

FXŠ

Soubor díla F. X. Šaldy

14

**Kritické
projevy - 5**

1901-1904

Melantrich

**Kritické
projevy — 5**

1901—1904

Pátý svazek Šaldových kritických projevů (1901—1904) obsahuje všechny — dosud knižně neuveřejněné — essayistické a polemické práce, vycházející hlavně ve Volných směrech — ale i v České revue, Přehledu a jinde — kde vznikaly paralelně s „meditacemi a rapsodiemi“ Bojů o zítřek. Jako v nich i zde zajímá Šaldu „problém národnosti v umění“ (Problém malého národa), „hrdinný zrak“ geniálních výtvarníků (Úvodní slovo k výstavbě Moderní francouzské umění), vztah mezi osobností a dílem (Básník tragických osudů — Hebbel); a odtud je už jen krůček k psychologickým rozborům, jež později vyvreholily v Duši a díle a jež jsou už zde předznamenány velkými studii o Sovovi, Zeyerovi a Stendhalovi, studii, které již dávno zasluhovaly vysvobození z podzemí časopiseckého. Jinak je tento svazek převážně vyplněn většími i menšími referáty o výstavách a jednotlivých umělcích výtvarných (na př. Rodinovi), o vědeckých dílech výtvarně-estetických (G. Moureya, C. Mauclaira) a umělecko-historických (Muthera, Geoffroye a j.), a polemikami s Mrštíkem, Čapkem-Chodem a Sezimou. V celkovém Šaldově vývoji znamenají studie tohoto svazku dočasně jeho přimknutí k oblasti umění výtvarných, ale i zárodky pozvolného přechodu od období Bojů o zítřek k období Duše a díla v oblasti literatury.

FXS

2X1

F. X. Šaldy

Historické projekty 2.

1991-1994

W. 100/12

F. X. Šalda

Kritické projevy 5.

1901-1904

Melantrich

Obsah

1901

- 13 John Ruskin
24 Julius Zeyer
42 A. Sova: Ještě jednou se vrátíme
49 Problém malého národa
•
59 Theodor Novák

1902

- 63 Úvodní slovo [ke katalogu výstavy
Moderní francouzské umění]
71 Stud nestydatých
•
75 Styl a člověk
78 Stylistických perel V. Mrštíkových nit druhá
83 Henry de Groux
84 Kate Greenawayová
85 Johna Ruskina Výklady o umění
85 O polemické poctivosti p. V. Mrštíkovi
87 Dvě kapitoly z literární abecedy
92 Rodinova výstava v Praze
94 Epilog mrštíkoviády
95 Odvaha — k pomluvě

- 101 Gabriel Mourey: Des hommes devant la nature
et la vie
102 Henry David Thoreau: Walden čili Život v lesích
104 Adolf Bayersdorfer's Leben und Schriften
105 Max Liebermann: Jozef Israels
105 Chytil se

1903

- 111 Antonín Sova: Balada o jednom člověku
a jeho radostech
113 Stendhal



- 119 Richard Muther: Geschichte der englischen Malerei
120 Robert de la Sizeranne: Le miroir de la vie
120 Die Renaissance in Florenz und Rom
121 Charlotte Broicher: John Ruskin und sein Werk
121 Paul Schultze-Naumburg: Umění v domácnosti
121 Gustave Geffroy: L'oeuvre d'Eugène Carrière
122 Trvalo hezky dlouho, než shledal i p. Vilém Mrštík
dosti drzosti k jakési quasi-obraně . . .
123 Kunst. Halbmonatschrift für Kunst und alles
Anderes
124 Franz Blei: Prinz Hypolit und andere Essays
125 Ludwig Hevesi: Oesterreichische Kunst im neun-
zehnten Jahrhundert
125 Camille Pissarro
126 T. R. Way and G. R. Dennis: The art of James
McNeill Whistler
129 Richard Muther: Die belgische Malerei im neun-
zehnten Jahrhundert

1904

- 133 Maurice Barrès jako essayista
143 Antonín Sova
159 Básník tragických osudů

- 170 Josef Matějka: Exotikové
176 Román uměleckého svědomí
194 Divadlo a literární ethika i kultura
211 Camille Mauclair: Idées vivantes



- 219 Les arts de la vie
220 Camille Lemonnier: Constantin Meunier, sculpteur
et peintre
220 Maurice Denis au Vésinet
220 Jean Lahore: Les habitations à bon marché et un
art nouveau pour le peuple
221 Robert de la Sizeranne: Les questions esthétiques
contemporaines
221 Alfred Lichtwark: Übungen in der Betrachtung von
Kunstwerken
221 Známý ruský malíř Vasil Vasiljevič Vereščagin
222 Prohlášení
222 Národní divadlo a české drama
223 Národní divadlo a české drama
227 Vážený pane redaktore
227 Zasláno. Básník a spolkař čili trochu mikroskopické
hledání pravdy
230 Zasláno. Panu J. Kamprovi
231 Zasláno
232 Karel Sezima, přijímám „Mužné srdce“, čili pro-
puštěná služka „mluví“
235 Usvědčení lháře
237 Polemiky
244 Ještě o K. Sezimovi, rytíři stejně výřečném jako
prolhaném, čili čest a jazyk v obráceném k sobě
poměru
248 Prohlášení
248 Zasláno. Výboru Kruhu českých spisovatelů
250 Prohlášení
251 Emil Gallé
252 Théodore Duret: James M. N. Whistler, peintre
et graveur
253 Poznámky vydavatelovy

1901

Faint, illegible text on the right page, possibly bleed-through from the reverse side.

