediná logická melodie tvárného života, nepřetržitý koloběh životních šťáv od prvního smyslného a nervového záchvěvu, který zčeřil a oplodnil mžikové duševní hladinu, až po poslední zdánlivě již jen scénický nebo technický vrh, črt a rys.“

Nakonec Šaldovi nejde ani o samo umění, jde mu o člověka, o tvorbu na typu příštího člověka: „opravdový celý a vyšší člověk, typ vyššího lidství, o němž sníme a po němž toužíme: kultura i příroda, reflexe i naivnost, intuíce geniova i metoda dělníkova“. Kritik cítil tiseň kapitalistické epochy, která spěla k válečnému konfliktu. Uvědomoval si, že náprava nemůže přijít z pouhé literatury, toužil po přerození společnosti, z něhož by vyšlo harmonické vyšší lidství.

Autor Bojů o zítřek uvědomoval si začátkem desátých let živěji než kdykoli předtím závazek kulturní odkazu minulosti, celého toho nesmírného bohatství forem a idejí. Tím prakticky a konkrétně překonával poslední zbytky solipsistický

pyšného individualismu let devadesátých. Nadto nyní cítí a uctívá živou účast národního kolektivu v tvorbě každého individuálního tvůrce. Šalda došel k poznání, že nové umění se nerodí u kavárenských stolků ani nenadiktuje nějakým manifestem, že nový závazný styl tvorby nevymyslí jednotlivce ani neuskuteční družina jednotlivců. Napsal to zřetelně v kritice mladých kubistů: „Jest to osudný důsledek jejich snahy po stylu v době, která té touhy posud nemá a není tedy velikou a laskavou jejich spolupracovníci; jsou nuceni zpracovávat všecko hlavou, i to, co nikdy nemůže být hlavou řešeno. Musí zkracovat obšírné a temné procesy podvědomé a kolektivní a nahrazovat je krátkodechou prací rozumovou.“

Nemůžeme v Kritických projevech očekávat soustavnou analýsu rozkladu buržoasní společnosti před první světovou válkou, ale můžeme v nich najít dost úplné poučení, jaké důsledky měl ten rozklad společenský pro tvůrčí umělce, jak je nezbytně oslabuje. Nejkonkrétnější jsou Šaldovy úvahy o poměru tvůrce k národnímu kolektivu. Rozchod básníka a národní společnosti je podle něho vždy osudný, ukazuje na př. z minulosti na J. Zeyerovi, že nežil a netvořil v důvěrném přímknutí k silám národním: „hlouběji v ráz a živou a tajemnou dílnu jazyka národního nevcítal se nikdy“. Opětovně vystupuje proti „hladkému kosmopolitismu“, odsuzuje na př. malbu, která chce „jen hladce po evropsku konversovat“. Není pochyby, že toto důsledné přiklání ke silám a hodnotám národním vede Šaldu dočasně k vysoce kladnému hodnocení díla Jiráskova, k hodnocení tak kladnému, že bylo dokonce popíráno Šaldovo autorství. Ale bylo by nespravedlivé uprát článek k šedesátým narozeninám Jiráskovým kritikovi, který v polemice se sociologem Chalupným takto načrtl svou představu o písemnictví skutečně národním: „Od naší literatury... žádám, aby mně podala radostnou píseň pracujícího stavu, kterému přísluhy sta rukou a srdcí, a ne nezladěný, malicherný skřehot žárlivé zábí louže.“

* * *

Z našeho svazku jsme vyloučili ty Šaldovy glossy, které se bezprostředně týkají t. zv. Karáskovy aféry anonymních dopisů. Jiří Karásek byl důvodně obviňován z toho, že jako poštovní úředník porušoval listovní tajemství a zneužíval ho k literárním intrikám: že zachycoval cizí pohlednice, vymazával jejich obsah a popisoval jejich plochu pornografií. První zpráva o této aféře se v Novině objevila v prosinci r. 1909 (Obraz mravů — viz Kritické projevy 7, str. 435 a 472). Pohotově na první pověsti o anonymních dopisech reagoval Viktor Dyk, který uveřejnil v Lumíru z 18. I. 1910 (str. 172—177) ironickou povídku Vedlejší možnost Fridolína Kocourka. V ní naznačuje, že anonymní dopisy si posílal „muž vedlejších možností“ sám. Nato vystoupila aféra z příšeří neurčitých pověstí a dohadů a přešla na pole formálních právních akcí. Anonymními listy bylo totiž poštiženo pět spisovatelů (Jaroslav Kvapil, Karel Mašek, Antonín Sova, F. X. Svoboda, F. X. Šalda); ti v lednu 1910 přednesli na pražském poštovním ředitelství v Jindřišské ulici svoje podezření a žádali, aby věc byla úředně vyšetřena a jim aby byla dána satisfakce. Tato návštěva poštovního ředitelství byla patrně reakcí na Karáskovo zaslání v Čase z 25. ledna 1910: „Prohlašuji tímto, že budu soudně stíhati všechny osoby, jež po Praze o mně šíří lživé, utrahačné zprávy, jako bych byl pisatelem známých anonymních dopisů. V Praze 23. ledna 1910. Jiří Karásek

ze Lvovic.“ Existenčního poškození J. Karáska si žalující spisovatelé výslovně nepřáli. J. Karásek vydal v červenci téhož roku na svou obhajobu brožuru Anonymní dopisy čili aféra „pěti spisovatelův“ (datováno 7. VII. 1910). Zajímavý je v brožuře popis grafologických argumentů, jimiž měla být jeho vina prokázána. Podle slov Karáskových k tomu sloužil jeden jeho dopis z r. 1892, rukopis dramatu Zřícený dům (od r. 1905 uváznuvší u Karla Maška) a „dedikační listy z knih, jež jsem jim kdysi věnoval. Toto racionelní zužitkování dedikačních řádek spáchal mimo jiné i F. X. Šalda“ (str. 25). Ačkoliv Karáska hájil v tisku sám ministr pošt dr Albín Bráf (srov. na př. Národní politiku a Hlas národa z 3. VII. 1910), byl Karásek na nátlak svých představených nucen požádat o pensionování. V polemice se na straně Karáskově silně exponoval kruh Moderní revue, především Arnošt Procházka a Miloš Marten, proti Šaldovi jsou také namířeny příspěvky Dykovi v Samostatnosti (srov. na př. 14. VI., 28. VI., 5. VII., 26. VII., 9. VIII. 1910); naopak stanovisko „pěti spisovatelův“ hájil Jan Herben v Čase (srov. na př. 24. VI. a 5. VII. 1910; pozoruhodný je též příspěvek „K aféře ‚Karásek‘. (Z kruhů právníků)“, sign. J. M. a otištěný v Čase rovněž 5. VII.). První polemická vlna se táhla až do srpna 1910, druhá od srpna 1912 s přestávkami až do března 1914 (viz Kritické projevy 9, str. 348).

Šalda zasáhl do polemiky několika poznámkami v Novině a Právu lidu a podílel se rovněž na společných příspěvcích „pěti spisovatelův“, uveřejňovaných v Právu lidu; tyto polemické glossy zde pro jejich čistě osobní a nepodstatný ráz neotiskujeme. Jde o tato čísla: „Ke své noticce z čísla 3.“ Novina 3, str. 192 (č. 6, 28. I.), bez podpisu. — „Zasláno.“ Právo lidu 17. III. 1910 (č. 76, příloha), vedle Šaldy podepsáni ještě F. X. Svoboda, Antonín Sova, Jaroslav Kvapil a Karel Mašek. — „Aféra.“ Novina 3, str. 320 (č. 10, 25. III.), bez podpisu. — „Umění a život.“ Novina 3, str. 448 (č. 14, 25. V.), bez podpisu. — „Arnošt Procházka.“ Novina 3, str. 512 (č. 16, 24. VI.), bez podpisu. — „Prohlášení.“ Novina 3, str. 512 (č. 16, 24. VI.), bez podpisu. Otištěno též v Právu lidu 30. 6. 1910. — „Zasláno.“ Právo lidu 5. VII. 1910 (č. 183, příloha), vedle Šaldy podepsáni Jaroslav Kvapil, Antonín Sova, Karel Mašek a F. X. Svoboda. — „Karáskova brožura o anonymních listech.“ Novina 3, str. 575—576 (č. 18, 22. VII.), bez podpisu. — „Aféra anonymních dopisů.“ Právo lidu 11. VIII. 1910 (č. 220, příloha), sign. F. X. Šalda. — „Muž nemožností, Arnošt Procházka.“ Novina 3, str. 608 (č. 19, 12. VIII.), bez podpisu. — „Aféra anonymních dopisů.“ Právo lidu 17. VIII. 1910 (č. 225, příloha), sign. F. X. Šalda. — „Aféra Karáskova.“ Novina 3, str. 640 (č. 20, 26. VIII.), bez podpisu.

Jinak otiškujeme v tomto svazku i nepodepsané glossy z Noviny, i když je průkazně nelze ideově ani stylisticky určit jako Šaldovy; vedou nás k tomu vlastní Šaldova slova z polemické glossy Ještě škandál s porotou Zeyerova fondu (zde na str. 72—73): „Předně, nejsem, pane doktore, anonym: rozumí se samo sebou, že všechny nepodepsané projevy v listě jsou ode mne, a zvláště glossy; to ví každé literární dítě.“ Výjimku jsme učinili pouze u dvou drobných Šaldových poznámek pod čarou: k článku V. Martinka Česká literatura v Hauserově knize Weltgeschichte der Literatur (Novina 4, str. 541) a k polemické odpovědi O. Šimka M. Martenovi (Novina 4, str. 572—573).

Byla vyslovena pochybnost o Šaldově autorství glossy Alois Jirásek šedesát-

nkem. Opírá se o domněnku, že vzhledem k jiným Šaldovým projevům o Jiráskovi není jeho autorství pravděpodobné, při čemž se usuzovalo, že autorem by mohl být O. Šimek. (Viz Zdeněk Pešat, *Boj o Aloise Jirásku v zrcadle kritiky*, Praha 1954, str. 44.) K této pochybnosti není důvodu; Šalda sám se k autorství přihlásil: „Já výslovně i ve svém feuilletonu v Národních listech i ve své jubilejní glosse v Novině jsem řekl...“ (zde na str. 323).

Dále upozorňujeme na ty příspěvky, které nejsou uvedeny v Šaldově bibliografii a které tu otiskujeme. Jsou to: „Z nejmladší poesie. Julius Schmitt: Milované galeje. Nákl. vlastním. V. Martinek: Cesty. Týž: Sešit sonetů. Nákl. vlastním a K. Ločákovým.“ Novina 3, str. 696–698 (č. 22, 23. IX.), sign. F. X. Šalda. — [Anketa divadelní.] Přehled 9, str. 25–26 (č. 2, 7. X.), sign. F. X. Šalda. — „Jaroslav Hilbert: Rytíř Kura. Román. (S povídkou Blíženců štěstí.) V Praze 1910.“ Novina 4, str. 151–152 (č. 5, 13. I.), sign. F. X. Šalda. — [Polemický dopis.] Čas 25, 14. II. 1911, č. 45, str. 2–3, sign. F. X. Šalda. — „Chvilky: vydává a rediguje Josef Pelcl.“ Novina 4, str. 544 (č. 17, 14. VII.), bez podpisu.

Šaldovy příspěvky otiskujeme, jak je obvyklé v Kritických projevech, v chronologickém pořádku. Několik výjimek jsme však udělali v těch případech, kdy otiskované práce úzce věcně souvisí; všechny takové příspěvky jsme pravidelně přiřadili k práci časově první, abychom tematický celek nedrobili.

Ediční praxe předchozích svazků Šaldových Kritických projevů určovala i vydavatelskou techniku svazku tohoto. (Ponecháváme však -ův v gen. pl.) Zaznamenáváme tu jen změny, provedené ojedinele mimo obvyklou úpravu textu. Vydavatelské emendace jsou označeny značkou (ed.), ostatní emendace jsou převzaty z knižního znění v Časových i nadčasových, emendace v Šaldových citátech jsou prováděny na základě jeho předloh. Úpravy textu provádíme na těchto stranách:

- 22: *Manguinovu* ženskému aktu m. *Manguinově*... (ed.);
 41: Keď *ste* ma upekli m. Keď *jste*... (ed.);
 79: Čtème korektní suché... strofy m. Čtème... (ed.);
 101 a 103: *Jaromír Stretti* m. *Jaroslav*... (ed.);
 117: ty, *jež* miluje m. ty, *kdož* miluje (ed.);
 125: obrací *se* se stejnou prosbou m. obrací se stejnou prosbou (ed.);
 130: *témíto* dvěma póly m. *témato*... (ed.);
 145: vznese-li *jej* m. vznese-li *je* (ed.);
 159: abys si na *něj* vzpomněl a charakterisoval nějak *jeho* obsah m. ... na *ni*... *její* obsah... (ed.);
 160: iubeo, *si* pro ratione voluntas m. iubeo, pro ratione voluntas;
 161: *veteráni* m. *veteráné*;
 161: (umění), které... *rozechvívalo* m. ... *rozechvívala* (ed.);
 169: s musei německými, *která* m. ... *které* (ed.);
 170: obraznosti *romanticky* rozněžnělé m. ... *romantíky*...;
 174: kolik tvaru, *kolik* pohybu m. ... *tolik* pohybu... (ed.);
 178: málo *má* rysů m. málo *ráz* rysů;
 181: eklektikové XVII. až XIX. století m. XVII. a XIX. století;
 183: pod *Bar-Kochbou* m. pod *Bar-Chochbou* (ed.);
 199: ve *jménu* náboženskosti m. ve *jména*...;

- 206: rozdíl ty jsou tu *umenšovány* (kursiva podle Časových i nadčasových);
 223: *nikoli* ale s ostatními stejný m. *nikoliv*... (podle citovaného vydání Nerudových Sebraných spisů);
 223: co básník *vlastně chtěl* říci m. ... *chtěl vlastně*... (podle citovaného vydání Nerudových Sebraných spisů);
 227: jest možné, že v *užití* principu (kursiva podle Časových i nadčasových);
 228: *má* tvůrčí sílu básnickou a *kolik* jí *má* (kursiva podle Časových i nadčasových);
 228: *Bilde*, Künstler m. *Schaffe*, Künstler;
 229: recense... jsou *hlásány* m. ... *hlásána* (ed.);
 229: podobenstvím vesmíru m. s podobenstvím vesmíru;
 230: epithet, *která* by *zabila* m. *které* by *zabily*... (ed.);
 237: s ... *čítankovou moudrostí* m. s ... *čítankou moudrosti*... (ed.);
 243: aby objevil *sám* v sobě (kursiva podle Časových i nadčasových);
 247: *krajní* účast m. *ukrajní*...;
 248: já *jej* více *nepustila* m. ... *nepustím* (podle citované korespondence, publikované Čermákovou-Slukovou);
 262: odpovídalo se na *ně* m. ... na *něj*;
 273: *násilím despotickým* m. násilím *despotickým*... (ed.);
 284: učil Baudelaire ve svých poesiích m. učil Baudelaire *je* ve svých poesiích;
 288: jinou sílu *Kleistovu* m. *Kleistovou*;
 289: měli by *ji* vítat... , *kdož* s *ní* nesouhlasí m. ... *je*... s *ním*...;
 296: Vojtěcha *Nejedlého* m. ... *Nebeského* (ed.);
 299: efekty *nafixlované* m. ... *nefixlované* (ed.);
 304: Není mně *možno* m. ... *nemožno* (ed.);
 311: tvárná básnická *síla* m. ... *díla* (ed.);
 318: nýbrž v nichž všecko m. nýbrž *ta*, v nichž... (podle francouzského originálu);
 334: Oprávce poklésků *mluvnických* m. ... *jazykových* (ed.);
 364: *Sandart* m. *Sandcart* (ed.);
 365: Philosophie de l'art m. d'Art... (ed.);
 373: *sporného*, ustupujícího stínu m. *sporného* ustupujícího stínu (ed.).

V následujících poznámkách k jednotlivým článkům uvádíme v bibliografickém odkazu na Novinu u těch příspěvků, které byly otištěny v oddílu Kronika, jenom název příslušné rubriky (na př. Krásná próza, Historie, Glossy a pod.).

Str. 15 — Antonín Slaviček. Novina 3, str. 193—196 (č. 7, 11. II.). Knižně v Hájemství zraku, str. 37—39. — Antonínem Slavičkem zmizel z našeho malířství — Antonín Slaviček se zastřelil 1. II. 1910, když ztratil naději na uzdravení a možnost práce; posmrtná výstava v březnu a dubnu 1910 ve výstavní síni Mánesa. Str. 17: *pres francouzské romantické naturalisty fontainebleauské* — škola t. zv. „romantičtých realistů“, kteří stáli v opozici proti klasicistickému kultu ideální krajiny italské.

Str. 19 — *Mladí Francouzové pod Kinskou*. Novina 3, str. 238—240 (č. 8, 25. II.) a 339—341 (č. 11, 8. IV.). — *Výstava Mánesova pod Kinskou* — únor — březen 1910; vedle umělců uváděných Šaldou vystavovali ještě Vlaminck, Verhoeven, Puy, Marquet, Braque, Valloton a Redon.

Str. 25 — Fráňa Šrámek: *Patrouilly. Nákladem tiskárny nár. sociální*. [Praha 1909.] Novina 3, str. 313 (č. 10, 25. III., Krásná próza).

Str. 26 — Josef Pekař: *Kniha o Kosti. Kus české historie. Díl I. Nákladem vlastním* [1910]. Novina 3, str. 344—345 (č. 11, 8. IV., Historie). — II. díl knihy vyšel r. 1911.

Str. 29 — *Kritika a tvorba čili o těch, kdož přesedlávají*. Novina 3, str. 350—352 (č. 11, 8. IV., Feuilleton). Sign. Pečorin. — *Známý essayista a referent denního listu vydal hned dvě knihy krásné prózy* — F. V. Krejčí, Zlatá hvězda, Praha 1909, *Síla přeludu*, Praha 1910. Str. 30: *kritický proces, který byl veden proti panu Krejčímu jako beletristovi* — srov. posudky v Naší době 17 (str. 537—542), ve Zvonu 10 (str. 252—253 a 445—446), v Přehledu 9 (str. 481—482) a v Moderní revui 16 (str. 229—235); nejdmitavější z nich je kritika poslední od A. Procházky.

Str. 33 — *Z nejmladší poesie. Julius Schmitt: Milované galeje. Nákladem vlastním*. [Německý Brod 1910.] V. Martinek: *Cesty*. [Janáček, Praha 1909.] *Týž: Sešit sonetů*. [Praha 1910.] *Nákladem vlastním a K. Ločákovým*. Novina 3, str. 696—698 (č. 23, 14. X., Poesie). — Str. 35: *nadepsal si mottem* — Když Caesar Petrovi dá ruku svoji, / vždy z toho stisknutí krev lidská kane, / když Říš a Církev k polibku se strojí, / vždy mučennictví hvězda v nebi vzplane. Str. 36: *Tristie* — Macharova sbírka *Tristium Vindobona* (1893).

Str. 37 — *Dvě nová dramata. I. Mahenův Janošik*. [Praha 1910.] Novina 3, str. 721—726 (č. 23, 14. X.). — *Hauptmannův Florián Geyer* — drama z r. 1896; „ein brennendes Recht fließt durch sein Herz“ — tato slova pronáší jedna z postav hry (Besenmayer) v prvním jednání. Str. 38: „Doch es widert mich, / ich kann's nicht mehr — mir wird die Last zu schwer — / Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab / und schleppt die Welt auf euerem Rücken weiter“ — slova Etzlova ze závěru třetí části Hebblovy tragedie *Die Nibelungen* (5. dějství, 14. výstup). Str. 40: *Taine popsal ve svém rozkošném Graindorgeovi* — Vie et opinions de Thomas Graindorge (1868); v OSN (Taine) píše Šalda o tomto díle jako o „knize plné jemné ironie a

vzácné pozorovatelské finesy“. Str. 41: *V druhém aktě vykládá tam kdosi Geyerovi* — Šalda omylem mluví o druhém jednání, slova dále Šaldou citovaná pronáší Geyer při svém prvním vystoupení na scénu v prvním jednání po zprávě rektora Besenmayera; *Nulla crux, nulla corona* — Bez utrpení žádná sláva. Str. 42: *vykřikne tam z okna šlechtic* — Kunz von der Mühlen na samém konci dramatu, odkud je i druhý citát, který Šalda uvádí o několik řádků níže. Str. 43: *Mieux vaut s'accommoder que de plaider* — Lépe je se přizpůsobit než se soudit.

2. *Dvořákův Král Václav IV.* [Praha 1910.] Novina 3, str. 751—756 (č. 24, 28. X.). — Str. 48: *před dílem autora Knížete* — A. Dvořák, *Kníže*, Praha 1908.

Str. 50 — K. H. Máchy a jeho dědictví. Novina 4, str. 12—15 (č. 1, 11. XI.). — *Polský badatel Marian Zdziechowski, našinci Jakub Arbes, T. G. Masaryk, Jaroslav Vlček, V. Flajšhans, Arne Novák ocenili* — M. Zdziechowski, Karol Hynek Máchy a bajronizm czeski, Krakow 1893; překlad J. Voborníka, Jičín 1895. J. Arbes, Karel Hynek Máchy, Praha 1941. T. G. Masaryk, Česká otázka, 1895, str. 136—137, a Karel Havlíček, 1896, str. 74—75. J. Vlček, Počátky byronismu v Čechách, Světozor 30, str. 259 n. a 270 n.; Vlček připravil též *Sebrané spisy K. H. Máchy*, svazek 1 a 2, Praha 1906 a 1907. V. Flajšhans, Úvod k 20. vydání *Máje*, Praha 1905. A. Novák, Úvod k 2. svazku *Spisů K. H. Máchy*, Praha 1907; *restiturovali nám prvotný text Máje* — vydání Flajšhansovo z r. 1905, pořízené přesně podle prvního vydání; *vliv Byronův v tvorbu jeho byl přeceňován* — nejvíce u Zdziechowského a v Durdíkové knize O poesii a povaze lorda Byrona (Praha 1870, str. 184—186). Str. 51: *proti Máchovu Máji* — kritika Tomíčková (Česká včela z 31. V. 1836), Tylova (Květy z 21. VII. 1836) a Chmelenského (Časopis Musea království Českého 10, str. 380 až 383). Str. 53: *L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée* — poslední verš 1. oddílu básně *Le cor* ve Vignyho *Poèmes antiques et modernes*.

Str. 54 — *Frant[išek] Langer: Zlatá Venuše. Kniha prózy. Ve Slunečnicích*. [Praha 1910.] Novina 4, str. 56—57 (č. 2, 25. XI., Krásná próza).

Str. 56 — *Výstava Jednoty výtvarných umělců v Rudolfinu...* Novina 4, str. 86 až 87 (č. 3, 22. XII., Malířství). — Výstava od 29. X. do 30. XI. Vedle Obrovského vystavovali Úprka, Lolek, Bubeníček, Kalvoda a j. — Str. 57: *Dnes, kdy zapráhají se Mádlové před jeho vůz a provolávají jej novým českým Mánesem* — srov. Mádlovu kritiku v *Zlaté Praze* 28, str. 131—132, sign. M. U Obrovského „všechny složky výtvarné a malebné se zpevnily a zároveň zjemnily... Co tvoří, jsou skutečné obrazy bez anekdoty a titěrnosti; malířská fantazie je vysnila a malířské prostředky je vytvořily“. Hodnocení Obrovského jako přímého nástupce Mánesova je v kritice Kamprově (Lumír 39, str. 140).

Str. 59 — *Nová metla na českou literaturu...* Novina 3, str. 160 (č. 5, 14. I., Glossy). Bez podpisu. — Zeyerův fond byl založen z pozůstalosti Zeyerovy r. 1908 k pomoci „mladým básníkům vynikajícího nadání“, aby nebyli odkázáni na nakladatelskou milost a libovůli. — *Číslo za číslem v ní vychází* — do napsání Šaldovy glossy vyšly tyto svazky Bibliotéky fondu Julia Zeyera: A. Macek, *Mému dítěti*;

Str. 59 — *V Otakaru Hostinském*... Novina 3, str. 189—190 (č. 6, 28. I., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 19. I. 1910. — Str. 60: *nepopulární byli umělci, za něž lámal kopí* — srov. Hostinského studie o Smetanovi (Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, 1901), o Wagnerovi (Wagnerianismus a česká národní opera, 1870, a Richard Wagner, 1871), o Fibichovi (O melodramu, 1885, a Vzpomínky na Fibicha, 1909); *jako v bojích rukopisných* — Glossy ke sporu o rukopisy, Athenaeum 3, str. 429 n.; *se spisem Lombrosovým* — spis italského psychiatra a antropologa Cesare Lombrosa *Genio e follia* jeho *L'uomo di genio*, kde Lombroso, ovlivněn soudobým vulgárním materialismem, ztotožnil geniálnost s psychickou úchylností.

Str. 60 — *Jaroslav Vlček*... Novina 3, str. 190 (č. 6, 28. I., Glossy). Bez podpisu. — *Dějiny české literatury* — 1. svazek I. dílu 1897, 1. svazek II. dílu 1901; *pomníkem kulturně historické metody Hettnerovy* — Vlčkovy Dějiny mají motto z Hettnerovy *Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*: „Dějiny literatury nejsou dějinami knih, nýbrž jsou dějinami idejí a jejich uměleckých a vědeckých forem.“

Str. 61 — *Charles Louis Philippe*... Novina 3, str. 190—191 (č. 6, 28. I., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 21. XII. 1909. — *Jest snad úplně neznámý našemu obecnstvu* — jako 1. knižní překlad z Philippova díla vyšla Matka a dítě v překladu D. Chaloupky (Praha 1912); *praví o něm Stuart Merrill* — *Mercur de France* 1910, č. 83, str. 193 n.

Str. 62 — *Gorkij o literatuře francouzské*. Novina 3, str. 191 (č. 6, 28. I., Glossy). Bez podpisu.

Str. 62 — *Výkládek o slušnosti dru Chalupnému*. Novina 3, str. 191—192 (č. 6, 28. I., Glossy). Bez podpisu. — *V 15. čísle uveřejnil Přehled* — Přehled 8, str. 284. Epigram má v podtitulu „Sonet zítřku neboli slabikář pro výchovu moderních stylistů“ a motto „Nehněvej se na zrcadlo...“, k nadpisu se pak vztahuje poznámka pod čarou: „Autor tohoto sonetu nemíní ‚hodnoty‘ vylučovat ze slovníku, nýbrž jen přispět, aby toto znehodnocené slovo přestalo být ‚Mädchen für alles‘“; *sesměšňovat mou studii z Noviny* — *Hodnoty kulturní a mocnosti životní*, Novina 3, str. 16 n. (nyní *Kritické projevy* 7, str. 257—277); *odpověděl jsem na tyto verše epigramem* — Novina 3, str. 160 (č. 5, 14. I., Glossy):

Potíže s hodnotami

Dnes i louže domnívá se, že je zrcadlem.

Jsou slova, Přehledův jež dráždí sluch:
hodnota, kultura a také duch.
O světle nerad slepec slýchá,
a před systlem o ptácích zticha.

Tak hodnoty. Kdo vůbec v Čechách něco ví,
co Chalupný mu dříve nepoví?
Hodnoty. A „Umwertung aller Werte“?
To Chalupného opisuješ, hloupý čerte!

Můj příteli, pro tebe radu mám:
Uniknout toužíš českým sprostotám?
Piš za „hodnotu“ všude klidně „bláto“,
a jist buď, Přehled zatleská ti za to.

Str. 63 — *John Ruskin: Dvě stezky*. Přeložil V. A. Jung. [Praha 1909.] — *H. B. Walters: Řecké umění*. Přeložil E. Peroutka. [Praha 1909.] — *George Moore: Moderní malíři*. Přeložil V. A. Jung. [Praha 1909.] Novina 3, str. 221—222 (č. 7, 11. II., Dějiny výtvarného umění). — *Co napsal o něm Ruskin v první své přednášce* — v úvodní přednášce „Zhoubný vliv konvenčního umění na národy“ považuje Ruskin sice indické umění za vytříbené a delikátní, ale za jakýsi lartpourlartismus, protože prý netlumí „přirozeného faktu“. Toto umění je prý také v souladu s povahou indického lidu i se „zvěrstvy“, jichž se Indové dopustili proti „ukázněné civilizaci“, t. j. ve skutečnosti proti anglickým kolonizátorům; *jak dovedl výtečný znalec antického umění A. Furtwängler* — kritika vatikánské kopie Venuše Knidské je obecně přijata a skutečně se obyčejně reprodukuje rekonstrukce vatikánské sochy se správně nasazenou hlavou z Kaufmannovy sbírky. Šaldova poznámka se pravděpodobně opírá o vlastní zkušenosti z mnichovské galerie. Dilem Furtwänglerovým je míněn spíše katalog *Beschreibung der Glyptothek* (2. vyd., Mnichov 1910) než starší jeho dílo *Meisterwerke der griechischen Skulptur*.

Str. 64 — *Edouard Rod*... Novina 3, str. 222—223 (č. 7, 11. II., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 29. I. 1910. — *Jež uváděl do Francie Melchior de Vogüé* — *Le roman russe* (1886, 2. vyd. 1888); *jeho knihy kritické, z nichž přeloženy do češtiny* — *Mravňí názory naší doby*, přel. F. V. Krejčí a J. Vodák, Chrudim 1894; *Z dlouhé řady jeho románů a novel* — *Obětovaná*, přel. A. Schulzová, Praha 1893, a *Novely*, přel. A. Schulzová, Praha 1898.

Str. 64 — *Otto Julius Bierbaum*... Novina 3, str. 223 (č. 7, 11. II., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 1. II. 1910.

Str. 65 — *Poslední číslo Čechische Revue*... Novina 3, str. 223 (č. 7, 11. II., Glossy). Bez podpisu. — Srov. Jar. Kamper, *Schauspiel, Čechische Revue* 3, str. 153—156. V první části článku posuzuje Kamper negativně repertoár Národního i Vinohradského divadla, v druhé části referuje především o Killianově režii Schille-rově Valdštiny (premiéra na Národním divadle 27. XI. 1909); místo napadené Šaldou zní takto: „... hat das čechische Nationaltheater die Brauchbarkeit und Berechtigung der von dr Killian angeregten Einrichtung praktisch erprobt und sich damit einen Erfolg errungen, wie ihrer die Geschichte unseres Schauspieles nur wegen aufzuweisen hat.“

Str. 65 — Řada výstav obrazových... Novina 3, str. 223–224 (č. 7, 11. II., Glossy). Bez podpisu. — Výstava Bubeníčková v Topičově salonu v listopadu a prosinci 1909, souběžně s ní výstava Josefa Krále v Rudolfinu, výstava Ludvíka Kuby u Topiče v lednu a únoru 1910. — *Které křivdila většinou česká kritika* — srov. kritiky v *Moderní revue* 16 (str. 228–229), v *Přehledu* 8 (str. 351), v *Moravsko-slezské revue* 6 (str. 343) a v *Lumíru* 38 (str. 236); v posledním posudku jsou Kubovy obrazy charakterisovány jako „konvenční a zbanalisovaný impresionismus“.

Str. 66 — Památku Otakara Hostinského... Novina 3, str. 224 (č. 7, 11. II., Glossy). Bez podpisu.

Str. 66 — Paul Cézanne... Novina 3, str. 255 (č. 8, 25. II., Glossy). Bez podpisu. — Studie Kubištova v *Novině* 3, str. 242–245, 272–274, 301–304.

Str. 66 — O zemřelém Ant. Slavičkově... Novina 3, str. 255–256 (č. 8, 25. II., Glossy). Knižně v *Hájemství zraku*, str. 55. — *Napsal p. Hanuš Jelínek — Za Antonínem Slavičkem*, *Lumír* 38, str. 202–204.

Str. 67 — Obraz a drama... Novina 3, str. 287–288 (č. 9, 11. III., Glossy). Bez podpisu. — *Jest název úvahy Viléma von Scholz — Bild und Drama*, *Der Kunstwart* 23, č. 1, str. 5–7.

Str. 67 — Hettnerovy Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert... Novina 3, str. 288 (č. 9, 11. III., Glossy). Bez podpisu.

Str. 68 — Bezručovy Slezské písně... Novina 3, str. 288 (č. 9, 11. III., Glossy). Bez podpisu. — *Byly vydány právě našimi bibliofily — Slezské písně*, Spolek českých bibliofilů v Praze, 1909 (knihu vypravil Vojtěch Preissig); *přináší nejen nová čísla — dosavadní soubor ze Slezského čísla knihovničky Času* (1903) rozšířen zde o 14 básní; *oddaného vykladače kritického v p. V. Martinkovi — Básnické dílo Petra Bezruče*, Praha 1909; V. Martínek napsal o Bezručovi studii i do *Noviny* 4, str. 629 až 633.

Str. 68 — Alegorickou čili jinotajnou kritiku... Novina 3, str. 288 (č. 9, 11. III., Glossy). Bez podpisu. — Srov. V. Mrštík, *Z literatury* III, IV, V, *Moravsko-slezská revue* 6, str. 266–271, 322–326, 373–380; Šlejharova Lípa vyšla v Praze 1908.

Str. 68 — Mussetiana... Novina 3, str. 318–319 (č. 10, 25. III., Glossy). Bez podpisu.

Str. 69 — O zemřelém spisovateli francouzském Charles Louis Philippovi... Novina 3, str. 319 (č. 10, 25. III., Glossy). Bez podpisu. — Článek Montfortův v lednovém čísle *Les marges* 1910.

Str. 69 — O literatuře a erotice... Novina 3, str. 319–320 (č. 10, 25. III., Glossy). Bez podpisu. — Článek Goldschmidtův v *Literarisches Echo* 12, str. 831–837.

Str. 70 — Antagonism mezi německým jihem a severem... Novina 3, str. 352 (č. 11, 8. IV., Glossy). Bez podpisu. — *O básníku Griseldy* — drama Gerharta Hauptmanna Griselda (1909).

Str. 70 — Artuš Drtil... Novina 3, str. 382 (č. 12, 22. IV., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 10. IV. 1910. — *Str. 71: do jeho studií a článků v Ženské revue a v Ženském světě* — Drtil psal do těchto časopisů jednak recenze beletrie zabývající se životem moderní ženy, jednak úvahy o stavu t. zv. „ženské otázky“.

Str. 71 — Olomoucký Pozor... Novina 3, str. 382–383 (č. 12, 22. IV., Glossy). Bez podpisu. — *Několik nepoctivých lží* — srov. Artuš Drtil †, *Pozor* 17, 11. IV. 1910, str. 2 (č. 69). V nepodepsaném nekrologu se především tvrdí, že Drtil uveřejnil v *Pelclových Rozhledech* stař *Zápach Moravy* proto, že „*Pozor* totiž odepřel uveřejňovati další posudky Drtilovy, v nichž mladický kritik vrhal se na nejpřednější naše literáty. Tím *Pozor* uvrhl na se hněv Drtilův“. Tato pomluva byla na správnou míru uvedena v nekrologu *Osvěty lidu* (Pardubice, 12. IV. 1910), v němž je vyličen předmět sporu mezi Drtilem a vydavatelstvím *Pozoru*. Druhou lež (o Drtilově poměru k R. B. Máchovi) osvětlil nedlouho před smrtí sám Drtil (*Poznámka ve vlastní věci*, *Rozhled* č. 5 z 2. IV. 1910). Třetí výtka *Pozoru* zní takto: „... též v *Novině* objevily se některé jeho posudky, neboť dovedl si získati přátelství Macharovo“; *píše poslední Přehled* — *Přehled* 8, str. 551; *příspěvky Drtilovy dostaly se do Noviny* — prvním Drtilovým příspěvkem v *Novině* byla recenze dvou knih F. V. Krejčího, *Zrození básníka* a *K. H. Mácha*, *Novina* 1, str. 88–90.

Str. 72 — Zeyerův fond. Novina 3, str. 383 (č. 12, 22. IV., Glossy). Bez podpisu. — Srov. v témž čísle na str. 381 článek B. Benešové Zeyerův fond, jímž reagovala na poznámku Alberta Pražáka (*Hlídkka Času* 5, č. 13, 7. IV. 1910). V ní se Pražák mimochodem zmínil o Verších věrných a proračných a napsal, že porota považovala tuto sbírku nejen za nejlepší z prací tenkrát zadaných, ale „že již již po redakci s autorkou chystala se k jejímu vytištění...“. Upustila však od věci, „nechtějíc se dotýkati naprosté volnosti autorského výběru“. Benešová prohlašuje tuto Pražákovu zmínku za „nepravdivou od prvního slova do posledního“. Od poroty ani od nikoho jiného nedostala jiného vyrozumění o své knize než stručné odmítnutí a nikdo s ní nejednal o vydání knihy ani nežádal od ní změny v textu. — *Zato dali první rok po cestovním stipendiu* — obdrželi je K. Teichmann, J. Mach, J. Müldner, V. Vittinger, G. R. Opočenský, Karel de Wetter a Z. Broman; *v druhém roce doporučili dokonce vydání knih* — viz poznámku ke glosse *Nová metla* na českou literaturu, zde na str. 403–404.

Str. 72 — Ještě škandál s porotou Zeyerova fondu. Novina 3, str. 479–480 (č. 15, 10. VI., Glossy). Bez podpisu. — Srov. A. Pražák, *Ještě jednou Zeyerův fond*, *Čas* 24, 24. V. 1910 (str. 2–3); Pražáková odpověď na další článek B. Benešové v *Novině* 3, str. 413–414, v němž autorka konstatuje „rozpor mezi soudem poroty a soudem instituce, která ji ustanovila“.

Str. 73 — Zeyerův fond do třetice. Novina 3, str. 543–544 (č. 17, 8. VII., Glossy). — *Ale v Čase odpověděl mně jen filolog* — srov. A. Pražák, *Ještě jednou Zeyerův*

408 fond, Čas 24, 23. VI. 1910 (č. 3); označil... za nejlepší knížku p. Teichmannovu — sbírka Růže v zrcadle, která pak nebyla vydána. Str. 74: *Dru Pražákovi přiskočil na pomoc dr Herben* — „Ke sporu dr Pražák — Novina“, Čas 25. VI. 1910.

Str. 74 — *Karásek jako porotce fondu Zeyerova*. Novina 3, str. 607—608 (č. 19, 12. VIII., Glossy). Bez podpisu. — *Byla mně zaslána Samostatnost* — (Zasláno), Samostatnost 14, str. 422 ze 14. VII. 1910 (datováno 9. VII. 1910).

Str. 75 — *Máchův pomník v Praze*. Novina 3, str. 383 (č. 12, 22. IV., Glossy). Bez podpisu. — *Návrh pomníku pochází od Myslbeka a byl reprodukován* — srov. Zlatá Praha 27, str. 309, nebo Světozor 1910, str. 580.

Str. 75 — *Mutherovy Dějiny malířství*. Novina 3, str. 383 (č. 12, 22. IV., Glossy). Bez podpisu. — Richard Muther, Dějiny malířství, přel. F. A. Šubert; Praha, I. 1910, II. 1911, III. 1911; *Toto pohrobní dílo Mutherovo* — Muther zemřel 29. VI. 1909; Šaldův nekrolog viz Kritické projevy 7, str. 404—405; *jeho Dějiny malířství ze sbírky Göschenovy* — Lipsko 1900, český překlad L. Bílého, Praha 1904.

Str. 76 — *Jean Moréas*... Novina 3, str. 383—384 (č. 12, 22. IV., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 30. III. 1910. — *Syrtý a Kantilény (z nichž překládal u nás Vrchlický...)* — srov. Moderní básníci francouzští, oddíl 104, str. 354 až 360.

Str. 76 — *Björnsterne Björnson*... Novina 3, str. 414—415 (č. 13, 13. V., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 26. IV. 1910. — Str. 77: *česky po prvé jako Dědictví Kurtův* — přel. H. Kosterka, Praha 1893.

Str. 78 — *Překlady literárních efemer*... Novina 3, str. 415 (č. 13, 13. V., Glossy). Bez podpisu. — *Vychází česky celý Kipling, celý Maupassant, celý Arcybašev* — Kiplingovy Spisy vycházely od r. 1910 u Hejdy a Tučka, Spisy Maupassantovy začaly vycházet r. 1909 u Vilímka, Spisy Arcybaševovy rovněž u Vilímka téhož roku; *Quos vult perdere Jupiter, dementat* [prius] — Koho Jupiter chce trestati, tomu nejdřív vezme rozum (Horatius).

Str. 78 — *Roda—Roda*... Novina 3, str. 415—416 (č. 13, 13. V., Glossy). Bez podpisu. — *Doch wenn wir uns im Kote fanden, da verstanden wir uns gleich!* — Šalda tu nepřesně cituje závěr 78. č. oddílu Die Heimkehr z Heinovy sbírky Buch der Lieder (1827).

Str. 78 — *Artuš Drtil: Jiří Mahen*. [Praha 1910.] Novina 3, str. 416 (č. 13, 13. V., Glossy). Bez podpisu. — Studie byla v 3. kapitole přerušena Drtilovou smrtí; k vydání připojena Drtilova kritika Mahenova Janošíka.

Str. 79 — *Rousseauova Emila čili O vychování*... Novina 3, str. 416 (č. 13, 13. V., Glossy). Bez podpisu.

409 Str. 79 — *V posledním čísle Českische Revue*... Novina 3, str. 416 (č. 13, 13. V., Glossy). Bez podpisu. — Srov. Zur Aufgabe der Č. R., Českische Revue 3, str. 288; redakce tu obhajuje svoje právo kritiky domácích poměrů, nemají-li se stát kladné zprávy cizině podezřelými.

Str. 79 — *Friedricha Schillera Vybrané básně*... [Praha 1910.] Novina 3, str. 447 (č. 14, 25. V., Glossy). Bez podpisu.

Str. 80 — *Les idées de Stendhal*. Novina 3, str. 447 (č. 14, 25. V., Glossy). Bez podpisu. — Srov. Jean Méliá, Les idées de Stendhal, Paříž 1910, a La vie amoureuse de Stendhal, Paříž 1909.

Str. 80 — *Stefan Zweig: Émile Verhaeren. Sa vie, son oeuvre*. [1910.] Novina 3, str. 447—448 (č. 14, 25. V., Glossy). Bez podpisu.

Str. 80 — *Zase zbytečný překlad*. Novina 3, str. 448 (č. 14, 25. V., Glossy). Bez podpisu. — Srov. Královská výsost, přel. J. Hanousek, Praha 1910.

Str. 81 — *O Antonínu Slavičkovi*... Novina 3, str. 477—479 (č. 15, 10. VI., Glossy). Bez podpisu. Knižně v Hájemství zraku, str. 56—58. — *V několika feuilletonech* — Jan Herben, V severním Tábořsku, Čas 24, 12., 13., 14., 20., 21., 24., 25. a 26. V. 1910. Str. 82: *uveřejnila... pí A. H. své vzpomínky na Slavička* — Antonín Slaviček, Výbor z díla, Praha 1910; na str. 20—24 Vzpomínky na Antonína Slavička A. Hodáčové-Gollové; *vyšly některé listy jeho* — Z A. Slavičkovy korespondence, Volné směry 14, str. 185—208 a 215—223; knižně téhož roku Malíře Antonína Slavička vybraná korespondence.

Str. 83 — *O Matissovi*... Novina 3, str. 479 (č. 15, 10. VI., Glossy). Bez podpisu. — *Otiskujeme v tomto sešitě* — B. Kubišta, Henri Matisse, Novina 3, str. 464 až 467 (497—499, 534—535); *Šest reprodukcí z Matissa a překlad jeho programového článku* — srov. Malířovy poznámky, přel. A. Matějček, Volné směry 14, str. 123 až 124; šest reprodukcí otištěno tamtéž na str. 126 n.

Str. 83 — *Dopis Augustina Smetany*. Novina 3, str. 576 (č. 18, 22. VII., Glossy). Bez podpisu. — *Rozkošný list tohoto významného filosofo* — srov. Česká mysl 11, str. 281—283; dopis je datován v Tübingen 24. XI. 1847; z *první Unzeitgemäße* — srov. Unzeitgemäße Betrachtungen, I. David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller (1873).

Str. 83 — *Z výroků Walta Whitmana*. Novina 3, str. 607 (č. 19, 12. VIII., Glossy). Bez podpisu.

Str. 84 — *Francouzská věda a německý duch*. Novina 3, str. 637—638 (č. 20, 26. VIII., Glossy). Bez podpisu.

Str. 86 — *Jules Renard*. Novina 3, str. 638 (č. 20, 26. VIII., Glossy). Bez pod-

410 pisu. — Psáno jako nekrolog, † 22. V. 1910. — *V některém z příštích čísel věnuje mu náš list* — slíbená studie v Novině nevyšla.

Str. 86 — *Knut Hamsun*... Novina 3, str. 638—639 (č. 20, 26. VIII., Glossy). Bez podpisu.

Str. 87 — *Proti lacinému veršovníckému revolučnictví a opravářství*... Novina 3, str. 639—640 (č. 20, 26. VIII., Glossy). Bez podpisu. — *Pělné věty v Čase* — J. Vodák [nepodepsán], Listy z prázdnin V (Stanislav K. Neumann: České zpěvy), Čas 24, 7. VIII. 1910, str. 3—4; referent Času v této recenzi Neumannových Českých zpěvů (Praha 1910) odmítá Neumannův bufičský pathos ve jménu t. zv. realistické drobné práce: „... pojem usilovné, mnohé, napjaté práce v jejich verších (t. j. verších „veršujících národních apoštolů“) naprosto chybí“. Naopak v Dykově orgánu Samostatnost byla Neumannova sbírka přijata kladně, nejdřív šifrou -tl. 23. a 26. VII. 1910, pak Dykovým feuilletonem z 2. VIII. 1910.

Str. 87 — *Monumentální architektura*. Novina 3, str. 663—666 (č. 21, 9. IX., Výtvarné umění).

Str. 90 — *Úkol českého národa*. Novina 3, str. 670—672 (č. 21, 9. IX., Glossy). Bez podpisu. — *Uvěřňuje... v Přehledě studii* — Přehled 8, str. 733—734, 768 až 770, 806—808, 833—835, 850—853, 866—867, 879—882, (897—899, 919—922); *poslední (VI.) kapitoly její* — od str. 850. Str. 91: *skeptickým článkem Schauerovým* — Naše dvě otázky, Čas z 20. XII. 1886; *známou Turgeněvovu báseň v próze* — Русский язык (napsána v červnu 1882); Šaldou citované místo zní v originále takto: „... ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык“; *v mé Moderní literatuře české* — Chalupný vytýká Šaldově úvaze „její předpověď situační. Šalda mluví tam o kulturních nebezpečích, která nám hrozí, staví literaturu národní před otázku „být či nebýt“, tento — jak dí — hamletovský problém náš. K čemu mohou vésti výroky podobné“; *co jsem napsal na př. o národnosti v umění ve svých Bojích o zítřek* — Problém národnosti v umění, původně Volné směry 8, 1903.

Str. 93 — *Dekorační romantism*. Novina 3, str. 672 (č. 21, 9. IX., Glossy). Bez podpisu.

Str. 93 — *V. Dyk*. Novina 3, str. 672 (č. 21, 9. IX., Glossy). Bez podpisu. — *Nedávno v Samostatnosti* — srov. V. Dyk, Co povídal pan inspektor? Samostatnost 14, č. 95, 23. VIII. 1910, str. 1—2; 13. IX. uveřejnil Dyk jako odpověď na Šaldovu glossu nový článek Aféra anonymních dopisů (Samostatnost 14, č. 103, str. 1—2), kterým navázal na Karáskovu Glossu k vedlejším možnostem F. X. Šaldy (Moderní revue 16, str. 587—591); *V. Dykovy Poznámky v Pokrokové revui* — srov. Šaldovu polemiku s V. Dykem, Kritické projevy 7, str. 204—213.

Str. 94 — *Verhaerenův Návrat Helenin*. Novina 3, str. 703 (č. 22, 23. IX., Glossy). Bez podpisu.

411 Str. 94 — *André Suarès o Stendhalovi*. Novina 3, str. 703 (č. 22, 23. IX., Glossy). Bez podpisu. — Šalda později sám Suarèsovu studii přeložil, srov. Kmen 1, 1917 až 1918.

Str. 95 — *Poesie Otokara Březiny*... Novina 3, str. 703 (č. 22, 23. IX., Glossy). Bez podpisu. — Srov. Felix Braun, Ein tschechischer Mystiker, Nord und Süd 34, str. 321—323.

Str. 95 — *Moréasovy Variations sur la vie et les livres*... [Paříž 1910.] Novina 3, str. 704 (č. 22, 23. IX., Glossy). Bez podpisu.

Str. 95 — *Romance beze slov*... Novina 3, str. 704 (č. 22, 23. IX., Glossy). Bez podpisu. — *V poslední Moderní revui* — srov. J. Karásek, Glossa k vedlejším možnostem F. X. Šaldy, Moderní revue 16, str. 587—591; *svou ubohou a nízkou polemiku z r. 1900* — viz Kritické projevy 4, str. 303—324. Str. 96: *v knize Karáskově Impresionisté a ironikové* — Praha, 1903; o Šaldovi v kapitole Mladá česká kritika.

Str. 96 — *Romance beze slov (II)*. Novina 3, str. 767—768 (č. 24, 28. X., Glossy). Bez podpisu. — *V poslední Moderní revui* — srov. J. Karásek, Novina reaguje... Moderní revue 17, str. 67; *ve své brošurce Anonymní dopisy* — Anonymní dopisy čili aféra „pěti spisovatelův“, Praha 1910.

Str. 97 — [*Anketa divadelní*.] Přehled 9, str. 25—26 (č. 2, 7. X.), oddíl Umění, rubrika Anketa divadelní. Podle této rubriky nazvali vydavatelé i příspěvek Šaldův. — Divadelní anketa probíhala v Přehledu od října do prosince r. 1910 (str. 25 až 27, 61—62, 75, 94—95, 111—112, 132—133, 151—153, 182, 193—194) v době vážné umělecké krise činohry Národního i Vinohradského divadla. Předcházela jí rozsáhlá kampaň v denních i uměleckých časopisech, namířená především proti hodnotě činoherního repertoáru. Přehled proto chtěl „veřejnou anketou vážných divadelních interesentů dopátrati se mínění širších kruhů o oprávněnosti právě naznačených stesků“. Dotazník obsahoval dvě otázky: 1. Jak smýšlíte o hodnotě dnešního činoherního repertoáru divadla Národního a Vinohradského? 2. Domníváte se, že lze nyní stav zlepšit, a která? Ankety se zúčastnili (podle pořadí odpovědí): F. X. Šalda, Otokar Theer, Jiří Karásek ze Lvovic, Viktor Dyk, Otokar Fischer, Božena Viková-Kunětická, Karel Mašek, Miloš Marten, Zdeněk Nejedlý, Arnošt Procházka, K. H. Hilar, E. Lederer, Josef Kuffner, V. Mrštík, Karel Kamínek, Juliana Lancová. Výsledky ankety shrnul v Doslovu Otokar Theer.

Str. 99 — *Národní divadlo: Mahenův Janošik. Tragedie o 5 dějstvích*. Novina 3, str. 735 (č. 23, 14. X., Divadlo). — Premiéra 30. IX. 1910, režie J. Kvapil.

Str. 99 — *V Kainzovi*... Novina 3, str. 735—736 (č. 23, 14. X., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 20. IX. 1910.

Str. 100 — *Prof. Jaroslav Goll*... Novina 3, str. 736 (č. 23, 14. X., Glossy). Bez podpisu. — *Vzdal se předčasně* — v 65 letech.

Str. 100 — *Sté narozeniny Máchovy...* Novina 4, str. 31—32 (č. 1, 11. XI., Glossy). Bez podpisu.

Str. 101 — *Sté narozeniny Máchovy (II)*. Novina 4, str. 63—64 (č. 2, 25. XI., Glossy). Bez podpisu. — Str. 102: *jubilejní výtvarná publikace p. Topičova* — Ženy a lásky poesie Máchovy v obrazech Al. Kalvody, Praha 1910; *v létě vydané číslo Díla* — Dílo 8, č. 4 (Památee K. H. Máchy), s články: J. Karásek, K. H. Mácha; J. Kamper, Umění v životě Máchově; A. Macek, Estetika romantismu.

Str. 102 — *Kalendář paní a dívek českých...* Novina 4, str. 32 (č. 1, 11. XI., Glossy). Bez podpisu. — Srov. Kalendář paní a dívek českých na rok 1911, roč. 24, red. R. Jesenská. — *Slečna Jesenská* — měla v Kalendáři tři příspěvky: verše „Dva lidé“ a dvě prózy, „V dálce“ a „Mystická stařena“; *Vedle Excellence p. Bráfa* — A. Bráf, Jit nejmenován životem; p. Jiří Karásek ze Lvovic hned dvěma příspěvky — Giuliano de' Medici a Večeře sv. Kláry.

Str. 102 — *Moje odpověď p. Arnoštu Dvořákovi*. Novina 4, str. 61—63 (č. 2, 25. XI., Diskuse). — Srov. A. Dvořák, Můj Král Václav IV., Novina 4, str. 30—31 a 59—61; tento Dvořákův článek, datovaný 4. XI., uvedl Šalda (na str. 30) poznámkou: „Pan dr Arnošt Dvořák požádal mne o uveřejnění těchto řádků: vyhovuji mu tímto. V příštím čísle odpovím k jeho námitkám. F. X. Š.“

Str. 105 — *Česká bibliofilie*. Novina 4, str. 64 (č. 2, 25. XI., Glossy). Bez podpisu.

Str. 106 — *Staropražské lepty Jaromíra Stretti-Zamponiho*. Novina 4, str. 64 (č. 2, 25. XI., Glossy). Bez podpisu.

Str. 106 — *Poučné čtení o „vždy uctivém“ J. Mahenovi*. Novina 4, str. 91—93 (č. 3, 9. XII., Feuilleton). — *Pan Mahen vypravuje* — Poučná epištola, Moravskoslezská revue 7, str. 113—119; v článku se Mahen vyrovnává s kritikou svého Janošíka, většinu článku pak věnuje svému poměru k Novině. Srov. Mahenovu korespondenci s malířem Milošem Jiránkem 1909—10 (Čtení o Mahenovi a Těsnohlídkovi, Praha 1941, str. 49—97), kde se Mahen na několika místech zmiňuje i o Šaldovi; vidí v něm člověka „nemocného a doopravdy obráceně narozeného“, člověka, který nahrazuje život literaturou. Str. 107: *Qui tacet, consentire videtur* — Kdo mlčí, asi souhlasí; *proto vyšla první jeho prózička* — Pes v nebi, Novina 3, str. 456—458; *Vyšli Kamarádi svobody* — Praha 1909; kritiku románu napsal do Noviny 3, str. 569—571 O. Šimek. Str. 108: *Grattez Mahen et vous trouverez Tyl* — Škrábněte Mahena a objeví se Tyl; *tylovština* — o Šaldově nesprávném poměru k Tylovi viz úvodní poznámku Karla Dvořáka v 7. svazku Kritických projevů (str. 445—448).

Str. 109 — *Lev Nikolajevič Tolstoj...* Novina 4, str. 93—95 (č. 3, 9. XII., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 20. XI. 1910.

Str. 110 — *Beneš Knüpfer...* Novina 4, str. 95 (č. 3, 9. XII., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 18. XI. 1910. — *Výstavě Knüpferově u Topiče* —

září—říjen 1910. Str. 111: *ve smyslu Pilotyho* — Karl von Piloty byl na mnichovské akademii učitelem Knüpferovým, který žil v Mnichově 1869—79; *na výstavě rudolfínské* — prosinec 1908 — leden 1909.

Str. 111 — *První číslo nového ročníku Volných směrů...* Novina 4, str. 95—96 (č. 3, 9. XII., Glossy). Bez podpisu. — 16. ročník Volných směrů byl zahájen Šaldovými Tvůrčími činy; v závěru čísla byla redakční poznámka: „K žádosti p. Šaldově konstatuje redaktor, že příspěvek svůj v I. sešitě tohoto listu dal mu p. Šalda osobně na jeho žádost a že nemění se tím nic na poměru jeho ke spolku Mánesu.“

Str. 112 — *Rodin o moderní kráse*. Novina 4, str. 96 (č. 3, 9. XII., Glossy). Bez podpisu.

Str. 112 — *„Z literárních luhů“*. Novina 4, str. 127—128 (č. 4, 23. XII., Glossy). Bez podpisu. — Z literárních luhů. Časopis pro všestranné informace o literatuře naší a cizí. Řídí redakční kruh. Majitel, vydavatel a odpovědný redaktor Ferdinand Böhm. V Třebenicích, království České. — Šalda se zmiňuje o těchto příspěvcích: J. Moravec, K. Leger (str. 2—3); F. Karafiát, Emanuel šlechtic z Lešehradu, básník sensitivista (str. 17—22); Q. M. Vyskočil, Jak tvořím (str. 23—25); M., Petr Fingal (str. 25); F. S. Frabša, Česká literatura v cizině (str. 29); v zmíněném čísle 7—8 čteme i příspěvky F. X. Svobody, R. Jesenské, K. Šlejehara, V. Martinka a A. Sovy.

Str. 114 — *Z Mrštíkových literárních kapucínád*. Novina 4, str. 128 (č. 4, 23. XII., Glossy). Bez podpisu. — *Nahlédl jsem zase* — srov. Z literatury, Moravskoslezská revue 7, str. 107—113; *Loni tuším celý rok rozléval náš Zlatoústý svou politickou lyriku* — politické feuilletony Mrštíkovi Kořen zla I—IV, požadující emancipaci inteligence od politických stran, ne však od politiky (Moravskoslezská revue 5, str. 39—40, 127—128, 226—228, 277—280).

1911

Str. 117 — *Jaroslav Hilbert: Rytíř Kura. Román. (S povídkou Blíženec štěstí.) V Praze 1910*. Novina 4, str. 151—152 (č. 5, 13. I., Krásná próza).

Str. 119 — *Národní divadlo*. Pod tímto titulem shrnujeme čtyři Šaldovy referáty o představeních v Národním divadle v r. 1911.

Str. 119 — *Národní divadlo. H. Bahrovy Děti. Komédie ve třech aktech. Premiéra 23. prosince [1910]*. Novina 4, str. 153—154 (č. 5, 13. I., Divadlo). — Knižně v překladu Heleny Malířové, Praha 1911.

Str. 121 — *Henrik Ibsen: Hedda Gablerová. Drama o čtyřech aktech. Premiéra v Nár. divadle 13. ledna [1911]*. Novina 4, str. 185—186 (č. 6, 27. I., Divadlo). —

414 Z chybného 3. opraveno na náležitě 13. ledna. — Knižně v překladu J. Kvapila, Praha 1911. — *Napsala nedlouho potom Laura Marholmová studii o Ibsenovi* — Der Dichter der Sackgassen; z knihy L. Marholmové *Wir Frauen und unsere Dichter*; v NUK je exemplář 2. vydání této knihy z majetku Šaldova (sign. 71 E 729), který má stopy jeho velmi důkladného studia. Str. 123: *ženský René nebo ženský Rolla* — postavy z díla Chateaubriandova a Mussetova.

Str. 123 — *Národní divadlo: Arnošta Dvořáka Král Václav IV. Premiéra 2. února* [1911]. Novina 4, str. 253—254 (č. 8, 24. II., Divadlo). — P. S. k tomuto Šaldovu referátu viz zde na str. 295.

Str. 124 — *Ivo Vojnovič: Dubrovnická trilogie: I. Allons enfants; II. Soumrak; III. Na terase. Přeložil Jan Hudec. Režie Gustava Schmoranze. Premiéra v Národním divadle 17. června* [1911]. Novina 4, str. 502—504 (č. 16, 23. VI., Divadlo). — Knižně Praha, 1910. — *Autora Ekvinokci, hraných před lety a lety také na Národním divadle* — premiéra 23. II. 1897 v režii Šmahové; srov. Kritické projevy 3, str. 281.

Str. 128 — *Starý a nový Mánes. Dojmy a reflexe.* Novina 4, str. 161—165 (č. 6, 27. I.) a 202—207 (č. 7, 10. II.). Knižně v Hájemství zraku, str. 40—47. — J. B. Svrček se v knize F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění (Praha 1947, str. 219) zmiňuje o tom, že Šalda pod vlivem R. Svobodové pozměnil při korektuře druhou část svého článku na těch místech, kde se příliš exponoval na straně „mladých“, t. j. na straně Osmy. — *Letošní čtvrtá výstava Mánesa* — od I. I. 1911 do 28. II. 1911; č. 64 katalogu je Švabinského Léto.

Str. 140 — *Členská výstava Mánesa. (Glossy k článku Starý a nový Mánes.)* Novina 4, str. 248—251 (č. 8, 24. II., Výtvarné umění). Knižně v Hájemství zraku, str. 58—61. — Str. 142: *Jiránek v předmluvě k Albu Slavičkovu* — Antonín Slaviček, 1870—1910. Výbor z jeho díla. S průvodním slovem M. Jiráňka, A. Hodáčové-Gollové a J. Herbeny, Praha 1910. Str. 143: *Řeklo se, že pak expresionism není umění, nýbrž věda* — nářážka na větu „To všechno je věda a konec umění“ z polemického článku T. Klína „Na tvrdé dřevo I“ v Času z 9. II. 1911, v němž autor polemizuje s I. částí studie Starý a nový Mánes (srov. zde str. 128—139); až do tohoto článku ze 27. I. 1911 Šalda prý nikdy nevykládal impresionismus s pohrdáním a neztotožňoval s naturalismem.

Str. 145 — *Karel Horký: Verše intimní. V Praze, nákladem vlastním* [1910]; *Adolf Veselý: Řeč země. V Brně* [1910]. *Neperiodická edice.* Novina 4, str. 251—253 (č. 8, 24. II., Poesie).

Str. 150 — *Výstava spolku deutscher bildender Künstler in Böhmen v Rudolfinu.* Novina 4, str. 281—282 (č. 9, 10. III., Výtvarné umění). — *Výstava v březnu 1911. — Na první výstavě před pěti roky* — výstava Osmy, sdružení mladých malířů pod vedením Fillovalů, v květnu r. 1907 (vystavovali Feigl, Filla, Horb, Kubín, Kubišta, Nowak, Longen a A. Procházka). E. Filla později o této výstavě řekl: „Tato výstava se potkala celkem s malým zájmem, ačkoliv se na ni přišli podívat všichni

ti, na nichž nám opravdu záleželo. Ještě dnes cítím, jak nás posilovalo kladné a vřelé stanovisko Šaldovo“ (Rozpravy Aventina 7, str. 241—244). 415

Str. 152 — *Česká lyra. Návys české lyriky novodobé. Uspořádal Frant. S. Procházka. Nákladem Unie* [Praha 1910]. Novina 4, str. 314—315 (č. 10, 24. III., Poesie). — Str. 153: *Machar a Sova, nepřáli si, aby byli zastoupeni* — srov. v úvodě: „Pořadatel nemohl a nechtěl z této veliké galerie půlstoletí vypustiti jediné důležitější jméno, schází-li přece jedno či dvě, není jeho vinou.“

Str. 155 — *Několik dojmů a reflexí italských.* Tento cyklus vycházel na pokračování v Národních listech, a to takto: 1. *Italská půda a příroda* 4. VI. 1911 (č. 153, str. 2); 2. *Kouzlo Říma* 11. VI. (č. 159, str. 1); 3. *Po stopách starokřesťanských* 18. VI. (č. 166, str. 1); 4. *Za řeckou krásou* 25. VI. (č. 173, str. 1); 5. *Řeči primitivové* 2. VII. (č. 180, str. 1—2); 6. *Z řeckého soumraku* 9. VII. (č. 187, str. 1); 7. *Hadrián a starořímský barok* 23. VII. (č. 201, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 120—156. — Změny v knižním vydání jsou většinou stylistické; týkají se výběru slov, amplifikace jsou zestručňovány a naopak jsou zase vkládána slova nová. Změny mají za úkol zmírnit příliš obdivnou původní formulaci. Uvádíme některé z důležitějších změn: Str. 156, ř. 5: zpracovaný, nebo posléze krvavý rozpuklý květ granátový, vystřelený zde ze tmy do světla; str. 157, ř. 3: po případě člověku pochybami nebo jinak zakalenému; str. 165, ř. 11: v Londýně, v Petrohradě; tamtéž, ř. 17: jediné lidové hnutí; str. 165, ř. 23: lhout, smilní, klamou; str. 172, ř. 14: místo Neklammež se, ... antiky je Zdvíhají se nad námi ještě vrcholy antiky jako osud příliš mnohým a svítí do tmy; str. 178, ř. 24: rozdíl dvoji epochy, oddělené od sebe nemnohými roky; str. 179, ř. 24: mužů, kteří hodně sedávají; str. 180, ř. 23: jímá tě, přes všecko navoněné salonní krasavectví; str. 182, ř. 1: prostě lidský; str. 185, ř. 5: Neboť věc na podiv, věc nepravděpodobná a přece skutečná; tamtéž, ř. 21: upravil zcela nepatrně text po stránce dogmatické, kde se čtlo slovo bozi, dal slovo Bůh. — Ve svém cestopisném cyklu shrnul Šalda zeň své italské cesty, konané ve dnech 4. IV. až 20. V. 1911. 4. dubna odjel Šalda se Svobodovými z Prahy a pobyl s nimi v Dalmácii do 20. IV. Sám pak odjel lodí do Italie, 22. IV.—9. V. byl v Římě. Stýká se s V. Birnbaumem, podnikne s ním výlet do Tivoli. Po zastávce ve Florencii a v Benátkách vrací se Šalda 20. V. do Prahy. Reálie svých feuilletonů bral Šalda namnoze z Baedekra, kterého s četnými svými poznámkami mu půjčila R. Svobodová. Průkazný je citát z údajného biografy Hadriánova Spartiana, kterého samozřejmě nečetl Šalda v edici Historia Augusta, nýbrž příslušný citát o Hadriánově vile vzal doslova i s uvozovací formulí z Baedekra (v 12. vydání Baedekra po dolní Italii z r. 1899 je citát ze Spartiana na str. 407). Pro věcné údaje Šaldovy, historické a topografické, lze tedy odkázat na Baedekra, resp. na českého průvodce Jar. Marie, Italie. Pro ideové konstrukce o logice uměleckého vývoje řeckého a italského byl významný Šaldův styk s V. Birnbaumem, kterého na jednom místě připomíná, aniž jej jmenuje (str. 159). Birnbaum byl významný žák vídeňské školy dějin umění, sám téměř současně se Šaldou otiskl článek Rozhledy po antické architektuře (Styl 3, str. 127 n.) a později vydal několik prací, které rozvíjejí themata a ideje ze Šaldových feuilletonů (Barokní princip v dějinách architektury, 1924, O architektuře doby starokřesťanské, Památky

416 archeologické, 32). Vídeňská škola nebyla u nás neznámá ani před Šaldovou italskou cestou, psal o ní zvláště V. Kramář (Volné směry 14, 1910). Nepochybně vlivem osobního styku s Birnbaumem se Šaldův zájem o tuto vědeckou školu stal intenzivnější a ve svých feuilletonech se výslovně Šalda dovolává obou jejich hlavních představitelů, Fr. Wickhoffa a Al. Riegla. Podněty vycházely hlavně z Wickhoffovy knihy Wiener Genesis s obhajobou pozdně antického umění a z Rieglovy knihy Stilfragen. Rozlišit, co k Šaldovi přicházelo literární cestou a co mu osobně zprostředkoval V. Birnbaum, bude úkolem speciálního zkoumání. Po Kybalovi cestopisný cyklus Šaldův s hlediska výtvarného myšlení znovu posoudil J. B. Svřček v knize F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění, Praha 1947, str. 207–214. V poznámkách k jednotlivým feuilletonům Šaldovým nejsou tedy komentovány ani jejich realie, ani filosofické výhledy, nýbrž příslušnými odkazy jsou opatřeny pouze projevy literární kultury autorovy.

1. *Italská půda a příroda*. — Str. 157: *V takovýchto římských parcích... nalezl se Goethe, Goethe Ifigenie* — Goethe byl v Itálii od září 1786 do dubna 1788, italský pobyt, který zachytil v knize Italienische Reise, byl mezníkem v jeho životě a tvorbě; Iphigenie auf Tauris byla nejvýznamnějším dílem nové dráhy Goethovy. Str. 158: *ani Montaigne, ani Milton, ani Gray* — M. Montaigne byl v Itálii 1580–81, jeho cestovní deník Le journal de voyage vyšel po prvé 1774; John Milton byl v Itálii 1638–39, o své cestě se zmiňuje v Defensio secunda a Occasional Poems and Epistles; Thomas Gray byl v Itálii 1739–40, o cestě z Florencie do Říma píše v dopise matce ze 2. IV. 1740, dojmy z Campagne vypisuje v květnovém listě Westovi; *Chateaubriand* — byl několikrát v Itálii jako diplomat, 1802 v Římě, 1822 ve Veroně, 1827 znovu v Římě; Šalda v OSN (*Chateaubriand*) vysoko oceňuje jeho Itinéraire de Paris à Jérusalem, datuje od něho „rozkvět cestopisného žánru polobeletristického, polofeuiletonistického tónu“; v sebraných spisech Chateaubriandových (1826–31) vyšel i cestopis Voyage en Italie.

2. *Kouzlo Říma*. — Str. 160: *starý římský verš „Sic volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas“* — srov. Iuvenalis, Satiry, kniha 2, satira 6, O ženské zkaženosti, verš 223: „Mé je to přání a to je i příkaz... Buď důvodem vůle!“ (překlad Z. K. Vysokého, Praha 1948).

3. *Po stopách starokřesťanských*. — Str. 163: *Stendhal nazval* — Stendhal byl v Miláně 1799–1800, pak znovu v Itálii 1811, 1813, 1814; o Itálii napsal Stendhal několik děl (Rome, Naples et Florence, 1817, Histoire de la peinture en Italie, 2 svazky, 1817, Promenades dans Rome, 2 svazky, 1829).

4. *Za řeckou krásou*. — Str. 170: *Četli jsme Lessinga a četli jsme Winckelmannna* — G. E. Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766; J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, 1775, Geschichte der Kunst des Altertums, 1764; *přišel Hölderlin* — Fr. Hölderlin svůj helenismus projevil v románě Hyperion oder der Eremit in Griechenland, 1797–99, v zlomcích tragedie Empedokles a ve své lyrice; *přišel Nietzsche* — zvláště Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872; *Wilamowitz* — Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff vystoupil polemicky proti citovanému Nietzscheovu dílu spisem Zukunftsphilologie!, 1872–73, a celý svůj život zasvětil vědě o antice; *Chénier* — André Chénier napsal eklogy „stejně své-

žesti a vůně jako básníci klasičtí“ (OSN, Chénier) a elegie „plně smyslnosti pravdivé a opravdu pohanské“ (tamtéž); *Leconte de Lisle* — Ch. M. Leconte de Lisle mnoho překládal z antické poesie, přepracoval Aischylovy Erinye a volil často antická témata ve své poezii, zvláště v Poèmes antiques, 1852; *Keatsovi, děti severních mlh* — John Keats v Endymionu (1818) obléval „touhu po řecké kráse a harmonii... parami romantickými“ (OSN, Keats), ve svazku svých básní z r. 1820 (s fragmentem Hyperion a ódou Řecké urně) po helenismu „toužil... touhou vášnivého srdce tonoucího v severních mlhách“ (tamtéž); *Shelley* — míněna jsou hlavně dramata P. B. Shellehy Odpoutaný Prometheus, 1820, a Hellas, 1822; o prvním napsal Šalda v OSN (Shelley): „Shelleyův Prometheus jest velepisní naděje, vírou, že rozvoj sám vytváří optimistickou svoji logiku, která vede zákonně k osvobození“; *Swinburne* — A. Ch. Swinburne byl „dokonalým helenistou“ (OSN, Swinburne), „umělcem zvláštního plavého a umdleného, smyslně horkého koloritu a velkého rytmického toku“ (tamtéž); helenská témata zpracoval zvláště v dramatech Atalanta in Calydon, 1864, Erechtheus, 1876. Str. 172: *Rodinum* — v essayi o Rodinovi v Bojích o zítřek sblíží Šalda francouzského sochaře zvláště s Praxitelem.

6. *Z řeckého soumraku*. — Str. 177: *Wassermann—Alexander in Babylon, 1905*.

7. *Hadrián a starořímský barok*. — Str. 185: *mají pro Epikteta slova podivu a úcty* — celý passus o souhlasném přijímání Epikteta křesťanskými spisovateli a o redakci jeho Rukověti mravních naučení sv. Nílem je založen na „pěkné úvodní studii Drtinové“ k jeho překladu této knihy (srov. Kritické projevy 7, str. 113); Šalda se dopustil nepřesnosti, neboť Tertuliana uvádí Drtina v naprosto odlišné souvislosti, jakožto zásadního odpůrce vši pohanské moudrosti. Jinak Šalda použil všech starokřesťanských odkazů Drtinových, vypustil z jeho materiálu pouze jednu parafrázi Rukověti z doby předjustiniánské.

Str. 186 — *Karl Schönherr: Domov a víra. Tragedie lidu. Přeložil Jaroslav Kvapil. Nákladem Vilémkovým [Praha 1911]. Novina 4, str. 471–472 (č. 15, 9. VI., Divadlo). — Premiéra 12. V. 1911, režie J. Kvapil.*

Str. 189 — *Dětské návštěvy v Praze. Národní listy 16. VII. (č. 194, str. 1). Knižně v časových i nadčasových, str. 87–91. — Změny v knižním vydání jen stylistické; jsou jednak způsobeny změnou společenskou situací (ze str. 189, ř. 14 je vypuštěna věta Nejsou-liž mezi nimi příští mučedníci?), jednak se jimi zmirňuje nadsazená formulace: str. 190, ř. 25: *snad nejkrásnější*; str. 191, ř. 20: *neohrabané gymnastisy*. — Str. 190: *báseňka Ód barbarských a Hymny Satanovi* — Giosuè Carducci, Ódy barbarské (1877, 1882, 1889), Hymna Satanovi (1865).*

Str. 194 — [Božena Benešová.] Přeloženo vydavateli z německého originálu *Frau Božena Benešová... Čechische Revue 4, str. 187–188. — Narodná na Moravě — 30. XI. 1873 v Novém Jičíně; Verše věrné a proradné (1908) — Šaldovu kritiku viz Kritické projevy 7, str. 318–320; Nedobyťá vítězství (1910) — Šaldovu kritiku viz Kmen 1, č. 14, str. 1–4 (Kapitoly literární kritické 4: Krásná próza Boženy Benešové). Str. 195: *překlady p. E. Saudka* — osm básní B. Benešové*

Str. 196 — Søren Kierkegaard: *Okamžik. Přeložila Milada Krausová-Lesná. Laichtrových Otázek a názorů sv. 32.* [Praha 1911.] Novina 4, str. 601—602 (č. 19, 11. VIII., Náboženství). — Kierkegaardův Okamžik (Öjeblikket) vycházel (v 9 číslech) od května do září 1855 nedlouho před autorovou smrtí.

Str. 199 — *Budlo — anebo.* Národní listy 3. IX. 1911 (č. 243, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 48—52. — Úpravy knižní verše většinou stylistické; jako nejdůležitější zaznamenáváme: str. 201, ř. 23: *hostem a poulníkem*; tamtéž, ř. 32: *a oltáře, občánem plním svou brannou povinnost*; str. 203, ř. 4: *nejvzácnějším, lidem vyvoleným*; tamtéž, ř. 6: *žijeme v době sudidel málo čistých a kompromisů hodně zpackaných ve všem a všude.* — Str. 199: *křehký fabulista deníku Jana Svůdce* — Svůdcův deník, přel. J. Helm, Praha 1910. Str. 202: *Nietzsche Nečasových úvah* — Nečasové úvahy. David Strauss, vyznač a spisovatel. Přel. J. Krejčí, Praha 1902.

Str. 204 — *O populárnosti, aristokratismu a jiných věcech pekelných.* Národní listy 10. IX. (č. 250, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 70—75, pod titulem *O populárnosti, aristokratismu i jiných věcech dábelských*, s řadou drobných doplňků, na př.: str. 205, ř. 12: *masou lidskou, s lidem, se zástupy*; tamtéž, ř. 20: *obecenstvu, jeho nazírání na věc, jeho hodnocení života podával ve své básni*; tamtéž, ř. 33: *nebo básnickými, ohledy na nižší vkus svého širokého a pestrého diváctva*; str. 206, ř. 7: *předchůdce. Rozumí se, že nepodal totéž jako jeho mistr a učitel, ale něco velmi blízkého, co se lišilo jen odstínem; a ten nalézt bylo věcí velmi jemných znalců*; str. 207, ř. 27: *vrstevníky — ne snad svou literární formuli, ale etickými ideami, které znova probudil a uvědomil básnictvu a umělectvu dneška*; tamtéž, ř. 32: *věcnosti a lidskou důsažností obsahu*; str. 208, ř. 4: *se dnes dusíme, ač nepřijde-li společenská katastrofa, která ten neřád vymete rázem.* — Str. 205: *Odi profanum vulgus ac arceo* — Mám odpor k všedním davům, jich straním se (Horatius, Od. 3, 1, 1); překlad Ot. Jirániho, Praha 1923.

Str. 209 — *Nezapomínejme na Ganges.* Národní listy 17. IX. (č. 257, str. 1—2). Knižně v Časových i nadčasových, str. 81—86, s několika změnami stylistického charakteru a s řadou zpřesňujících doplňků: str. 210, ř. 2: *románu mravopisného*; tamtéž, ř. 30: *ve svých dílech něco z moudrosti orientální: lásku k stálosti a trvalosti, dalekozorný pohled, přehlédající veliké a věkovité skladby společenské, umění zapomínat hluku dotěrné blízkosti a rozpouštět jej v hlubší mlčení*; str. 211, ř. 9: *vědomostí, kalným vírem problematiky.* — Str. 209: *proti sentimentálnímu pseudoidealismu à la Feuillet* — srov. Šalda v OSN (Feuillet): „Feuilletův svět je lepší, jemnější, ctnostnější a — pohodlnější než skutečný.“ Str. 212: *Duše národa* — autor Hale Fielding, Praha 1905; *Lafcadio Hearn* — Průhledy v neznámý Japan, Praha 1911.

Str. 214 — *Max Švabinský: Osm leptů a kresby. Text napsal Arnošt Hofbauer. Vydal Jan Štenc.* [Praha 1911.] Novina 4, str. 695—697 (č. 22, 22. IX., Výtvarné

umění). — *Jest možno míti u některého oleje Maxe Švabinského pochybu* — srov. Šaldovu studii Členská výstava Mánesa, zde na str. 140—144. Str. 215: *vrátím se k tomuto svůdnému úkolu snad brzy zvláštní studii* — Šalda od té doby nenapsal zvláštní studii o Švabinském.

Str. 218 — *Černý rybník v lesích.* Národní listy 24. IX. (č. 264, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 43—47, se třemi dodatky na konci odstavců: str. 218, ř. 22: *poznat ji, sžít se s ní*; str. 219, ř. 35: *z dětských let a her*; str. 221, ř. 24: *chováli ve svých zahradách a parcích, jako si chovají třeba srnky nebo králičky*, několik vil. — Černý rybník v lesích je možno lokalizovat do okolí Dobré Vody, drobných lázní u Telče, kde Šalda trávil sám mezi několika lázeňskými hosty svou dovolenou od 1. do 21. VIII. 1911 brzy po návratu z Itálie.

Str. 222 — *Jan Neruda jako literární kritik.* Národní listy 1. X. (č. 271, str. 2) a 8. X. (č. 278, str. 1—2). Knižně v Časových i nadčasových, str. 11—20. — V knižní verzi provedl Šalda několik závažnějších změn: str. 224, ř. 2: *že jest někdy obtížno rozlišit, kde Neruda jen pracuje starou terminologií, která*; tamtéž, ř. 3: *vůle a touhy, a kde jí opravdu podléhá i ve věci: křivě myslí a křivě soudí*; tamtéž, ř. 25: *životní orgán jest — snad až na poslední období — zdravý*; tamtéž, ř. 26: *jen jeho terminologie, jen jeho pojmosloví a jeho rozumová dialektika jest*; tamtéž, ř. 31: *byl ve většině případů kritik*; str. 225, ř. 7: *i vášnivý a hněvný filolog, když se střel s lajdáctvím a s nedbalostí, které urážely jeho žízeň po dokonalosti*; tamtéž, ř. 20: *než je lojdem nebo nálada — tak se stalo, že nebyl práv rodícímu se českému impresionismu veršovému: impresionism byl mu cizí, Neruda usiloval vždycky zachytit víc než okamžik a netušil snad ani, jak je to nesnadné, podat čistý dojem vteřinový, osvobozený od pozadí „myšlenkového“.* Ale takto se vysvětluje; tamtéž, ř. 21: *patrná zvláště v posledním údobí jeho života*; chtěl poesii; str. 226, ř. 15: *Jest to kniha někoho, kdo se i zde touží vychovat na celého a dokonalého umělce*; str. 230, ř. 4: *Kde nalezl — rozuměj: domníval se, že nalezl — Neruda.* — Str. 222: *probírali se sebranými literárními recensemi a referáty Nerudovými* — srov. Sebraných spisů Jana Nerudy řada druhá, díl VII, pořádá Ladislav Quis, Praha 1911; *recense Večerních písní Hálkových* — srov. „Večerní písně. Složil Vítězslav J. Hálek“, *Obrazy života 1859*, str. 35; *referát z Národních listů r. 1883* — srov. „Chladem a teplem. Básně Františka X. Svobody“, 10. III. 1883. Str. 223: *feuilleton z 25. září 1887 a 18. května 1890* — tyto feuilletony obsahuje VI. díl 2. řady Sebraných spisů; první je nadepsán „† Ferd. Vališ. — † Rudolf Pokorný. — Stagnace v písemnictví. Literatura národní“, druhý „Jazyk mateřský“. Str. 224: *poznámka na straně 51* — v Nerudově kritice „Mejrima a Husejn. Básně od Vítězslava Háška“, *Obrazy života 1859*, str. 237; *jiná poznámka o Antalu Staškovi* — srov. „Nové knihy I“, Národní listy 23. VI. 1876 (č. 172); *recense Staškových Básní.* Str. 225: *žaluje r. 1874* — v kritice „Básně Svatopluka Čecha“, Národní listy 20. V. 1874 (č. 137). Str. 226: *Roku 1881 cítil potřebu napsati do Osvěty* — „Nové písemnictví. Básně. I.“, *Osvěta 1881*, str. 265 n. Str. 227: *recense Nerudovy o Večerních písních, o Mejrimě a Husejnovi, o Goarově* — „Goar. Básně Vítězslava Háška“, *Hlas 11. X. 1864* (č. 278); *namítili proti Hálkovi Josef Durdík a J. S. Machar* — srov. J. S. Machar, „Vítězslav Hálek“, *Naše doba 2*, str. 3—15; J. Durdík, „V přírodě. Od Vítězslava Háška“, *Světotozor 6*, str. 511—512,

420 523—524, 535—536, sign. D. Str. 228: *Goethovo „Bilde Künstler, rede nicht“* — srov. motto k oddílu Kunst v 2. knize básní: „Bilde, Künstler! Rede nicht! / Nur ein Hauch sei dein Gedicht.“ Str. 229: *paralelou mezi Františkem Pravdou a Karolinou Světlou* — srov. „Literatura V“, Hlas 26. IX. 1862 (č. 265). Str. 230: *od novely Společnice a Lásky k básníkovi přes Rodinnou kroniku, Krejčíkovice Anežku a První Češku až do velikých děl, Vesnického románu, Kříže u potoka a prvních Sebravých spisů* — srov. k I. jmenované práci: „Máj. Jarní almanach na rok 1859“, Obrazy života 1859, str. 197. K 2. a 4. srov. „Láska k básníkovi. — O Krejčíkovice Anežce. Od Karoliny Světlé“, Obrazy života 1860, str. 232; „České romány“, Čas 4. X. 1860. K 3. srov. „Literatura II. Máj. Almanach na rok 1862“, Čas 5. XII. 1861. K 5. srov. „První Češka“, Hlas 6. III. 1862. K 6. a 7. srov. „Český román vesnický a jeho tvůrkyně“, Národní listy 27. I. 1869. K 8. srov. „Nové knihy II“, Národní listy 31. VIII. 1876; *Světlá je Nerudovi* — první citát je z kritiky „Nové básně I“, Národní listy 6. II. 1875; druhý a třetí z kritiky „Nové knihy II“ (viz poznámku výše).

Str. 232 *Doby přechodné*. Národní listy 15. X. (č. 285, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 53—57, s jedinou menší změnou.

Str. 237 — *Poslední jasná dnová*. Národní listy 22. X. (č. 292, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 38—42, s několika významnějšími doplňky: str. 238, ř. 1: *vysoko — nebo se aspoň zdá, že stojí vysoko, protože svítí z veliké dálky* — jako stává; tamtéž, ř. 28: *askéze a nečasnosti, ano i nebezpečnosti každé radosti*; tamtéž, ř. 30: *myšlenky zcela mu cizí, myšlenky vyschlé a zkrchlé jako umírání, neplodné jako písek*; str. 239, ř. 6: *pro charakterisaci jejich. Fuť, namítneš mi, jaké prchavé umění! A tak zbytečné, že nestojí ani za to, shýbnout se pro ně! Prchavé, praviš; ale což není prchavý i život, prchavá i smrt? A přece se pro ně shýbáš, víc: přece k nim pracuješ těž než k nejtěžšímu porodu...*

Str. 241 — *Milenc krásy životní*. Národní listy 29. X. (č. 299, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 64—69. — Z doplňků zaznamenáváme: str. 243, ř. 7: *neopisovat jich; odnést si jen vzpomínku na ně, nevytahovat z nich žádných receptů*; str. 245, ř. 6: *a vybranou a tak obřadnou, až činí dojem projevu úcty*; tamtéž, ř. 8: *mnohá pošetilost a mnohý předsudek a nedosudek mohly by chytit*; tamtéž, ř. 13: *a vlídnosti, z taktu jeho srdce a laskavosti jeho myšlenky*: komu. — Str. 241: *v malé pietní knížce* — A. M. Aurelová, Jean Dolent, přel. L. Kottnerová, Praha 1911.

Str. 246 — *Karolina Světlá a Jan Neruda*. Pod tímto titulem uveřejnil Šalda dvě různé stati: první v Národních listech, druhou v Novině (označujeme podtitulem Polemické glossy).

Str. 246 — *Karolina Světlá a Jan Neruda* [1, 2]. Národní listy 5. XI. (č. 306, str. 1) a 12. XI. (č. 313, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 22—32, kde Šalda přidal (str. 254, ř. 17) tento rozsáhlý passus: *duše, které nebyl život zertem, duše statečné, která byla vzdálena každé frivolnosti a která se nechýla spojovat polo-*

421 *vičatostí. A víc: která znala jen radikální řez buď všecko — nebo nic a byla tedy ve své podstatě náboženská.* — Str. 246: *v poslední Osvětlé* — Anežka Čermáková-Sluková, Působení Karoliny Světlé na Jana Nerudu, Osvěta 41, str. 745—755. Str. 247: *napsala prý v posledním listě Nerudovi* — dopis nebyl Nerudovi nikdy doručen vinou prostřednice K. Světlé, Marie Němečkové; místo, které Šalda uvádí v uvozovkách, zní takto: „Musím se srdečně smáti, slyším-li o svých smrtelných hříších, nevměnila bych je, přisámůh, za ctnosti mých obžalobníkův.“ Str. 249: *Hřbitovní kvítí* vyšlo koncem r. 1857 s vrocením 1858, pamflet *U nás* vyšlo anonymně v říjnu 1858, *Knihy veršů* koncem r. 1867 s vrocením 1868 a *Arabesky* r. 1864; *Sám J. V. Frič... nevidí v Nerudovi básníka* — podle Nerudových vzpomínek Rozmanitosti o Adolfu Heydukovi (Zlatá Praha 2, 1885) řekl Frič Nerudovi po vydání Hřbitovního kvítí toto: „No, kvůli kuriositě postavil jsem si to do knihovny, jako si přírodopysce uchová abnormitu nějakou“ (str. 234); *v dopise svém Anně Holinové* — viz Život Jana Nerudy II (uspořádal M. Novotný), str. 35—38. Str. 250: *kleby „Noci říjnové“* — Nuit d'octobre (1837), poslední z Mussetových Nocí, psaných básníkem po rozchodu s George Sandovou. Str. 251: *Již Neruda upozornil* — dvakrát podobnými slovy v kritikách Český román vesnický a jeho tvůrkyně a Nové knihy II. Str. 253: *Z korespondence Zeyerovy s ní* — srov. Dopisy J. Zeyera K. Světlé (Ženský svět 12, str. 167—168, 187—190, 211—212, 223—224); anonymně, „ochotou A. Čermákové-Slukové“ (srov. Kritické projevy 7, str. 249).

Str. 255 — *Karolina Světlá a Jan Neruda*. [Polemické glossy.] Novina 5, str. 59 až 63 (č. 2, 8. XII., Feuilleton). — *Uveřejnění celý listový materiál* — téměř celou korespondenci otiskla Samostatnost (3., 8., 9. a 10. XII. 1911), souhrnně vyšla pod názvem Karolina Světlá ve stycích s Janem Nerudou s úvodem a poznámkami Anežky Čermákové-Slukové, Praha 1912. A. Čermáková-Sluková vydala už r. 1909 Vzpomínky na Karolinu Světlou; v druhé části knihy reprodukuje úryvkovitě Listy dvou sester z let 1853—58, na něž právě materiál Světlá—Neruda navazuje. Šaldovu recenzi této knihy viz v Kritických projevech 7, str. 409; *Byly vysloveny pochyby* — nejdůležitější ve dvou Dykových feuilletonech Neruda zachráněný a snad příliš zachráněný (Samostatnost, 12. a 14. XI. 1911). V prvním z nich reprodukuje Dyk ukázky z materiálu otištěného A. Čermákovou-Slukovou a uznává, „že K. Světlá byla přesvědčena o své spasitelské úloze“. Klade pak otázku: „Byla však opravdu spasitelkou?“ Dyk otřásá premisami K. Světlé. Srovnává Nerudu s Mussetem a jeho Rollou a dovozuje, že Neruda „byl z těch, kteří spíše afektují hřích, nežli by hřešili“. Dyk vytýká K. Světlé, že „jako v případě B. Němcové viděla příliš mnoho očima veřejného mínění pražského“. Podle přesvědčení Dykova šlo v tvorbě Nerudové v kritické době počátku šedesátých let o „vývoj přesný a snadno kontrolovatelný... dle zákonů a z vnitřní nutnosti“, takže zde není místa pro nějaký přelom a něčí vykupitelské dílo. Dyk se snaží otřást Šaldovým protikladem mezi „pražskou salonní luzou“ a Karolinou Světlou, „kněžnou srdcem a duší“, a zdůrazňuje, že spisovatelka přijala fámou luzy o Nerudových stycích s nějakou Fischerovou za fakt a věřila víc tomuto klepu než básníkovi, ač se pokládala za jeho zpovědníka. Dále Dyk upozorňuje na disonantní tón v dopise psaném sestře Žofii, na věty, důsledně začínající Já... Já... Já...: „Co všechno dovede Světlá, co všechno vykoná Světlá. Obětuje a je si přesně vě-

doma toho, že, co a do jaké míry obětuje.“ Dyk ironicky rozvádí výraz Šaldův (posměšně o něm píše „slavný český kritik“) o Světlé: „Držela otěže v pevných rukou.“ V závěru prvního feuilletonu proti rétorické obětavosti Světlé stavi anonymní oběti žen: „Jsou ženy, které obětují, a snad více, než obětovala Karolina Světlá, jsou ženy, které trpí mnohem více. A jsou ženy, které to vše činí, aniž by podskrtávaly, vykríkávaly svou obět, aniž by mluvily o prozířetelnosti a chtěly řídit kroky — Nerudovy.“ Druhým feuilletonem odpovídá Dyk na otázku: „Byla K. Světlá ženou, kterou potřeboval Neruda?“ Ukazuje zvláště na rozchodu obou tvůrců, že jejich vztah neměl větší hloubku životní. Zájem K. Světlé o Nerudu „byl především a téměř výhradně intelektuální“. Podle přístupných dokumentů pro Dyka tu „neexistuje jiná možnost než lásky, která vidí mnoho básníka a málo muže“. Polemiku s Šaldou končí Dyk slovy: „Ale Nerudovi právě Světlá nebyla tím, co mínila snad sama a co mínila kritika. Nebyla Nerudovi spasitelkou. Nebyla jeho tragedií. Připustíme, že znamenala mu v daném okamžiku podnět, povzbuzení, ruku přátelskou. . . Více, dle dosavadního materiálu, přiznati nelze.“ Pak polemizuje Dyk proti Arne Novákovi a končí větami obdobnými jako v závěru feuilletonu prvního: „Jsou němé lásky, němé a veliké lásky. Nepřejdou beze stop. Umělec nemiluje beztrestně, jako nečiní vůbec nic beztrestně. Musí vše platiti: úsměvy, rozkoš i zradu.“ Rovněž A. Pražák v člancích Neruda a Světlá (Lumír 40, str. 84 až 90) a Ještě jednou Neruda a Světlá (tamtéž, str. 134—141) polemizuje ostře s názory A. Nováka (srov. A. Novák, Obhájce pannopanenského Nerudy Albert Pražák, Přehled 10, str. 201—202 a 282—283), považuje za zachranitelskou roli Světlé za „romantickou legendu“ a vyzývá „k lidskému a uměleckému taktu při závěrech o životě a díle velikých mrtvých!“ Str. 256: *ve svých memoárech Z literárního soukromí* — vycházely v Ženských listech 1880, knižně 1898.

Str. 261 — *Okouzlení a odkouzlení*. Národní listy 26. XI. (č. 327, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 33—37, s několika přídávky, z nichž uvádíme: str. 262, ř. 11: stránka, náhle odkrytá na milovaném předměti, neznámý a nečekaný; str. 263, ř. 27: rytmu životního, tanec časů i propastí; tamtéž, ř. 28: pomaleji, jsou jiné, v nichž zdánlivě všecko stojí a tlu; str. 264, ř. 17: profesorově, katechetově, policajtově nebo jině; tamtéž, ř. 31: kdo je může co chvíli položit na zemi a šlápnout jim na krk. — Str. 262: v autobiografickém Životě Henriho Brularda — H. Stendhal, Vie de Henri Brulard (1890). Str. 264: *rek Stendhalův: Laissez-moi ma vie idéale! Que m'importe les autres!* — srov. Le rouge et le noir (Červený a černý), kapitola 40, La tranquillité; Stendhalové svými Sorely, Flaubertové svými Fréderiky, Balzacové svými Rastignaky, Vallésové svými Vingtrasy — srov. Stendhal, Le rouge et le noir (Červený a černý, 1830); Flaubert, L'éducation sentimentale (Citová výchova, 1869); Balzac, Le père Goriot (Otec Goriot, 1834); Vallès, Jacques Vingtras (I. 1879, II. 1881, III. 1886).

Str. 266 — *Milování západní a východní*. Národní listy 3. XII. (č. 334, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 98—103. — Ze změn a přídávku uvádíme: str. 269, ř. 2: donjuanism, zhyralost. Je-li láska hrou obraznosti, taková je myšlenka Stendhalova, je láska konec konců jen požitek — dnes jemnější, zítra hrubší; ale začneš-li jemným, kdo ti ručí za to, že neskončíš jednoho dne zcela hrubým?; tamtéž,

ř. 31: Werthera. Naivně sentimentálního Werthera; iluze schopného Werthera; tamtéž, ř. 34: životní. Ale ovšem Stendhalovi jako by uniklo, že v tomto případě obraznost je zbraň dvojnásobná a nestačí k tvé záchraně; že jest třeba kotvy mnohem bezpečnější; str. 270, ř. 13: duše slabé. Není lásky bez dělnosti, ano, láska je nejvyšší forma dělnosti — tak bych přeložil nejlepší ruské poselství o této věci. Jsme zde. . . — Str. 266: *Živá mrtvola* — vyšla v roce 1911 jednak v překladu F. Husáka v nakladatelství Vilímkově, jednak v překladu V. Charvátka v nakladatelství Štorkán a Jaroš, Praha. Str. 267: *Pascalovy Pensées* — Pensées sur la religion (z let 1657—1661), Paříž 1670, nedokončený spis, myšlený jako apologie křesťanství; *Kniha Stendhalova De l'amour* — srov. Stendhal, O lásce (část Fragments divers), přel. D. Chaloupka, Praha 1909.

Str. 271 — *Básník a duše národní*. Národní listy 10. XII. (č. 341, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 58—63, s četnými doplňky, z nichž uvádíme: str. 274, ř. 3: podružný, na př. Przybyszewski; str. 275, ř. 2: není pravdy mimo celkovou pravdu národní, mimo národní tradici. — F. M. Dostojevskij, Deník spisovatelův, III. Úvahy o společnosti a literatuře (1877); přel. L. Hošek, Praha 1911. — Str. 273: *ukázal již v dřívějších částech svého Deníku* — srov. tam kapitoly Smrt George Sanda a Několik slov o George Sandu (str. 262—277).

Str. 276 — *In margine Posvátného jara*. [Praha 1912.] Novina 5, str. 84—87 (č. 3, 22. XII., Essaye. . .). — *Černí myslivci* — Praha 1908; *motto ze Stefana George* — „Přiznali jsme si nejlhůšší svá tajemství, / že čekáme ještě krásný životní zázrak / od hvězdných polí nebeských, od Lyry nebo Labutě.“

Str. 281 — *Ráje a utopie*. Národní listy, 24. XII. (č. 355, str. 1). Knižně v Časových i nadčasových, str. 92—97. — Z přídávku knižní verse uvádíme: str. 283, ř. 28: střízlivě u eunuchů srdce i obraznosti; tamtéž, ř. 35: zapřáhnout potah před svůj vůz nebo roztopit svůj stroj, kdyby; str. 284, ř. 5: chůvami z jejich životních a básnických zkušeností; tamtéž, ř. 26: básníci zdvojení mudrcem — ne školským a učným filozofem, nýbrž právě mudrcem, řekl bych, pro svou domácí potřebu. — Tři citované sloky z Heinových veršů Ostrov Bimini nepocházejí z překladu A. Fuchse, který vyšel právě r. 1911; dvě sloky Poeova Eldorada, které tu Šalda přetiskl, přeložil J. Vrchlický společně s J. V. Sládkem (srov. Havran a jiné básně, 1891, str. 45—46).

Str. 286 — *Německé jubileum a české naděje*. Národní listy 31. XII. (č. 360, str. 1—2). Knižně v Časových i nadčasových, str. 76—80. — Z četných přídávku uvádíme: str. 288, ř. 18: Flaubertovi nebo Meriméovi; str. 289, ř. 19: jako u nás, a výsledek toho jsou stohy tiskovin, které se mohou hodit do stoupy, knihy, které se proměňovaly rychle v makulaturu, dřívě, mnohem dřívě než jejich papír zežloutl; tamtéž, ř. 28: dával před přísnou a jasnou prací methodickou přednost každé chaotické strakatíně a všem slepencům náhody a lenosti; str. 290, ř. 3: krásného společenského divadla. — Str. 288: *Měsíčník umělecký* — orgán Skupiny výtvarných umělců (vycházel v letech 1911—1914). Str. 289: *kritické poznámky K. Čapka*. . . — srov. Karel Čapek, „Plautus: Menaechmové“; František Langer, „K Hebelovým veršům“ (glossa k překladům Fischerovým, uveřejněným na začátku čísla); Jan Thon, „Jiří

Mahen: Díže“; všechny příspěvky jsou umístěny v posledním oddíle čísla *Kronika a poznámky; přátelská družina* — do tří čísel, o nichž pochvalně píše Šalda, přispěli K. Čapek, J. Čapek, O. Fischer, F. Langer, J. Bor, J. Thon, V. Chaloupecký, J. Borovička, V. Štěpán, L. Vycpálek, E. Filla, V. Hofman, V. H. Brunner, V. V. Štech, Z. Wirth, P. Janák.

Str. 291 — Zikmunda Wintra Sebrané spisy. Novina 4, str. 159—160 (č. 5, 13. I., Glossy). Bez podpisu. — Z. Winter, Rakovnické obrázky, Praha 1911. — *Byl u nás v poslední době patrně přeceněn, byv stavěn nad Jiráska* — míní se tu především soudy Arne Nováka, z nichž největší rozruch způsobil ten, který byl předložen cizímu čtenářstvu v Novákově *Die českische Literatur der Gegenwart* (spolu s Jakubcovou *Geschichte der českischen Literatur*, Lipsko 1907); srov. Z. Pešat, *Boj o Aloise Jirásku v zrcadle kritiky*, Praha 1954.

Str. 291 — Pan Arnošt Dvořák... Novina 4, str. 160 (č. 5, 13. I., Glossy). Bez podpisu. — *Jak vykládal v Národních listech* — srov. (Zasláno.) Literární veřejnosti. V Praze 10. XII. 1910; *Národní listy* 11. XII. 1910 (č. 341, str. 5). Dvořák zaslal Šaldovi stručnou repliku, kterou však Šalda neuveřejnil, Dvořák ji proto v zaslánu reprodukuje. Ví zároveň, co mnil Šalda „věcnou diskusí“: zavést ji „do tónu a niveau na př. nejnovějších čísel Noviny“ (Dvořák naráží na Šaldovu polemiku s Mahenem). K takové diskusi nemá Dvořák „ani respektu ani chuti“, ale požaduje „vážnou výměnu uměleckých názorů“. *Str. 292: dává bojovati bitvu grunwaldskou pro kalich* — v závěru 4. dějství přibíjí Žižka „na svůj štít kalich, krví rudý“ a pro něj jde se souhlasem Václavovým bojovat s polskými vojsky proti křižákům; o této scéně soudil historik (viz následující poznámku): „Nejenže to jest historická lež, mluvit o rudém kalichu r. 1409, ale i v dramatě samém je to největší násilnost, jaká tam jest“; *jak dokázal historik odborník* — míněn článek „Dvořákův Král Václav IV.“, Novina 4, str. 121—125 a 154—157, sign. -y- (= dr Vlastimil Kybal); Kybalův článek byl uveden touto Šaldovou poznámkou pod čarou: „Uveřejňuji dodatečně o dramatu p. Dvořákově hlas významného historika. F. X. Š.“

Str. 292 — Pan Arnošt Dvořák a věcná diskuse. Novina 4, str. 221—223 (č. 7, 10. II., Diskuse). — *Uveřejnil v Přehledu* — Přípis. V Praze dne 16. I. 1911; *Přehled* 9, str. 305—306. V Přípisu Dvořák praví, že k diskusi byl sám Šaldou 30. X. vyzván v Šaldově bytě. Větším dílem však Dvořák polemizuje s Kybalovým odsudkem svého dramatu jakožto historického. *Str. 294: znamenitou monografií o Matěji z Janova* — Vlastimil Kybal, M. Matěj z Janova, Praha 1905; *vydává kritický jeho spisy* — Matěj z Janova, mistra Pařížského, *Regulae Veteris et Novi Testamenti*, I. 1908, II. 1909 (III. 1911, IV. 1913, V. 1926).

Str. 295 — P. S. [ke kritice představení Dvořákova Krále Václava IV. v ND]. Novina 4, str. 254 (č. 8, 24. II., Divadlo). — Tento příspěvek oddělujeme od kritiky, k níž byl připojen, a přiřazujeme jej k prvním dvěma diskusním glossám, poněvadž k nim organicky patří, zatím co s kritikou, při níž byl otištěn, souvisí jen vnějškově. — *Odpověděl p. Arnošt Dvořák* — srov. *Přehled* 9, str. 378 (dodatek k Dvořákově kritice několika činoherních představení v Národním divadle); *Redakce Přehledu nechce*

si zase uvědomit — srov. glossu Pan F. X. Šalda, *Přehled* 9, str. 384 (bez podpisu). 425

Str. 295 — Dr J. Folprecht... Novina 4, str. 190—191 (č. 6, 27. I., Glossy). Bez podpisu. — Jde o separát studie J. Folprechta „M. J. Lermontov“ z *České revue* 1909/10, str. 406—426, 484—498, 518—545, 610—632, 671—683, 741—746. — *Po čem touží novoklasikové rázu Pavla Ernsta* — srov. *Novoklasicismus, Kritické projevy* 9, str. 15—28; *Do češtiny byl výběr z básnického díla Lermontova přeložen dvakrát* — srov. *Básně Michala Lermontova*, přel. Alois Durdík, Praha (I. 1872, II. 1874); M. J. Lermontov, *Básně*, přel. František Táborský, Praha (I. 1892, II. 1895, III. 1918, IV. 1929); *Démon, nedávno v Naší době uveřejňovaný* — *Démon*, přel. F. Táborský, *Naše doba* 17, str. 103—107, 167—176, 262—267, 345—351, 422—428.

Str. 296 — Jakubcových Dějin literatury české... Novina 4, str. 191 (č. 6, 27. I., Glossy). Bez podpisu. — *Jakubcových Dějin literatury české* — I. díl Praha, 1911; *Vrátím se k práci p. Jakubcově širším referátem kritickým* — stalo se až při novém vydání, srov. Šaldův zápisník 8, str. 88—89 (č. 3, prosinec 1935); Šalda zde srovnává literární historickou metodu Jakubcovu s Vlčkovou, kladně hodnotí bohatství materiálové, ale vytýká nedostatek porozumění některým vývojovým epochám.

Str. 296 — Arne Novák... Novina 4, str. 191 (č. 6, 27. I., Glossy). Bez podpisu. — *V posledním ročníku Listů filologických* — srov. Arne Novák, Jungmannův článek o klasičnosti v literatuře, *Listy filologické* 37, str. 110—125; Lukianovův ohlas v literatuře české, tamtéž, str. 431—447; *známého esteticko-theoretického a polemického článku Jungmannova* — O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české, *Časopis Společnosti vlasteneckého museum v Čechách* 1, 1827; *s její předlohou Pölitzovou* — K. H. L. Pölitz, *Das Gesamtgebiet der deutschen Sprache*, Lipsko 1825.

Str. 297 — Korespondence Julia Zeyera se Svatoplukem Čechem. Novina 4, str. 191—192 (č. 6, 27. I., Glossy). Bez podpisu. — *Životopisec Svat. Čecha* — O Svatopluku Čechovi, Praha 1908; *uveřejňuje v 1. sešitě Květu* — Z korespondence Julia Zeyera, *Květy* 33, str. 83—103, 188—214; otištěny celkem 103 dopisy z let 1888 až 1889; *první dopis Zeyerův* — datován ve Vodňanech 9. III. 1888; *Zeyer odpovídá na upozornění Svat. Čecha* — dopis datován ve Vodňanech 9. XII. 1888; *v kterém si „Litevském motivu“* — srov. Julius Zeyer, *Písně na litevské motivy*, *Květy* 11, str. 27—28; Zeyer navrhl k odstranění „falešného rýmu“ dvě nové varianty, Svatopluk Čech použil druhé, již se změnila celá 1. sloka básně.

Str. 297 — Samuel Lublinski †. Novina 4, str. 223—224 (č. 7, 10. II., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 25. XII. 1910. — *Str. 298: psal obšírně Jan Krejčí* — *Listy z německé literatury*, Novina 3; o P. Ernstovi viz str. 174—177, 233—237, 296—300, 362—367, je to závěr druhé a celá třetí kapitola rozsáhlé studie.

Str. 298 — Moréas jako kritik. Novina 4, str. 224 (č. 7, 10. II., Glossy). Bez podpisu.

Str. 299 — [Polemický dopis.] Čas 25, 14. II. 1911 (č. 45, str. 2—3). — Šaldovu polemiku uvedl Čas takto: „Dva polemické dopisy. Pan dr F. X. Šalda nám píše“. — *Duchaplný p. feuilletonista* — T. Klín, Na tvrdé dřevo I, Čas 9. II. 1911; jeho stanovisko v *Hlidce Času* — srov. Vilém Dvořák, Poznámky k 35. členské výstavě Mánesa, *Hlidka Času* 9, 1. II. 1911. — Za odpovědi Šaldovou byla otištěna replika T. Klína (str. 3—4). T. Klín by mohl dnešní Šaldův výklad impresionismu již podepsat. Nedá si však vzít, že starším členům Mánesa Šalda ublížil: „Křivdu cítím v tom přirovnání k počestnému a rozšafnému románu, ježž známe z paměti.“ Slovo úpadek považuje Klín za přehnané. Nakonec vrací T. Klín Šaldovi oněch 100 zl. „Já bych mu mohl také nabídnout 100 zl., dokáže-li mně, že jsem pana Preisslera zařadil mezi ty, kterým on vytýkal rutinu a machu, ale není mi do žertování.“

Str. 300 — *Čtvrtstoletého výročí*. . . Novina 4, str. 286 (č. 9, 10. III., Glossy). Bez podpisu. — *Gebauer v Masarykově Athenaeu* — srov. Jan Gebauer, Potřeba dalších zkoušek rukopisu Královédvorského a Zelenohorského, *Athenaeum* 3, str. 152 n. Str. 301: *dostane se veřejnosti autentické edice Hankovy* — Rukopisové Zelenohorský a Kralodvorský, vyd. J. Hanuš, Praha 1911.

Str. 301 — *Arne Novákova Praha*. Novina 4, str. 286—287 (č. 9, 10. III., Glossy). Bez podpisu. — F. T. Šimon, Praha; dvacet pět původních leptů se slovním doprovodem Arne Nováka, Praha 1911; ukázka slovního doprovodu „Duše Karlova mostu“ byla současně otištěna v *Přehledu* 9, str. 281—282. Str. 302: *porozováním Bahrový Vídeň*. . . *Schefflerovy Paříže nebo jeho Berlína* — srov. podrobnou recenzi Viléma Dvořáka v *Novině* 3, str. 474—476 a 508—509; Bahrova Vídeň v překladu O. Kleina, Praha 1911, Schefflerova Paříž původně v Lipsku 1908.

Str. 302 — *Secese z Mánesa*. Novina 4, str. 287—288 (č. 9, 10. III., Glossy). Bez podpisu. — *Vystoupení řady mladých výtvarníků z Mánesa* — konkrétní situaci objasňují slova E. Filly: „Hlavní srážka v Mánesu nastala, když jsme s Matějčkem jako redaktoři Volných směrů vydali číslo s mým článkem *Novoprimitivismus*, k němuž byly připojeny ukázky tvorby Picassovy. Jako po speciálním čísle Munchových, Gauguinových a po speciálních číslech jiných impresionistů, odpadávali abonenti i po tomto čísle. Na nejbližší valné hromadě, kterou vedl předseda Kotěra, napadl naše hnutí nezvykle ostrým způsobem tehdejší tiskař Volných směrů, který odsoudil novotaření, jež jsme zaváděli, vypověděl nám úvěr a prohlásil, že Volné směry už tisknout nebude. Kotěra tuto řeč nešikovným způsobem uvítal. Působilo to na nás nesmírně odpudivě. Po vykonaných volbách celá mladá generace z Mánesa vystoupila. Vystoupili jsme nejen my, kteří jsme do Mánesa nedávno předtím vstoupili, ale vystoupil také Brunner, Kysela, Špála, architekti Gočár, Janák, Hofman, Chochol a jiní. Rozvrat v Mánesu nebyl vyvolán jen hnutím kubistickým. Jeho příčina byla hlubší. Vedení tehdejšího Mánesa, v jehož čele stál Sucharda, chtělo vši mocí zabránití vývoji mladých. Všichni starší členové se nepokrytě vyjadřovali, že nás nepřipustí k životu. Byl to boj na život a na smrt. Po secesi jsme ztratili možnost publikovat ve Volných směrech, možnost vystavovat a pod. Vyhledky na existenci byly tehdy velmi žalostné“ (*Rozpravy Aventina* 7, str. 241—244); *Styl* — Styl, časopis pro architekturu, umělecké řemeslo a úpravu měst; 1. a 2. ročník

řídil Zd. Wirth, 1. číslo 3. ročníku Pavel Janák, pak od 2. čísla Otakar Novotný; *vytlačil jej v půli ročníku* — po 5. čísle; *Secese z Mánesa bude vydávati od podzimu*. . . *Artěl* — v 3. ročníku Stylu bylo na str. 54 otištěno prohlášení představenstva Artělu z 28. II. 1911, kde se konstatuje, že k rozhodnutí o vydávání Artělu ještě nedošlo: „Novinami proběhly tendenční zprávy o zaniknutí Stylu a vzniku nového časopisu Artěl, věnovaného prý převážně architektuře.“

Str. 303 — *Špatné překlady beletristické*. . . Novina 4, str. 288 (č. 9, 10. III., Glossy). Bez podpisu. — *Před několika týdny ukázal Přehled* — srov. Několik slov o překladech z ruštiny, *Přehled* 9, str. 319—320, sign. X. Y.; běží o překladatelskou recenzi Vilémkových prvních tří svazků Spisů Ant. Čechova (1. Povídka neznámého člověka. 2. Gusev a jiné povídky. 3. Román s kontrabasem a jiné humoresky), přel. V. Unzeitig, Praha 1910; *potom Čas demonstroval* — srov. T. Klín, Na tvrdé dřevo II, Čas 10. a 11. II. 1911; kritik si všimá Mrštíkova překladu Garšinových Povídek (Praha 1910). Po obecném úvodu o obtížích při překladech z ruštiny ukazuje na mechanické ekvivalenty v překladu V. Mrštíka a proti Mrštíkovi překladu úryvku z povídky *Umělci staví svůj vlastní filologický překlad*. Svůj rozbor Mrštíkovi metody končí takto: „Všecky tyto věci, které nyní vycházejí od Mrštíka v Ruské knihovně, vyšly už v Matici lidu r. 1896 a 1898; sem tam něco pan Mrštík sice opravil — neboť tehdejší překlady zasluhovaly být spáleny pod šibenici —, ale vcelku zůstala hrubost, zvůle a ledabylost překladatelská, která je pořád ještě literárním skandálem. Co se pan Mrštík nahoruje a nakřičí o umění. . .“; *Dnes přinášíme recenzi* — srov. Milada Krausová-Lesná, „Henrik Ibsen: Malý Eyolf“ (přel. K. Pešek), Novina 4, str. 284—286 a 317—319; Peškův překlad, pořízený z druhé ruky (z překladu německého), je tu charakterisován jako „velmi nepečlivý“; *v minulém sešitě dokázala táž recensentka* — srov. M. Krausová-Lesná, „Peter Nansen: První rok na universitě“ (přel. A. Dvorský), Novina 4, str. 255—256; kritikuje se záplava věcných chyb, „které smysl mění, překrucují a častokráte obracejí na ruby“; *v redakci naší leží obštný referát* — recenze o románě Mathieu de Noailles *Le visage emerveillé* v *Novině* vůbec nevyšla. Román byl vydán r. 1911 dvakrát: po prvé v překladu J. Branta u Adámka, po druhé v překladu O. Fischerové a L. Kottnerové u Otty; Šalda jistě mýl špatným překladem ten první, ale jeho rozbor neotiskl, pravděpodobně pro svůj blízký vztah k L. Kottnerové.

Str. 303 — *Prúdy. Revue Mladého Slovenska*. Novina 4, str. 288 (č. 9, 10. III., Glossy). Bez podpisu. — *V prvním ročníku získaly si Prúdy rytířské ostruhy* — srov. Prúdy před církevním súdom, *Prúdy* 1, str. 166—171, a *Obrany zásad*, tamtéž, str. 262—271; polemické odpovědi na článek jurjevského universitního profesora J. Kvačaly, který v *Církevných listoch* žádal časopisy, aby šetřily zájmů evangelické církve a jejího kněžstva, jinak že jim církev odepře podporu; *Poslední číslo 4—5* — Z rukopisov Samuela Štefanoviča. Vystúpenie z národnostnej strany, *Prúdy* 2, str. 137—154.

Str. 304 — *Otokar Fischer: Království světa. Slunečnice ročník 2, sv. 5*. [Praha 1911.] Novina 4, str. 313—314 (č. 10, 24. III., Glossy).

Str. 304 — *Laurent Everard* †. Novina 4, str. 319—320 (č. 10, 24. III., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 7. II. 1911.

Str. 305 — *Topičův salon*... Novina 4, str. 320 (č. 10, 24. III., Glossy). Bez podpisu. — Výstava v březnu 1911. Byla to poslední výstava v Topičově salonu, který pak zanikl. — *Laura a Petrarca* je z r. 1846, *Léto* z r. 1856 (správně V létě; obraz je znám též pod názvem Červené paraplíčko), u *Švadlenu* letopočet nezjištěn.

Str. 306 — *Karl Kraus*... Novina 4, str. 320 (č. 10, 24. III., Glossy). Bez podpisu. — *Heine und die Folgen* — Wien-Leipzig 1911; v *Romanceru a Lazarovi* — Heinova sbírka milostných veršů Romanzero je z r. 1851, Lazarus je lyrický cyklus z posmrtně vydané Heinovy knihy Letzte Gedichte und Gedanken.

Str. 306 — *Pan Horký přeje si diskusi!* Novina 4, str. 348—350 (č. 11, 14. IV., Feuilleton). — *Po obsahu jeho článku* — Karel Horký, Eselsbrücke, Nilpferdsbrücke, Karlsbrücke (Diskuse), Stopa 2, str. 18—21; autor *Intimních veršů* — K. Horký, Verše intimní, Praha 1910; *o němž psal již Havlíček* — míněn Havlíčkův epigram Sympathetické léčení (Česká včela 1844, č. 67). Str. 307: *Vyškrubne čtyři verše z p. St. Cyliaka* — běží o první sloku básně Stanislava Cyliaka „Za velikostí“, Novina 4, str. 180; *že p. Karel Hikl píše temně nebo mátožně* — K. Horký napadl ve svém diskusním příspěvku styl kritických článků příspěvatele Noviny Karla Hikla, zejména jeho kritiku Hájkovy knihy Havlén a Sumínových povídek Když vlny opadly; viz Novinu 4, str. 187—188 a 215—216; *Asi před osmnácti lety, když jsem napsal první kritiky, chtěl je sesměšňovat p. Ignát Herrmann* — Šalda tu má na mysli satirické výpady Herrmannovy ve Švandovi dudákovi v letech 1892—1893; srov. Kritické projevy I, str. 489—491; *vtip jemnocitného autora „Kyrysnic“* — Kyrysnice, báseň z Horkého sbírky Verše intimní.

Str. 309 — *Dokument literárních mravů českých r. 1911*. Novina 4, str. 511—512 (č. 16, 23. VI., Feuilleton). — *Ve 4. čísle Stopy* — Panu F. X. Šaldovi, Stopa 2, str. 129—131; K. Horký tu odpovídá na Šaldův feuilleton Pan Horký přeje si diskusi (zde na str. 306—309). Str. 310: *Piliny* — črta z Horkého knihy Pátek, Praha 1908; *Z roku pokoření* — Novina 2, str. 355—357, sign. J. Řapík; knižně v Životě ironickém a jiných povídkách, 3. svazek Souboru díla F. X. Šaldy (Praha 1949, str. 135—139). O Horkého obvinění viz Šaldovu „Poznámku k povídce Z roku pokoření“, připojovanou na konci každého vydání Života ironického a jiných povídek: „Tato povídka byla uveřejněna r. 1909 v Novině. Po dvou letech přihlásil se p. Karel Horký ve Stopě s obžalobou, že povídka má jest plagiátem nebo parafrází jeho črty „Pilín“. Opakuji zde znova, co jsem mu odpověděl již v Novině z 28. [recte 23.] června 1911: totiž, že Z roku pokoření jest zcela a naprosto majetek můj vším, invencí i výrazem, poněvadž jsem před ní neznal črty p. Horkého. Nyní, když jsem si ji přečetl, vidím, že obě práce mají společný jen jeden bod látkový, a ten jest zcela náhodný; moji přátelé znají i vnější, životný podnět mé práce a vědí, jaká okolnost mně jej přinesla. Jinak, opakuji, obsahem, výrazem, formou není pražádného spříznění mezi povídkou mou a črtou p. Horkého“; *nebožtíku Drtilovi, který o ní napsal recenzi* — A. Drtil, „Karel Horký: Pátek“, Novina 1, str. 441—442.

Str. 311 — *Antonio Fogazzaro*... Novina 4, str. 350—351 (č. 11, 14. IV., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 7. III. 1911.

Str. 312 — *Friedrich Spielhagen*... Novina 4, str. 351 (č. 11, 14. IV., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 25. II. 1911. — *Hlasatel idejí Mladého Německa* — název Mladé Německo byl dán ne zcela jednotlité skupině spisovatelů (Gutzkow, Heine, Laube, Mundt, Wienburg), kteří vystoupili začátkem třicátých let 19. století a literaturu zpolitisovali ve smyslu liberálně buržoasním; *bratři Hartové v jednom sešitu svých Kritische Waffengänge* — běží o tribunu iniciátorů a theoretiků německého naturalismu.

Str. 312 — *Petr Brandl. Prémie Umělecké besedy na rok 1911*. Novina 4, str. 351 až 352 (č. 11, 14. IV., Glossy). Bez podpisu. — *Výstava děl jeho, projektovaná na podzim* — od září do 31. října 1911 v Rudolfinu; předmluvu ke katalogu napsal K. B. Mádl.

Str. 313 — *Ústřední jednota českých žen*... Novina 4, str. 352 (č. 11, 14. IV., Glossy). Bez podpisu. — Motto je vzato z 2. kapitoly Puškinovy Pikové dámy.

Str. 313 — *1000 nejkrásnějších novel 1000 světových spisovatelů*. Novina 4, str. 479 (č. 15, 9. VI., Glossy). Bez podpisu. — *První sešit leží přede mnou* — Hilbert, Prstýnek pro milou; Gorkij, Jednou v jeseni; Jacobsen, Paní Fönsová; Maeterlinck, Vraždění nevinátek; Nedžet, Talisman; Richepin, Nahý vrah. Praha 1911.

Str. 314 — *Rakouská konfiskační praxe*. Novina 4, str. 479 (č. 15, 9. VI., Glossy). Bez podpisu. — *Kierkegaardův Okamžik v překladu M. Krausové-Lesnė*, Praha 1911. — *Celé čtyři strany bílé* — konfiskovaná místa jsou z 9. čísla Okamžiku, datovaného Kierkegaardem 24. IX. 1855; konfiskace se týká části oddílu „Buď žvanilem — a uvidíš, že všechny obtíže zmizí!“, celého oddílu „Že kněží jsou lidojedi, a to nejodpornějšího druhu“ a části oddílu „Kněz nejen dokazuje pravdu křesťanství, nýbrž podává zároveň opačný důkaz“.

Str. 314 — *Zemský výbor království Českého*... Novina 4, str. 480 (č. 15, 9. VI., Glossy). Bez podpisu. — *Dnešnímu Družstvu Národního divadla* — běží o Společnost Národního divadla, která spravovala divadlo od 1. července 1900 až do konce 1. světové války; *na dalších šest let* — praxe zadávat správu divadla vždy na šestileté období se datuje od r. 1870 ještě z doby Prozatímního divadla; rozhodující instancí při zadávání byl zemský výbor jakožto úřední representant země — Českého království, jež právně zastupovalo v divadle národ; *se svými soutěžníky* — o správu Národního divadla se tehdy ucházel kruh umělců (Foerster, Ostrčil, Karel Burian, organizační stránku vedl Zdeněk Nejedlý), kteří chtěli, aby o Národním divadle rozhodovali umělci, ne podnikatelé ze Společnosti; *skoro o třináct měsíců dříve* — období nové správy mělo započít až 1. VII. 1912; rozhodnutí se činilo zpravidla 2 až 3 měsíce před koncem lhůty; *jmenovati dramaturga* — činoherním dramaturgem byl jmenován Otokar Fischer, který však toto místo po jednoročním působení (v sezoně 1911/12) opustil pro neshody s divadelní správou; *à la Konrádovy Žluté růže* —

Edmond Konrád, *Žluté růže*; premiéra 29. V. 1911, režie G. Schmoranz; pražská komedie s banálními milostnými zápletkami. Str. 315: *Pan Kovařovic přestal bít již... zárukou zdárné správy operního odboru* — Karel Kovařovic působil jako šéf opery Národního divadla v letech 1900—1920; o poklesu jeho tvůrčích sil v druhém desetiletí této jeho činnosti viz Z. Nejedlý, *Dějiny opery Národního divadla II*, kap. „Dvě léta bloudění 1910—1912“ (Praha 1949, str. 338—364); *kult smetanovský* — jde o Kovařovicovo provedení celého cyklu Smetanových oper v květnu 1904, v květnu 1905, v květnu a červnu 1907, dále jde o jubilejní cyklus k 25. výročí Smetanovy smrti v květnu a červnu 1909 a populární cyklus určený především venkovským návštěvníkům v červnu a červenci téhož roku, další cykly případně na květen a červen 1910, květen 1911 a nový populární cyklus na červen a červenec téhož roku; pokles Kovařovicových uměleckých sil sleduje Z. Nejedlý mimo jiné právě na Kovařovicově ochabujícím poměru k dílům Smetanovým už od r. 1910; *ignorování našich nejvýznamnějších zjevů dramatických* — z kontextu vyplývá, že Šalda myslil především na díla Fibichova a Foerstrova; jejich opery se hrály jednak ve velmi omezeném výběru, jednak v ubohém provedení (Kovařovic předával dirigování druhořadým kapelníkům), takže divadelní správa mohla pak prohlásit, že kus se nelíbí a vzít jej po 1—2 reprisách z programu.

Str. 315 — *Protest proti zemskému výboru království Českého*. Novina 4, str. 575 až 576 (č. 18, 28. VII., Glossy). Bez podpisu. — *Nestibují si nic od protestu* — ani zemský výbor, ani nejvyšší maršálek Jiří z Lobkovic, jemuž bylo zasláno adresováno, na protest vůbec neodpověděli (srov. Z. Nejedlý, *Dějiny opery Národního divadla II*, str. 369).

Str. 315 — *Max Reinhardt...* Novina 4, str. 543—544 (č. 17, 14. VII., Glossy). Bez podpisu.

Str. 316 — *Chvilky: vydává a rediguje Josef Pelcl*. Novina 4, str. 544 (č. 17, 14. VII., Glossy). Bez podpisu. — Šalda tu mluví o těchto svazcích edice: Ernest Hello, *Antika*, *křesťanství*, *umění* (sv. 17); Thomas Carlyle, *O lidské touze* (sv. 19—20); J. D. Rockefeller, *Jak jsem nabyt* (sv. 2); G. T. Fechner, *O životě po smrti* (sv. 33 až 34); Ernest Denis, *Jednota československá*, upravil B. Vítek (sv. 12); Oscar Wilde, *Dojmy*, *essaye I* (sv. 13); Napoleon Bonaparte, *Milostné dopisy Josefíně* (sv. 18); Oscar Schmitz, *Don Juan*, *Casanova*, *erotikové* (sv. 14—15); Antonio Fogazzaro, *Světce* (sv. 16, str. 56); Karin Michaelis, *Nebezpečná léta* (sv. 7, str. 31).

Str. 317 — *Auguste Rodin: L'art*. Novina 4, str. 574—576 (č. 18, 28. VII., Glossy). Bez podpisu.

Str. 318 — *Zeyerův fond* [1, 2]. Novina 4, str. 576 (č. 18, 28. VII.) a 638—639 (č. 20, 25. VIII.) Glossy. Bez podpisu. — *V minulém sešitě uveřejnil jsem* — srov. „Zeyerův fond 1911“ I. Albert Pražák, II. F. V. Krejčí; Novina 4, str. 530—536. K společnému vystoupení došlo z podnětu Alberta Pražáka a článek je rekapitulací zkušeností, jichž oba pisatelé nabylí ze své porotní praxe. Dokumentují v něm na případech z posledních let, jak porota je degradována na orgán méně než poradní,

je-li IV. třídě Akademie její mínění nemilé. Str. 319: *Přehled z 11. srpna* — srov. 431 O poměrech v Zeyerově fondu, *Přehled 9*, str. 708—709.

Str. 319 — *Literatury české devatenáctého století...* Novina 4, str. 576 (č. 18, 28. VII., Glossy). Bez podpisu. — *Literatura česká devatenáctého století I*, 2. vydání, Praha 1911 (napsali J. Hanuš, J. Jakubec, J. Máchal, J. Vlček).

Str. 319 — *Flaubert pornografem — v Berlíně*. Novina 4, str. 608 (č. 19, 11. VIII., Glossy). Bez podpisu. — *Europas Flachland* — plochost a plošina Evropy; srov. na př. Götzen—Dämmerung (1889), oddíl Was den Deutschen abgeht 3., a jinde.

Str. 320 — *Výstava uměleckých fotografií Druetových v pavilonu Mánesově*. Novina 4, str. 608 (č. 19, 11. VIII., Glossy). Bez podpisu. — *Výstava od června 1911. — Smutně proslulý umělecký znatel v Osvětě* — srov. F. X. Harlas, *Rozhledy po umění výtvarném*, Osvěta 41, str. 547—548: „Myslím, že takové znamenité fotografie prací Cézanna, van Gogha, Gauguina, Seurata, Bonnarda teprve pádně dokládají celou neudržitelnost posic těchto nových apoštolů přehodnocených hodnot uměleckých a že zbavují jejich posledního práva k existenci. Filtrem takové neúprosné fotografie je práce kteréhokoli z vyjmenovaných malířů takřka zničena, nezbyvá z ní nic, co by žilo a na smysly působilo, tak jako by někdo krásu valencienských krajky předváděl jejím spálením a zachycením popele na lepkavém papíře.“ Dále označuje F. X. Harlas toto moderní umění za rozhárané, kolísavé, neživotné, nereálné a tak mátožné, že před starými mistry „prostě se propadá“.

Str. 320 — *Alois Jirásek šedesátníkem*. Novina 4, str. 637—638 (č. 20, 25. VIII., Glossy). Bez podpisu. — *V plné síle tvůrčí* — z větších prací dokončil Jirásek v těchto letech 3. díl *Bratrstva* (1909), *Pana Johanesa* (1909), *Jana Husa* (1911) a dva díly *Z mých pamětí* (1910—12); *nemínil bez užítka epické metody Tolstého...* — o poměru tvůrčí metody Jiráskovy k metodě Flaubertově a Tolstého psal už r. 1902 Zdeněk Nejedlý ve studii K 50. narozeninám Al. Jiráska.

Str. 321 — *Leandr Čech †*. Novina 4, str. 638 (č. 20, 25. VIII., Glossy). Bez podpisu. — *Psáno jako nekrolog, † 27. VII. 1911. — V osmdesátých letech v Hlídce literární a Literárních listech* — pravidelným přispěvatelem *Hlídky* se stal L. Čech r. 1886, *Literárních listů* r. 1884; *jako jeho kritičtí druhové* — především František Bílý, Jan Korec, Lev Šolc a Pavel Vychodil; *jeho práce o Karolině Světlé* — *Karolina Světlá*, *Hlídka literární* 7 a 8, samostatně 1891; *Karolina Světlá*, *Telč 1907*; *Svým starším hálkovským studiím* — *Psychologie dramatických básní Hálkových* (Výroční zpráva státní reálky v Telči, 1890); *O povídkách Hálkových* (*Hlídka literární* 9); *Snahy Fričovy a Hálkovy o nové české básnictví* (Výroční zpráva státní reálky v Novém Městě na Moravě, 1902); *definitivní formu dal L. Čech svým hálkovským studiím v 3. a 4. hlavě III. dílu Literatury české devatenáctého století* (3. *Literární směry v letech padesátých*, 4. *Vítězslav Hálek*), Praha 1907; *novější německé práce tohoto oboru* (*Lehmannovy*) — L. Čech, *Poetika Lehmannova*, Výroční zpráva státní reálky, *Nové Město na Moravě* 1910.

Str. 322 — *Arthur Rimbaud*. Novina 4, str. 639—640 (č. 20, 25. VIII., Glossy). Bez podpisu. — *V čerovém čísle Revue critique des idées et des livres* — v 13. ročníku na str. 542 n.: J. M. Bernard, L'idée d'anarchie dans l'oeuvre de Rimbaud; *překládal kdysi něco málo Vrchlický* — srov. anthologii *Moderní básníci francouzští* (Praha 1893), oddíl 131, str. 445—447; předmluva je datována v září 1893, překlad byl pořízen s největší pravděpodobností z edice Vanierovy 1892; Vrchlický přeložil z Rimbauda čtyři básně: Spáček v údolí, Buffet, Sloky, U pece; *K. St. Neumann podal v Lumíru* — J. A. Rimbaud, Opilá loď, Lumír 36, str. 455—457; *nedávno p. Marek* — J. A. Rimbaud, Pobyt v pekle, Praha 1910.

Str. 323 — *Jiří Brandes a Německo*. Novina 4, str. 640 (č. 20, 25. VIII., Glossy). Bez podpisu. — *Epigram Goethův* — ze sbírky *Venetianische Epigramme* (1790); citované verše tvoří závěr č. 29.

Str. 324 — *Josef Israels* †. Novina 4, str. 671 (č. 21, 8. IX., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 12. VIII. 1911. — *Kruseman* — holandský portretista a historický malíř Jan Adam K.; Israels navštěvoval jeho školu v letech 1840—45; *Krajan jeho Jan Veth a Němec Max Liebermann vystihli nejlépe* — srov. Jan Veth, Jozef Israels en zijn kunst, Arnhem 1904 (něm. Lipsko 1906); Max Liebermann, Jozef Israels, eine kritische Studie (1901).

Str. 325 — *Činoherní repertoár Národního divadla v období 1911/1912*. Novina 4, str. 671—672 (č. 21, 8. IX., Glossy). Bez podpisu.

Str. 325 — *Théophile Gautier*. Novina 4, str. 672 (č. 21, 8. IX., Glossy). Bez podpisu.

Str. 325 — *Par nobile fratrum*. Novina 4, str. 735—736 (č. 23, 13. X., Glossy). Bez podpisu. — *V posledních dvou sešitech Moderní revue* — srov. M. Marten, Z realistického Olympu, *Moderní revue* 17, str. 523—524, a O básníka II, *Moderní revue* 17, str. 599—601; *mou „humoristickou“ Moderní literaturu českou* — Marten recenzoval tuto Šaldovu práci v *Moderní revui* 15, str. 459—463. Polemisuje tu s Šaldovým pojetím vývojové logiky moderní české literatury, především s Šaldovou analysou romantismu, odmítá přeceňování lyriky Čelakovského a Nerudovy a končí obhajobou díla Vrchlického, Karáskova a především Zeyerova. Přivlastek „humoristickou“ je narážka na Martenova slova v glosse Z realistického Olympu: „... vyzýval k diskusi o humoristickém čtení své Moderní literatury...“ Str. 326: *Pan dr Marten vysvětluje dnes* — srov. Šaldovu redakční poznámku k polemické odpovědi O. Šimka M. Martenovi (Novina 4, str. 572—573), v níž Šalda vysvětluje, proč Novina přináší recenzi Martenova Julia Zeyera až po celoročním mlčení. Nakladatelství *Moderní revue* nezaslalo totiž Novině recenzi výtisk. Když se však rozklíčilo, že Marten je umlčován, poslal Šalda O. Šimkovi, který kritiku psal, exemplář vypůjčený; *dovedl zapřít hymnu v Moderní revui r. 1906 na mé Boje o zítřek* — Šalda se tu zmýlil v dataci; srov. M. Marten, Boje o zítřek, *Moderní revue* 11, str. 572—576 (č. 11—12, srpen—září 1905); tehdejší postoj Martenův k Šaldovu dílu lze ukázat tímto citátem: „Nikdy dosud nebyl cit a smysl souvislosti umění se životem, lépe:

vnitřní jednoty obou vyvinut v takové míře a tak výlučně vzat za základ psychologie i ethiky tvorby, ano i umělecké rozkoše a víry, jako v koncepci p. Šaldově“; *jak učinil to nedávno pan Karásek* — Šalda omylem označil za autora „sentimentálního tremola“ J. Karásku; běží však o Procházkovu kritiku České knihy prózou (*Moderní revue* 17, str. 301—310), jejíž první část je věnována ironickému výtčtu nakladatelství, která *Moderní revue* nezaslala recenzi výtisky svých knih. „Průhledné obviňování Noviny“ ve výtčtu se týká nakladatelství Grosman a Svoboda, které vydávalo *Novinu*; *Zeyerovi neuškodí Macharové* — Macharovy glossy o Zeyerovi vyšly pod značkou -by- v Čase 25, str. 29 a 43; Marten v této souvislosti napadl Machara článkem *Syn Haliův*, *Moderní revue* 17, str. 334—336. Str. 327: *popravil... na třech řádcích Sovova Tómu Bojara* — srov. *Moderní revue* 17, str. 302: „... jenom náhodou se mi dostalo štěstí nahlédnouti do něho a podívat se ošumělé obnošenosti jeho erotické fabule a úvodníkovému suchopáru jeho národohospodářských divagací, kašovitému jazyku a architektuře, která architekturou není (lucis a non lucendo!)...“; *Mluví o jejích „beletristických skládkách“* — srov. *Moderní revue* 17, str. 604, kde Procházka reaguje na Šaldovu glossu Alois Jirásek šedesátníkem.

Str. 327 — *Výbor z prací Artuše Drtila*... [Praha 1913.] Novina 4, str. 736 (č. 24, 13. X., Glossy). Bez podpisu.

Str. 328 — *Experimenty*. Novina 5, str. 29—30 (č. 1, 24. XI., Feuilleton). — *Napsal do posledního Přehledu dramaturg p. dr Fischer* — Dramaturgické poznámky, 2. Experimenty, *Přehled* 10, str. 113—115; Fischer zde vytýká Šaldovi jako nebezpečné, že Šalda „požaduje na našich umělcích, aby potlačovali svoje sklony po osobní diferenciaci, aby se ztráceli v národním celku“; *literární nula zvaná Mirko Rutte-Havelský* — srov. *Moderní revue* 18, str. 51—54 („P. F. X. Šalda uveřejnil v Národních listech ze dne 10. září feuilleton o popularitě a aristokratismu...“). Str. 329: *Karáskova Cesara Borgia* — Jiří Karásek ze Lvovic, *Cesare Borgia*, Praha 1908.

Str. 330 — *Páně Fischerovy Experimenty*. Novina 5, str. 63—64 (č. 2, 8. XII., Glossy). — *V 10. čísle Přehledu pokračuje p. dr Fischer* — Dramaturgické poznámky, 3. Aktuality, *Přehled* 10, str. 177—179; polemická odpověď na Šaldův feuilleton *Experimenty*, v níž se Fischer zastává Karáskova dramatu *Cesare Borgia* a vytýká Šaldovi zaujatost ke kruhu *Moderní revue*; „v některých jiných otázkách“ však naproti tomu s radostí konstatuje shodu, především s Šaldovými názory na oblíbené a výchovné historické hry. Str. 331: *p. Fischer, znetel a milovník Kleistův* — *Mimische Studien* zu Heinrich von Kleist, *Euphorion* 1908/1909, sv. 15, str. 488—510 a 716—725, sv. 16, str. 62—92, 412—425; závěrečná kapitola práce vyšla pod názvem *Osudnost zrcadla*, *Novina* 1, str. 332—338, 353—357, 395—399, 422—428; recenzi celé studie napsal do *Noviny* J. Reichmann (Novina 3, str. 375—378, 408—410, 443—446, 471—472, 573). Dále *Kleist's Guiscardproblem* (1912) a monografie *Heinrich von Kleist a jeho dílo*, Praha 1912.

Str. 331 — *Pan Otokar Fischer...* Novina 5, str. 96 (č. 3, 22. XII., Glossy). Bez podpisu. — *Brání se v posledním Přehledu* — srov. O. Fischer, Diskuse mezi panem F. X. Šaldou a mnou..., Přehled 10, str. 226; O. Fischer tu odmítá nařčení, že považuje za ryzi umění pouze umění exklusivní, stejně odmítá Šaldovo tvrzení, že by byl stanovil „rodovou totožnost“ mezi Kleistem a Karáskem.

Str. 332 — *Prof. Fr. Drtina...* Novina 5, str. 30 (č. 1, 24. XI., Glossy). Bez podpisu. — *Myšlenkový vývoj evropského lidstva* — Praha 1902.

Str. 332 — *V. Tille: Božena Němcová.* [Praha 1911.] Novina 5, str. 31 (č. 1, 24. XI., Glossy). Bez podpisu.

Str. 332 — *Jaroslav Kamper...* Novina 5, str. 31 (č. 1, 24. XI., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 31. X. 1911. — *Jeho studie o Zeyerovi, Šlejharovi, Máchovi* — srov. Julius Zeyer (Casopis Českého musea 1901, str. 36—48, 204—235, 333—347); J. K. Šlejhar (Česká revue 4, str. 146—152, 434—439, 561—566); ze studií máchovských především „Karel Hynek Mácha“ (I. hlava III. dílu Literatury české devatenáctého století) a „Máchovy dramatické pokusy“ (Lumír 39, str. 72—77). Str. 333: *studie o počátcích novočeského dramatu* — České drama v letech 1821 až 1848 (7. hlava II. dílu Literatury české devatenáctého století) a četné studie drobnější; *jeho studie o Brandlovi a Rainerovi* — o díle Brandlově viz Kamprův úvod k albu Petr Brandl, Praha 1911; o díle Rainerově viz Václav Vavřínek Rainer (zvláštní otisk z časopisu Dílo 4), Praha 1907; *redaktorem Lumíra a Květy* — Kamper redigoval Lumír 39, 1911 a Květy od 2. pololetí roč. 30, 1908; *dramaturgem Vinohradského divadla* — od otevření divadla 24. II. 1907 po dvě sezony do začátku května 1909, kdy byl divadelní správou donucen odejít.

Str. 333 — *Miloš Jiránek...* Novina 5, str. 31—32 (č. 1, 24. XI., Glossy). Bez podpisu. — Psáno jako nekrolog, † 2. XI. 1911. — *Na poslední členské výstavě Mánesové* — v lednu a únoru 1911, viz zde str. 140—144.

Str. 333 — *Povážlivá rada.* Novina 5, str. 32 (č. 1, 24. XI., Glossy). Bez podpisu. — *Referuje p. Hanuš Jelínek* — Lumír 40, str. 46—47; na Šaldovu glossu Povážlivá rada odpověděl pak H. Jelínek v Lumíru 40, str. 141. Jelínkovi nešlo o úpravu či „vylepšení“ Hilbertova stylu, nýbrž o „odstranění zbytečných a hrubých germanismů“. Bylo povinností správy Národního divadla autora na tyto nečeské obraty upozornit a po dohodě s ním je odstranit; *Hilbertova Patria* — knižně Praha 1911; premiéra 9. X. 1911 v režii G. Schmoranze.

Str. 334 — *Stého výročí smrti Kleistovy...* Novina 5, str. 96 (č. 3, 22. XII., Glossy). Bez podpisu. — Kleist se zastřelil 21. XI. 1811 na Wanském jezeře u Postupimi. — *Prvního kritického životopisu jeho* — srov. Otto Brahm, Heinrich von Kleist, 1884.

Str. 337 — *Tři studie z doktorské disertace.* Disertace je uložena v archivu Karlovy university pod č. 577: *Šalda František: 1. Malířská epizoda v díle Raffaelově; 2. Matyáš*

Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl; 3. Jan Vermeer van Delft: skizza jeho malířského vývoje. Strojopis s Šaldovými rukopisnými opravami je datován r. 1910. — Šalda složil filosofický doktorát 25. VII. 1910. O pohnutkách, jež ho vedly k dokončení studia na filosofické fakultě, píše v dopise z 30. VIII. 1910: „Jsem nesmírně, nesmírně unavený a všechna soustavná a nucená práce jest mně den ode dne břemenem těžším a těžším. Toužím naopak po tom, jak uniknouti z literárního života. Kdyby se našlo pro mne místo v knihovně nějaké, ihned bych je přijal. Skládal jsem doktorát hlavně proto, že se žádá od úředníků knihovnic.“ (Sborník Na paměť F. X. Šaldy, usp. B. Lífka, 1938, str. 66.) Podobně psal Šalda tehdy A. Matějčkovi (srov. Sborník F. X. Šaldovi, Praha 1932, str. 95—97), že dělal svůj doktorát proto, aby „skoncoval tu hloupou historii, když jsem ji již začal“. Tiskem svou práci odmítal vydat, dokonce mystifikoval své přátele, že se jeho disertace týká nizozemského malíře Petra Brueghela (srov. na př. sborník Na paměť F. X. Šaldy, str. 73 a vydavatelskou poznámku ke knize Hájemství zraku na str. 63).

1. *Malířská epizoda v díle Raffaelově.* Srov. též obsáhlé Šaldovo heslo „Raffael“ v OSN. — Str. 337: *Stanza d'Eliodoro* — druhá komnata papežského vatikánského paláce, vyzdobená Raffaelem v letech 1512—14; *Stanza della Segnatura* — první komnata paláce, vyzdobená Raffaelem v letech 1508—11. Str. 339: *Bramante* — italský renesanční sochař a architekt (1444—1514), který vybudoval též některé části Vatikánu; po jeho smrti pokračoval Raffael ve stavbě chrámu sv. Petra. Str. 345: *neušlo to již pozornosti Vasariho* — miněm pravděpodobně Vasariho soubor biografii italských umělců Vite de' più eccellenti pittori, architetti e scultori italiani da Cimabue sino ai tempi nostri (1550, 2. přepracované vydání 1568; německý překlad ve výboru vyšel v letech 1885—87).

2. *Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl.* — Str. 350: *J. K. Huysmansův paradoxní román* — román Là-bas vyšel po prvé r. 1890.

3. *Jan Vermeer van Delft: skizza jeho malířského vývoje.* — Str. 366: *faire des vers nouveaux sur les thèmes anciens* — tvořit nové verše na stará témata. Str. 375: *L'exécution en est grossière, l'empatement brutal et l'aspect monotone* — Jeho provedení je hrubé, nanášení barev brutální a vzhled jednotvárný; „*Nous voulons la nuance, pas la couleur, la nuance*“ — Chceme odstín, nikoliv barvu, jen odstín.

Str. 388 — *Poznámka úvodní [ke knize Časové i nadčasové].* Vyd. Melantrich, Praha 1936, str. 5—8, Dílo F. X. Šaldy, svazek 9; „Poznámka úvodní“ datována v srpnu 1936. — *Kmen, Tvorba a Kritika, které jsem redigoval nebo spoluredigoval* — Šalda redigoval 1. a 2. ročník Kmene v letech 1917—19 a 2. ročník Tvorby 1927, spoluredigoval první dva ročníky Kritiky (1924, 1925) a 1. ročník Tvorby 1925/26; *pověřen...* pravidelnou feuilletonní rubrikou několika denních listů — do Národních listů přispíval Šalda od června 1911 do února 1912, do Venkova od října 1917 do června 1921, do Tribuny od října 1921 do června 1923.

Vydavatelé děkují všem, kdo byli nápomocni při vydání tohoto svazku, zvláště dr. B. Lífkovi za poskytnutí dat Šaldova itineráře a za ostatní jeho příspěvky ke komentáři.

Rejstřík osob

(Číslo stran v závorce odkazují na narážky v Šaldově textu.)

- Adam Paul (1862—1920) — 298
 Aischylos (525—456 před n. l.) — 205
 Algardi Alessandro (1602—1654) — 157
 Antoine André (1858—1943) — 97
 Apelles (2. pol. 4. stol. před n. l.) — 178
 Arbes Jakub (1840—1914) — 50
 Arcybašev Michail Petrovič (1878—1927)
 — 78
 Aristofanes (460?—388 před n. l.) — 205,
 206
 Aristoteles (384—322 před n. l.) — 177
 Augustinus Aurelius (354—430) — 185
 Aurel (vl. Marie Antoinette de Faucam-
 *berge, nar. 1882) — 241, (242)
- Bačkovský František (1854—1908) — 334
 Bahr Hermann (1863—1934) — 119 až
 121, 302, 325
 Bach Johann Sebastian (1685—1750) —
 372, 374
 Balzac Honoré de (1799—1850) — 92,
 117, 264, 298, 337
 Bandinelli Baccio (1493—1560) — 169
 Barbey d' Aurevilly Jules (1808—1889)
 — 70
 Barrès Maurice (1862—1923) — 84, 213
 Bassano Leandro (1557—1622) — 190
 Baudelaire Charles (1821—1867) — 85,
 152, 284
 Baumgarten — 351
 Bayersdorfer Adolf (1842—1901) — 351
 Behrens Peter (1868—1940) — 89
 Bělinskij Vissarion Grigorjevič (1811 až
 1848) — 308
- Bém Rudolf (vl. Vratislav Hlava, nar.
 1874) — 142
 Beneš Vincenc (nar. 1883) — 302
 Benešová Božena (1873—1936) — 62,
 72, 73, 74, 75, 153, 194—195, 306
 Bergson Henri (1856—1941) — 85
 Bernard Jean Marc (1881—1915) — 322
 Bernini Giovanni Lorenzo (1598—1680)
 — 169, 219
 Berrichon Paterne — 322
 Bezruč Petr (nar. 1867) — 68
 Bierbaum Otto Julius (1865—1910) —
 64—65
 Bílek František (1872—1941) — 62
 Birnbaum Vojtěch (1877—1934) — (159)
 Björnson Bjørnstjerne (1832—1910) —
 76—78
 Blanc Charles (1813—1882) — 375
 Bloy Léon (1846—1917) — 69, 117
 Bock Franz — 351, 352
 Böcklin Arnold (1827—1901) — 64, 350
 Boettinger Hugo (1880—1934) — 58
 Boháč Antonín (1882—1950) — 192
 Bojko R. (vl. Alois Horák, 1877—1952)
 — 153
 Bonnard Pierre (1867—1922) — 23
 Borromini Francesco (1599—1667) — 157
 Bozděch Emanuel (1841—1889) — 97,
 333
 Bracco Roberto (1862—1943) — 325
 Bráf Albín (1851—1912) — 102
 Brahm Otto (1856—1912) — 97, 334
 Bramante Donato (1444—1514) — 338,
 339, 341, 347

Brandes Georg (1842—1927) — 77, 197, 323
 Brandl Petr (1668—1735) — 312, 333
 Braun Felix (nar. 1885) — 95
 Braunerová Zdenka (1858—1934) — 327
 Bredius Abraham (nar. 1855) — 366, 380, 381, 385
 Bregno Andrea (1421—1506) — 169
 Brejcha Rudolf (1865—1923) — 79
 Breughel Pieter st. (1525—1569) — 150
 Broman Zdeněk (vl. František Tichý, nar. 1886) — 152
 Browning Robert (1812—1889) — 260
 Brunelleschi Fillipo (1377—1446) — 159
 Bryaxis (4. stol. před n. l.) — 180
 Březina Otokar (1868—1929) — 95, 114, 153, 207, 328
 Bubeníček Ota (nar. 1871) — 65
 Buffon George Louis (1707—1788) — 114
 Burkhard Max (1854—1912) — 97
 Burns Robert (1759—1796) — 34, 77
 Byron George (1788—1824) — 50, 228, 273
 Camoin Charles (nar. 1879) — 22
 Canova Antonio (1757—1822) — 341
 Caravaggio Polidoro (1495—1543) — 343
 Carducci Giosuè (1836—1907) — 35, 190
 Carlyle Thomas (1795—1881) — 95, 201, 202, 241, 316
 Carrière Eugène (1849—1906) — 324
 Casanova Giacomo (1725—1798) — 317
 Cavalcaselle Giovanni (1820—1897) — 343
 Cézanne Paul (1839—1906) — 20, 22, 66, 299, 371
 Cicero Marcus Tullius (106—43 před n. l.) — 161, 173
 Cladel Judith (nar. 1873) — 317
 Comte Auguste (1798—1857) — 213, 264
 Constable John (1776—1837) — 374
 Coppé François (1842—1908) — 68
 Corneille Pierre (1606—1684) — 124, 158, 325
 Corot Camille (1796—1875) — 133, 150, 373, 374, 384, 387

Correggio Antonio (1494—1534) — 219, 339, 340, 342, 351, 364, 369
 Courbet Gustave (1819—1877) — 387
 Croce Benedetto (1866—1948) — 311
 Crow Joseph (1825—1896) — 343
 Cyliak Stanislav (1859—1939) — 307
 Čapek Karel (1890—1938) — 289
 Čech Leandr (1854—1911) — 230, 321
 Čech Svatopluk (1846—1908) — 223, 297
 Čechov Anton Pavlovič (1860—1904) — 195, 303, 325
 Čelakovský František Ladislav (1799 až 1852) — 114, 223, 326
 Čermáková—Sluková Anežka (1864 až 1947) — 246, 253, 255, 256, 257
 Dante Alighieri (1265—1321) — 191
 Darwin Charles (1809—1882) — 77
 Daudet Alphonse (1840—1897) — 209
 Daumier Honoré (1808—1879) — 151
 Degas Edgar (1834—1917) — 64, 373, 387
 Dehmel Richard (1863—1920) — 31, 65, 194, 319
 Delacroix Eugène (1799—1863) — 82, 133
 Denis Ernest (1849—1921) — 317
 Dente Marco (1490?—1527) — 341
 Derain André (nar. 1880) — 23, 24
 Dewetter Karel (nar. 1882) — 73
 Dickens Charles (1812—1870) — 61
 Dobrovský Josef (1753—1829) — 319
 Dolent Jean (1835—1909) — 241—245
 Dollmayr H. — 343
 Donatello (1386?—1466) — 159
 Dongen Kees van (nar. 1877) — 23
 Dostalová Leopolda (nar. 1881) — 99, 123, 127
 Dostojevskij Fjodor Michajlovič (1821 až 1881) — 51, 61, 109—110, 192, 210, 216, 270, 271—275
 Drtil Artuš (1885—1910) — 70—71, 78, 310, 327
 Drtina František (1861—1925) — 332
 Durdík Alois (1839—1906) — 295
 Durdík Josef (1837—1902) — 59, 227

Dürer Albrecht (1471—1528) — 144, 347, 350, 352, 353, 359, 360, 361, 362, 363
 Duse Eleonora (1852—1924) — 100
 Dvořák Arnošt (1881—1933) — 43—49, 97, 102—105, 123—124, 291—295, 329
 Dvořák Vilém (1886—1937) — 299, 300
 Dyk Viktor (1877—1931) — 74, 93, 106, 147, 148, 256
 Dyrnk Karel (1876—1949) — 101
 Epiktet (50—138) — 185
 Erben Karel Jaromír (1811—1870) — 223
 Ernest—Charles Jean (nar. 1875) — 61
 Ernst Paul (1866—1933) — 89, 212, 295, 298
 Euripides (485—406 před n. l.) — 76, 205, 325
 Evrard Laurent (vl. Isabella de la Baume, † 1911) — 304—305
 Exner Franz (1802—1853) — 83
 Eyck Jan van (1390?—1441) — 384
 Fechner Gustav Theodor (1801—1877) — 317
 Feidias (okolo 500 před n. l.) — 171, 172, 180, 318
 Feigl Friedrich (nar. 1884) — 150, 151
 Feuillet Octave (1821—1890) — 209
 Fibich Zdeněk (1850—1900) — 60, 315
 Fielding Hall — 212
 Fiesole Mino da (1431—1484) — 169
 Fichte Johann Gottlieb (1762—1814) — 263
 Filla Emil (1882—1953) — 111, 132, 302
 Fingal Petr (1889—1940) — 113
 Fischer Otokar (1883—1938) — 153, 304, 315, 328—332, 334
 Flajšhans Václav (1866—1951) — 50, 101
 Flaubert Gustave (1821—1880) — 20, 62, 109, 177, 194, 209, 210, 225, 264, 288, 298, 313, 319—320
 Fleurent — 351
 Foerster Josef Bohuslav (1859—1951) — 315
 Fogazzaro Antonio (1842—1911) — 64, 311, 317

Folprecht Josef (nar. 1879) — 295
 Fourier Charles François (1772—1837) — 282
 Foustka Břetislav (1862—1947) — 281
 Foustka Jiří (nar. 1894) — 281
 Frabša František (nar. 1887) — 113
 France Anatole (1844—1924) — 213
 Frič Josef Václav (1829—1890) — 222, 225, 249
 Friesz Othon (nar. 1879) — 23
 Fromentin Eugène (1820—1876) — 365
 Fuga Ferdinando (1699—1780) — 157
 Furtwängler Adolf (1853—1907) — 64
 Fyt Jan (1611—1661) — 371
 Galsworthy John (1867—1933) — 325
 Garšin Jevgenij Michajlovič (1855 až 1888) — 303
 Gault de Saint Germain Pierre (1754 až 1842) — 365
 Gautier Théophile (1811—1872) — 325
 Gebauer Jan (1838—1907) — 59, 300
 George Stefan (1868—1933) — 276
 Gide André (1869—1951) — 298
 Giorgione Giorgio (1478—1510) — 342, 347, 348, 349, 374
 Girieud Pierre (1875—1940) — 22
 Giulio Romano (1499—1546) — 343, 344
 Gočár Josef (1880—1945) — 90, 302
 Goebel Heinrich — 86
 Goethe Johann Wolfgang (1749—1832) — 60, 64, 67, 80, 92, 95, 97, 152, 156, 157, 162, 170, 172, 228, 277, 298, 316, 323, 341
 Gogh Vincent van (1853—1890) — 150
 Gogol Nikolaj Vasiljevič (1806—1852) — 114
 Goldschmidt Kurt Walter — 69
 Goll Jaroslav (1846—1929) — 59, 100, 301
 Goncourtové Edmond a Jules (1822 až 1896 a 1830—1870) — 209
 Gorkij Maxim (1868—1936) — 62, 266, 313
 Gourmont Remy de (1858—1915) — 86, 305

- Gray Thomas (1716—1771) – 158
 Greco (1541—1613) – 133, 342
 Gregh Fernand (nar. 1873) – 298
 Grillparzer Franz (1791—1872) – 261 až 262
 Grünwald Matthias (kolem 1470 až 1528) – 350—365
 Gsell Paul – 317, 318
 Guilbeaux Henri (nar. 1884) – 323
 Gutzkow Karl (1811—1878) – 312
- Hálek Vítězslav (1835—1874) – 52, 152, 222, 224, 225, 227—228, 321
 Hamsun Knut (1859—1952) – 86—87
 Hanka Václav (1791—1861) – 301
 Hanuš Josef (1862—1941) – 301, 319
 Harlas František X. (1865—1947) – (320)
 Harnack Otto (1857—1914) – 67
 Hart Heinrich a Julius (1855—1906 a 1859—1930) – 312
 Hauptmann Gerhart (1862—1946) – 37, 42, 70
 Havlíček Karel (1821—1856) – 66, 306
 Hearn Lafcadio (1850—1904) – 212, 213
 Hebbel Friedrich (1813—1863) – 38, 42, 80, 187, 233—235, 278, 289, 325
 Hegel Friedrich (1770—1831) – 67, 242
 Heine Heinrich (1797—1856) – 76, 200, 201, 227, 228, 282, 284—285, 306
 Hello Ernest (1828—1885) – 316
 Hennequin Émile (1858—1888) – 321
 Herbart Johann Friedrich (1776—1841) – 59
 Herben Jan (1857—1936) – 68, 74, 81, 82, 313, 327
 Herites František (1851—1929) – 114
 Herrmann Ignát (1854—1935) – 307, 313
 Hervieu Paul (1857—1915) – 298
 Hettner Hermann (1821—1882) – 60, 67
 Heyduk Adolf (1835—1923) – 36, 102
 Híkl Karel (nar. 1886) – 307
 Hilbert Jaroslav (1871—1936) – 68, 117—118, 153, 313, 325, 329, 333 až 334
- Hloucha Joe (nar. 1881) – 105
 Hobbema Meindert (1638—1709) – 374
 Hodáčová-Gollová Ada (nar. 1883) – (82)
 Hoffmann Josef (nar. 1870) – 89
 Hofmannsthal Hugo von (1874—1929) – 212, 329, 330, 331
 Hofmiller Josef (1872—1933) – 70
 Hofstede de Groot Cornelius (1863 až 1930) – 366
 Holbein Hans ml. (1497—1543) – 350, 352, 363
 Hölderlin Friedrich (1770—1843) – 170, 172
 Holeček Josef (1853—1929) – 114, 313
 Holinová Anna (1836—1910) – 249, 256
 Holý Josef (1874—1928) – 75, 114
 Homér (kolem 800 před n. l.?) – 152
 Hooch Pieter de (1629—1677?) – 365, 371, 373, 374
 Horatius Quintus Flaccus (65—8 před n. l.) – 23, 114
 Horký Karel (nar. 1879) – 145—148, 306—311
 Hostinský Otakar (1847—1910) – 59 až 60, 66
 Houdon Jean Antoine (1741—1828) – 317
 Hudec Jan (1856—1940) – 127
 Hudeček Antonín (1872—1941) – 142
 Hugo Victor (1802—1885) – 76, 86, 273, 298
 Hus Jan (1369—1415) – 35
 Huysmans Joris Karl (1848—1907) – 117, 298, 350
 Hynais Vojtěch (1854—1925) – 333
- Chalupný Emanuel (nar. 1879) – 62—63, 90—92
 Chardin Jean Baptiste Siméon (1699 až 1779) – 15, 150, 371, 387
 Chateaubriand François René de (1768 až 1848) – 158
 Chénier André (1762—1794) – 76, 170, 366
- Ibsen Henrik (1828—1906) – 42, 77, 117, 121—123, 303, 313, 325

Ingres Jean Auguste Dominique (1780 až 1867) – 20, 64, 65, 133, 384, 387
 Israels Jozef (1824—1911) – 324, 345
 Izambert George (nar. 1849) – 322

Jacobsen Jens Peter (1847—1885) – 26, 195, 235, 313
 Jakubec Jan (1862—1936) – 296, 319
 James William (1842—1910) – 84, 85
 Janák Pavel (nar. 1882) – 88—90, 302
 Jelínek Hanuš (1878—1944) – 66—67, 333—334
 Jesenská Růžena (1863—1940) – 93, 102, 326, 327
 Jiránek Miloš (1875—1911) – 142, 143, 303, 333
 Jirásek Alois (1851—1930) – 97, 186, 204, 290, 320—321, 325, 329, 399—400
 Jonáš Karel (1865—1922) – 390
 Jordaens Jakob (1593—1678) – 382
 Jungmann Josef (1773—1847) – 296, 319
 Justi Ludwig (nar. 1876) – 348

Kainz Joseph (1858—1910) – 99—100
 Kalf Willem (1622—1693) – 371
 Kalvoda Alois (1875—1934) – 102
 Kamenář Jan (1875—1952) – 79, 80
 Kamper Jaroslav (1871—1911) – 65, 79, 312, 332—333
 Kant Immanuel (1724—1804) – 16, 67
 Karafiát Ferdinand (1870—1928) – 113, 114
 Karásek Jiří (1871—1951) – 72, 73, 74, 75, 76, 93, 95—97, 102, 153, 326, 329, 330, 331, 332, 398—399
 Kars Georg (1880—1945) – 150
 Keats John (1795—1821) – 170
 Keller Gottfried (1819—1890) – 77
 Kierkegaard Sören (1813—1855) – 107, 196—203, 314
 Kilian Eugen (1862—1925) – 65
 Kipling Rudyard (1865—1936) – 78
 Kleist Heinrich von (1777—1811) – 42, 187, 192, 286—290, 330, 331, 334
 Klín T. – 299—300
 Knüpfer Beneš (1844—1910) – 110—111

Kolar Josef Jiří (1812—1896) – 333
 Konrád Edmond (nar. 1889) – 314
 Kottnerová Ludmila (1872—1939) – 241
 Kovařovic Karel (1862—1920) – 315
 Král Josef (1877—1914) – 65
 Krásnohorská Eliška (1847—1926) – 321
 Kraus Arnošt (1859—1943) – 79, (195), 196, 197
 Kraus Karl (1874—1936) – 306
 Krausová-Lesná Milada (nar. 1889) – 199, 303
 Krejčí František (1858—1943) – 66, 83
 Krejčí František Václav (1867—1941) – (29), 30, 319
 Krejčí Jan (1868—1942) – 298
 Kresilas (5. stol. před n. l.) – 178
 Kruseman Jan Adam (1804—1862) – 324
 Kuba Ludvík (nar. 1863) – 65—66
 Kubín Otakar (nar. 1885) – 302
 Kubišta Bohumil (1884—1918) – 66, 83, 302
 Kvačala Ján (1862—1934) – 303
 Kvapil Jaroslav (1868—1950) – 76, 97, 99, 120, 124, 334
 Kybal Vlastimil (nar. 1880) – (292), 294

La Bruyère 1645—1696) – 243
 La Fontaine Jean de (1621—1695) – 44
 Lamartine Alphonse de (1790—1869) – 152, 298
 Langer František (nar. 1888) – 54—55, 289
 Lebrun Jean (1748—1813) – 365
 Leconte de Lisle Charles Marie (1818 až 1894) – 170
 Leger Karel (1859—1934) – 113
 Le Grand Marc Antoine (1683—1739) – 283
 Lehmann Rudolf (1855—1927) – 321
 Lemaitre Jules (1853—1914) – 79
 Leochares (4. stol. před n. l.) – 180
 Leonardo da Vinci (1452—1519) – 16, 21, 144, 178, 219, 338, 342, 347
 Leopardi Giacomo (1798—1837) – 64, 190

- Lermolieff (vl. Morelli Giovanni, 1816 až 1891) – 345
 Lermontov Michail Jurjevič (1814 až 1841) – 152, 266, 270, 295
 Lessing Gotthold Ephraim (1729–1781) – 170, 308, 341
 Lešehrad Emanuel (1877–1955) – 74, 113
 Liebermann Max (1847–1935) – 324
 Lilieneron Detlev von (1844–1909) – 65, 147
 Linda Josef (1789–1834) – 301
 Lombroso Cesare (1836–1901) – 60
 Lublinski Samuel (1868–1910) – 297 až 298
 Lukian (120?–180?) – 282, 296
 Lysippos (4. stol. před n. l.) – 178
- Maderna Carlo (1556–1629) – 157
 Mádl Karel B. (1859–1932) – 57
 Maes Nicolaes (1632–1693) – 365, 371
 Maeterlinck Maurice (1862–1949) – 313
 Mahen Jiří (1882–1939) – 37–43, 78, 97, 99, 106–108, 289
 Mácha Karel Hynek (1810–1836) – 50–53, 75, 100–101, 108, 114, 222, 249, 332
 Machar Josef Svatopluk (1864–1942) – 35, 36, 52, 68, 71, 153, 227, 326, 327
 Maillol Aristide (1861–1944) – 22, 23
 Malebranche Nicolas (1638–1715) – 16
 Malý Jakub (1811–1885) – 222
 Mánes Josef (1820–1871) – 305–306
 Manet Edouard (1832–1883) – 64, 81, 132, 133, 299
 Manguin Henri Charles (nar. 1874) – 22
 Mann Thomas (1875–1955) – 80–81
 Mantegna Andrea (1431–1506) – 144
 Marcanton (vl. Raimondi Marcantonio, 1475–1534) – 341
 Marek Richard Josef (1883–1951) – 322
 Marholm Laura (vl. Hansson Laura, 1854–1928) – 121
 Marini Michele (nar. 1459) – 169
 Marten Miloš (1883–1917) – 325–327
 Martin Wilhelm (nar. 1876) – 366
- Martínek Vojtěch (nar. 1887) – 33, 35–36, 68, 152
 Masaryk Tomáš Garrigue (1850–1937) – 50, 59, 68, 300, 301, 393
 Massis Henri (nar. 1836) – 84, 85
 Matějček Antonín (1889–1950) – 19, 20, 111, 302
 Matisse Henri (1869–1955) – 23, 83
 Maupassant Guy de (1840–1893) – 44, 78, 209
 Mayer Rudolf (1837–1865) – 153, 222
 Meier–Graefe Julius (1867–1935) – 345, 339
 Méliá Jean – 80
 Merežkovskij Dimitrij Sergejevič (1865 až 1945) – 91
 Méricime Prosper (1803–1870) – 313
 Merrill Stuart (1863–1915) – 61
 Metsu Gabriel (1629–1687) – 365
 Michaelis Karin (1872–1950) – 317
 Michelangelo Buonarroti (1475–1564) – 21, 133, 162, 169, 318, 347, 348, 359
 Mickiewicz Adam (1798–1855) – 152
 Mill Stuart (1806–1873) – 77
 Milton John (1608–1674) – 158, 238
 Molière Jean Baptiste (1622–1673) – 97, 325
 Monet Claude (1840–1926) – 64
 Montaigne Michel (1533–1592) – 94, 158
 Montelupo Raffaele da (1505?–1566?) – 169
 Montfort Eugène (1877–1937) – 69
 Moore George (1852–1933) – 64
 More Thomas (1478–1535) – 281
 Moréas Jean (1856–1910) – 76, 85, 89, 95, 298
 Moreto y Cabaña Augustin (1618–1669) – 325
 Mörrike Ednard (1804–1875) – 80
 Morris William (1834–1896) – 282
 Mortier Alfred (1865–1937) – 242
 Mozart Wolfgang Amadeus (1756–1791) – 81, 348
 Mrštík Vilém (1865–1912) – 68, 108, 114, 303

- Musset Alfred de (1810–1857) – 68–69, 77, 114, 247, 249, 250
 Musset Paul de (1804–1880) – 68, 69
 Muther Richard (1860–1909) – 75–76
 Myslbek Josef Václav (1848–1922) – 75, 100–101
- Nansen Peter (1862–1918) – 303
 Napoleon Bonaparte (1769–1821) – 317
 Nebeský Václav Bolemír (1818–1882) – 52
 Nedždet (nar. 1862) – 313
 Nechleba Vratislav (nar. 1885) – 58
 Nejedlý Vojtěch (1772–1834) – 296
 Němcová Božena (1820–1862) – 248, 252–253, 279, 332
 Neruda Jan (1834–1891) – 52, 114, 152, 153, 222–231, 246–260, 297, 326
 Neumann Stanislav Kostka (1875 až 1947) – 87, 322, 394
 Niedermayer – 351
 Nietzsche Friedrich (1844–1900) – 26, 59, 62, 83, 95, 170, 172, 201, 202, 238, 244, 319
 Nilus (360?–420?) – 185
 Noailles Mathieu de (1876–1933) – 303
 Novák Arne (1880–1939) – 50, 93, 296, 301–302
 Novák Jaroslav (nar. 1884) – 79
 Novalis (1772–1801) – 18
 Novotný Otakar (nar. 1880) – 90
 Nowak Willy (nar. 1886) – 150–151
- Obreen F. D. O. – 366
 Obrovský Jakub (1882–1949) – 56–58, 102
 Olbrich Josef (1867–1908) – 89
 Origenes (1. pol. 3. stol.) – 185
 Ovidius Publius Naso (43 před n. l. až 18 n. l.) – 114
- Paolo Romano (vl. Taccone Paolo, † 1477?) – 169
 Pascal Blaise (1623–1662) – 86, 196, 197, 202, 267, 298, 314
 Pascoli Giovanni (1855–1912) – 190, 191

- Pasiteles (1. stol. před n. l.) – 181
 Passavant Johann David (1787–1861) – 343
 Pekař Josef (1870–1937) – 26–28, 301
 Péladan Joséphin (1859–1918) – 298
 Pelel Josef (1861–1916) – 316
 Penni Gianfrancesco (1488–1528) – 343
 Pflieger Moravský Gustav (1833–1875) – 222
 Phillippe Charles Louis (1874–1909) – 61, 69
 Piloty Karl von (1826–1886) – 111
 Pindar (518–446 před n. l.) – 114, 178
 Piombo del Sebastiano (1485–1547) – 347, 348, 349
 Platon (428–347 před n. l.) – 282, 314
 Plautus Titus Maccius (250?–184 před n. l.) – 289
 Plečnik Josip (nar. 1872) – 89, 90
 Plutarchos (kolem 46–120) – 158
 Podlipská Sofie (1833–1897) – 246, 258
 Poe Edgar Allan (1809–1849) – 31, 282, 285
 Pokorný Rudolf (1853–1887) – 223
 Pölitz Karl Heinrich Ludwig (1772 až 1838) – 296
 Pollajuolo del Antonio (1429–1498) – 169
 Porto–Riche Georges de (1849–1930) – 325
 Poussin Nicolas (1594–1665) – 150, 158, 366
 Pravda František (1817–1904) – 229
 Praxiteles (4. stol. před n. l.) – 63, 64, 181
 Pražák Albert (nar. 1880) – 72, 73, 74, 319
 Preisler Jan (1872–1918) – 300
 Preissig Vojtěch (1873–1944) – 68
 Procházka Antonín (1882–1945) – 302
 Procházka Arnošt (1869–1925) – 153, 327
 Procházka František S. (1861–1939) – 152–154
 Puchmajer Jaroslav (1769–1820) – 114
 Puškin Alexandr Sergejevič (1799 až 1837) – 51, 52, 152, 210, 211, 270, 284, 295

- Rabelais François (1495–1553) – 43, 44
 Racine Jean Baptiste (1639–1699) – 298
 Raffael Santi (1483–1520) – 133, 181, 337–349, 365
 Rainer Václav Vavřínek (1689–1743) – 333
 Rais Karel Václav (1859–1926) – 114
 Rauch – 351
 Reinhardt Max (1873–1943) – 67, 97, 315–316
 Rembrandt van Rijn (1606–1669) – 16, 21, 61, 131, 133, 216, 339, 340, 342, 354, 357, 364, 385
 Renan Ernest (1823–1892) – 77, 85
 Renard Jules (1864–1910) – 86
 Reynolds Joshua (1723–1792) – 342
 Rieffel Fr. – 351, 352
 Riegl Alois (1858–1905) – 75, 90, 167
 Richepin Jean (1849–1926) – 313
 Rimbaud Arthur (1854–1891) – 322 až 323
 Rockefeller John (1839–1937) – 317
 Rod Edouard (1857–1910) – 64
 Roda–Roda Alexander (1872–1945) – 78
 Rodin Auguste (1840–1917) – 112, 172, 317–318
 Rochefoucauld François (1613–1680) – 243
 Ronsard Pierre (1524–1585) – 76
 Rostand Edmond (1868–1918) – 298
 Rousseau Jean Jacques (1712–1778) – 32, 79, 119, 120
 Rousseau Théodor (1812–1867) – 365
 Rubens Peter Paul (1577–1640) – 359
 Ruysdael Jacob (1628–1682) – 374
 Rumohr Karl Friedrich von (1785 až 1843) – 337
 Ruskin John (1819–1900) – 63, 221
 Rutte Miroslav (1889–1954) – 328
 Rüttenauer Benno (nar. 1885) – 80
 Řehoř Naziánský (329–390?) – 185
 Sabina Karel (1813–1877) – 222

- Sainte–Beuve Charles (1804–1869) – 31, 141, 230, 308
 Sand George (1804–1876) – 69, 230, 249, 250, 253, 273
 Sandrart Joachim von (1606–1688) – 364
 Saudek Emil (1876–1941) – 95, 195
 Segantini Giovanni (1858–1899) – 114
 Séché Léon (1848–1914) – 69
 Sekanina František (nar. 1875) – 313
 Semper Gottfried (1803–1879) – 59, 90
 Shakespeare William (1564–1616) – 16, 60, 92, 95, 97, 109, 233, 298, 325
 Shelley Percy Bysshe (1792–1822) – 152, 170, 172
 Schauer Hubert Gordon (1862–1892) – 91
 Scheffler Karl (1869–1951) – 81, 302, 377
 Scherer Wilhelm (1841–1886) – 334
 Schiller Friedrich (1759–1805) – 79 až 80, 273
 Schmid Heinrich Alfred (nar. 1863) – 351, 358, 360
 Schmidt Wilhelm (nar. 1868) – 351
 Schmitt Julius (1884–1949) – 33–34
 Schmoranz Gustav (1858–1930) – 127, 314
 Schneider – 355
 Scholz Wilhelm von (nar. 1874) – 67, 298
 Schongauer Martin (1445–1491) – 352
 Schönherr Karl (1867–1942) – 186 až 188
 Schopenhauer Arthur (1788–1860) – 92, 192
 Schubert Franz (1797–1828) – 81
 Signorelli Luca (1441–1523) – 359
 Sládek Josef Václav (1845–1912) – 114, 223
 Slavíček Antonín (1870–1910) – 15–18, 66–67, 81–83, 128, 142–143, 299
 Smetana Augustin (1814–1851) – 83
 Smetana Bedřich (1824–1884) – 60
 Sodoma (vl. Bazzi Giovanni Antonio, 1477–1549) – 178
 Sofokles (496–406 před n. l.) – 172, 205, 233, 298, 315, 316

- Sokrates (469–399 před n. l.) – 196, 202, 243, 314
 Sova Antonín (1864–1928) – 114, 153, 327
 Spartianus Aelius (koncem 3. stol.) – 180
 Spencer Herbert (1820–1903) – 77, 212
 Spielhagen Friedrich (1829–1911) – 312
 Stašek Antal (1843–1931) – 222, 224
 Stendhal (1783–1842) – 80, 94, 163, 235, 262, 264, 267–270, 340
 Strauss David Friedrich (1808–1874) – 77, 83
 Strejček Ferdinand (nar. 1878) – 297
 Stretti–Zamponi Jaromír (nar. 1882) – 101, 106
 Strobach Antonín (1814–1856) – 101
 Stroupežnický Ladislav (1850–1892) – 333
 Strzygowski Josef (1862–1941) – 338, 342, 347
 Suarès André (1866–1948) – 94
 Sula Pavel (nar. 1882) – 152
 Světlá Karolina (1830–1899) – 222, 229, 230, 231, 246–260, 321
 Svoboda František Xaver (1860–1943) – 97, 222, 327
 Svoboda Milan (1883–1948) – 79, 101
 Svobodová Růžena (1868–1920) – 93, 276–280, 327
 Swinburne Algernon Charles (1837 až 1909) – 170
 Šelepka Karel (nar. 1885) – 152
 Šimáček Matěj Anastasia (1860–1913) – 97
 Šimek Otokar (1878–1950) – 108, 306
 Šimon T. František (1877–1942) – 58, 301
 Škréta Karel (1610–1674) – 312
 Šlejhar Josef Karel (1864–1914) – 68, 313, 332
 Šolc Václav (1838–1871) – 222
 Šrámek Fráňa (1877–1952) – 25
 Štáfl Otokar (1884–1945) – 101–102
 Štapfr Karel (1863–1930) – 99
 Štefanovič Samuel (1821–1910) – 303

- Štenc Jan (1871–1947) – 214, 217
 Štolba Josef (1846–1930) – 97
 Šubert František Adolf (1849–1915) – 75
 Švabinský Max (nar. 1873) – 140–141, 214–217, 299

- Táborský František (1858–1940) – 295
 Taine Hippolyte (1828–1893) – 31, 40, 41, 60, 75, 77, 85, 308, 321, 365
 Teichmann Karel (nar. 1879) – 73, 74
 Tejfovský Xaver (vl. Xaver Teyrovský, 1866–1937) – 153
 Tertullian (160?–222?) – 185
 Thode Henry (1857–1920) – 353
 Thomayer Josef (1853–1927) – 114
 Thon Jan (nar. 1886) – 101, 289
 Thoré–Bürger Étienne Joseph Théophile (1807–1869) – 365
 Tiepolo Giovanni Battista (1696–1770) – 219
 Tichý František viz Broman Zdeněk
 Tille Václav (1867–1937) – 332
 Tintoretto Domenico (1562–1637) – 190
 Tintoretto Jacopo (1518–1594) – 131, 133, 190, 342, 356, 374
 Tiziano Vecellio (1476?–1576) – 131, 133, 342, 346, 349, 381
 Tolstoj Lev Nikolajevič (1828–1910) – 32, 63, 109–110, 201, 266–268, 270, 274, 295, 311, 320
 Toulouse–Lautrec Henri (1864–1901) – 23
 Truhlář Josef (1840–1914) – 301
 Trýb Antonín (nar. 1884) – 152
 Turgeněv Ivan Sergejevič (1818–1883) – 91, 209, 230, 257, 295
 Turner William (1775–1851) – 342
 Tuzar Slavoboj (1885–1950) – 101
 Tyl Josef Kajetán (1808–1856) – 97, 108, 329
 Ucello Paolo (1397–1475) – 144
 Ullmann Josef (1870–1922) – 142
 Vallès Jules (1832–1885) – 264
 Vančura Jindřich (1855–1936) – 301

- 446 Vanzype Gustav - 367
Vasari Giorgio (1511—1574) - 345, 347
Vauvenargues (1715—1747) - 243
Velazquez Diego (1599—1660) - 195, 342
Vergilius Publius Maro (70—19 před n. l.) - 114, 158, 191, 322
Verhaeren Émile (1855—1916) - 80, 94, 207, 298, 328
Verlaine Paul (1844—1896) - 322, 376
Vermeer van Delft Jan (1632—1675) - 16, 81, 82, 150, 342, 365—387
Veronese Paolo (1528—1588) - 190
Veselý Adolf (nar. 1886) - 148—149
Veselý Antonín (1888—1945) - 334
Vetter Karel - 72, 73
Veth Jan (1864—1925) - 324, 365, 366
Vetter Karel - 72, 73
Vetter Karel de viz Dewetter Karel
Veillot Louis (1813—1883) - 70
Vicentino Andrea (vl. Andrea Michieli, 1539—1614) - 190
Victors Jan (1620—1677) - 385
Vigny Alfred de (1797—1863) - 76, 121
Vitruvius Pollio (1. stol. před n. l.) - 341
Vlček Jaroslav (1860—1930) - 50, 60 až 61, 101, 301, 321, 333
Vlček Václav (1839—1908) - 93
Vobrubová Jaroslava (nar. 1891) - 334
Vodák Jindřich (1867—1940) - 87, 327
Vogüé Melchior (1829—1916) - 64
Vojan Eduard (1853—1920) - 60, 99, 127
Vojnović Ivo (1857—1930) - 124—127
Voltaire (1694—1778) - 200, 201
Vrchlický Jaroslav (1853—1912) - 35, 41, 52, 72, 73, 74, 76, 97, 153, 223, 225, 254, 297, 322
Vyskočil Quido Maria (nar. 1881) - 113
Wagner Otto (1841—1918) - 88, 89
Wagner Richard (1813—1883) - 59, 60
Walters Henry B. (nar. 1867) - 63—64
Wassermann Jakob (1873—1934) - 177
Wauters Alphonse Jules (1845—1916) - 385
Whistler James Mac Neill (1834—1903) - 64, 361
Whitman Walt (1819—1892) - 83—84, 87, 207, 328
Wickhoff Franz (1853—1909) - 75, 167
Wieland Christoph Martin (1733—1813) - 296
Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von (1848—1931) - 170
Wilde Oscar (1856—1900) - 98, 317
Winckelmann Johann Joachim (1717 až 1768) - 170, 171, 180, 341
Winter Zikmund (1846—1912) - 27, 291
Wirth Zdeněk (nar. 1878) - 302
Wölfflin Heinrich (1864—1945) - 75, 337, 340, 342, 348
Woltmann Alfred (1841—1880) - 351
Zákrejs František Stanislav (1839 až 1907) - 93
Zdziechowski Marjan (1861—1938) - 50, 51
Zeyer Julius (1841—1901) - 93, 97, 114, 153, 223, 253, 297, 326, 327, 332
Zola Émile (1840—1902) - 61, 64, 187, 209, 320
Zoroaster (6. stol. před n. l.) - 184
Zweig Stefan (1881—1945) - 80, 94
Žeromski Stefan (1864—1925) - 192 až 193
Županský Vladimír (1869—1928) - 214, 217

F. X. Šalda

Kritické projevy 8 (1910-1911)

Soubor díla F. X. Šaldy. Vychází prací Ústavu pro českou literaturu ČSAV za redakčního vedení Jana Mukařovského a Felixe Vodičky. Svazek 17. K vydání připravili a poznámkami opatřili Oldřich Králík, Miroslav Komárek a Jiří Opelík.

Vydal jako svou 934. publikaci Československý spisovatel v Praze r. 1956. Odpovědný redaktor Jan Kristek. Z nové sazby písmem garmond Antikva monotype vytiskly Brněnské knihtiskárny, n. p., základní závod. Papír 86/122, AA 30,10, VA 30,89. 38.877/55/SV 2. D 04878. Náklad 2000 výtisků. 12/16. Vydání 1.

Cena brož. 30,90 Kčs, váz. 35,90 Kčs △

Nová cena 1. IV. 1956:

~~Brož.~~ 25,50 Kčs, váz. 30 Kčs

NOVÁ CENA Kčs -- 7. 00 - 64

přinesla dosud tyto svazky:

1. Marx - Engels, O UMĚNÍ. Rozebráno
2. MANIFESTY FRANCOUZSKÝCH REALISTŮ XIX. a XX. STOLETÍ
Brož. Kčs 8,36, váz. Kčs 11,95
3. Jan Neruda, O UMĚNÍ
Brož. Kčs 10,45, váz. Kčs 15,20
4. Josef Dobrovský, DĚJINY ČESKÉ ŘEČI A LITERATURY. Rozebráno
5. Josef Kajetán Tyl, O UMĚNÍ
Brož. Kčs 10,45, váz. Kčs 15,20
6. Maxim Gorkij, O LITERATUŘE
Brož. Kčs 16,90, váz. Kčs 25,65
7. G. E. Lessing, HAMBURSKÁ DRAMATURGIE
Brož. Kčs 9,50, váz. Kčs 14,60
8. Jaroslav Vlček, KAPITOLY Z DĚJIN ČESKÉ LITERATURY
Brož. Kčs 19,—, váz. Kčs 24,70
9. N. V. Gogol, O LITERATUŘE
Brož. Kčs 15,20, váz. Kčs 19,—
10. Zdeněk Nejedlý, O LITERATUŘE
Brož. Kčs 33,—, váz. Kčs 46,—
11. V. B. Nebeský, O LITERATUŘE
Brož. Kčs 14,20, váz. Kčs 19,—
12. Karel Sabina, O LITERATUŘE
Brož. Kčs 16,20, váz. Kčs 21,20
13. Vítězslav Hálek, O UMĚNÍ
Brož. Kčs 20,—, váz. Kčs 25,—
14. ČEŠTÍ RADIKÁLNÍ DEMOKRATÉ O LITERATUŘE
Brož. Kčs 17,50, váz. Kčs 21,80
15. N. G. Černyševskij, O LITERATUŘE
Brož. Kčs 40,—, váz. Kčs 45,—
16. Karel Havlíček Borovský, O LITERATUŘE
Brož. Kčs 12,50, váz. Kčs 17,50
17. F. X. Šalda, O UMĚNÍ
Brož. Kčs 45,—, váz. Kčs 50,—

Soubor díla F. X. Šaldy

- Svazek 1. BOJE O ZÍTŘEK
Meditace a rapsodie. Druhé vydání. Stran 198,
brož. Kčs 11,40, váz. Kčs 15,20
- Svazek 2. DUŠE A DÍLO
Podobizny a medallony. Druhé vydání. Stran 244,
brož. Kčs 12,55, váz. Kčs 17,10
- Svazek 3. ŽIVOT IRONICKÝ A JINÉ POVÍDKY
Jemné psychologické povídky a črty. Stran 236,
brož. Kčs 12,70, váz. Kčs 17,10
- Svazek 9. STUDIE O UMĚNÍ A BÁSNÍCÍCH
Čtyři studie. Stran 128, brož. Kčs 8,55, váz. Kčs 12,35
- Svazek 10. KRITICKÉ PROJEVY — 1 (1892—1893)
Stran 500, brož. Kčs 26,60, váz. Kčs 31,35
- Svazek 11. KRITICKÉ PROJEVY — 2 (1894—1895)
Stran 384, brož. Kčs 20,90, váz. Kčs 25,65
- Svazek 12. KRITICKÉ PROJEVY — 3 (1896—1897)
Stran 380, brož. Kčs 20,70, váz. Kčs 25,65
- Svazek 13. KRITICKÉ PROJEVY — 4 (1898—1900)
Stran 348, brož. Kčs 20,50, váz. Kčs 25,25
- Svazek 14. KRITICKÉ PROJEVY — 5 (1901—1904)
Stran 248, brož. Kčs 17,85, váz. Kčs 22,40
- Svazek 15. KRITICKÉ PROJEVY — 6 (1905—1907)
Stran 308, brož. Kčs 19,—, váz. Kčs 23,55
- Svazek 16. KRITICKÉ PROJEVY — 7 (1908—1909)
Stran 492, brož. Kčs 21,70, váz. Kčs 27,80
- Svazek 17. KRITICKÉ PROJEVY — 8 (1910—1911)
Stran 448, brož. Kčs 30,90, váz. Kčs 35,90
- Svazek 18. KRITICKÉ PROJEVY — 9 (1912—1915)
Stran 404, brož. Kčs 21,20, váz. Kčs 26,70