Table of contents on the left page, listing various entries with corresponding page numbers. The text is extremely faint and difficult to read.

Řekne-li se o Ruskinovi, že je estetik a umělecký kritik, nejen že se nic o něm nepovědělo, ale dává se i čtenářstvu, jež je vychováno západní estetikou, ať německou, ať anglickou, falešný zorný úhel a falešné hledisko na jeho myšlenku a dílo.

Neboť Ruskin není ničím méně než estetikem nebo kritikem v běžném smyslu, jaký mají slova ta u nás.

Celý Ruskin dá se naopak pochopit jen jako nejpříkřejší *protiva* této odborné, učené, školské a vědecké estetiky, ať je to už německá estetika formová (Kant, Schiller, Herbart), nebo moderní anglická estetika evoluční (Herbert Spencer), — protiva radikální a naprostá, ve všem všudy.

Je hymnicky nadšený a lyricky intuitivní, kde odborná estetika snaží se střízlivou indukci získat několik skromných, šedivých pravdiček, — mravně opravdový, hloubavý a vášnivě do posledních otázek života a smrti zapředený, kde ona se drží hezky moudře na povrchu a zjišťuje jen vztahy a poměry formové a postupy představové mechaniky, — zaujatý *celým* člověkem a osudem všeho bytí národního a lidského, kde ona úzkostlivě se obmezuje na hotové umělecké dílo, mrtvý a odpadávající již květ, odloučený od tajemného stromu života, z něhož přece vyrostl, mrtvý a složený v herbáři jako botanický preparát.

Jak je ho daleka, poznáte už z toho, že slova „estetika“ ani neužívá, a jakou nedůvěru má k vědecké moudrosti učenců v umění, je nade vši pochybu patrné z této po ruskinovsku

strašně upřímné a opravdové rady, kterou dává mladým malířům: „Řekne-li vám někdy některý učenec, že se dvě barvy špatně doplňují, zapamatujte si to, abyste je co nejčastěji kladli vedle sebe.“

Stojí proti ní ve všech rozhodných a základních otázkách.

Je-li Kantovi, Schillerovi, Schopenhauerovi v Německu a Spencerovi v Anglii idea krásy podstatně *hrou*, prostou zájmu, užitečnosti a smyslu pro skutečnost, pouhou samoúčelnou kontemplací beze vší potřeby a touhy, — je Ruskinovi něčím v podstatě vážným a opravdovým, základnou nutností a bytostnou potřebou člověka, kladem duše a srdce, nejčistší a nejsilnější vášní, nejvyšší a nejpravdivější skutečností, jediným štěstím v životě, celým a neporušitelným, inspirátorkou dobra a činu, nutným a rozumným stupněm na schodišti božské účelnosti.

O hluboké účelnosti a hlubokém vnitřním duchovém smyslu krásy byl Ruskin přesvědčen celý život a celý život opakoval tuto nauku v nejrůznějších variacích a na konci svojí dráhy vyslovil ji zvláště plně a slavně jako odkaz nebo vyznání víry. „A nyní, sepisuje pod bezmračným klidem sněhů chamonixských, co má být opravdu posledním slovem knihy, již inspirovala jich krása a již vedla jich síla, cítím se schopným, maje srdce radostnější a pokojnější než bylo kdy předtím, utvrditi svoji nejprostší přesvědčenost a víru — že totiž poznání toho, co jest krásné, je pravou cestou a prvním stupněm k poznání věcí, jež jsou dobré a blahé, a že zákony, život a radost Krásy v hmotném světě božím jsou stejně věčné a stejně svaté strany jeho stvoření jako ve světě duchů ctnost a ve světě andělů zbožnění.“

Řekl-li Schiller: „Člověk není úplný než tam, kde si *hraje*“ — je vám, čtete-li Ruskina, jako byste slyšeli neustálou, nejvyšší rozhodnou, zjitřenou a vášnivou polemiku s touto zásadou a jako byste na každé stránce viděli plamennými literami, jimiž Ruskin přál si mít tištěny nesmazatelné a strašné pravdy života, jeho všude podloženou a hotovou odpověď: — Člověk je úplný

jenom tam, kde *pracuje*. Člověk je úplný jen tam, kde *vzývá*, kde se *koří*, kde se *obdivuje*. Umění není hra, umění je práce a pravda: nejvyšší opravdovost, nejvyšší vroucnost, nejméně sobectví, nejméně rozkoše — všecko posvěcení a všecka ušlechtilost. „Život bez práce je zločin, práce bez umění zvířecost.“

Odlišují-li Kant a Spencer úzkostlivě krásu od dobra, estetiky od ethiky, zírání theoretické od praktického — Ruskinovi je obojí hlubokou a základní jednotou. Jemu umění zdokonaluje mravnost, již předpokládá, jemu „krása každého umění jest jen vnějším ciferníkem mravní čistoty a vznešenosti citu, jež vyjadřuje“. Jemu není možné umění bez pravé vnitřní ušlechtilosti, bez pravého mravního stavu, a umělecké dílo je v první řadě plodem, důsledkem duše, *celé* duše, *celého* života, vnitřní bytosti a vnitřní hodnoty, a teprve v druhé řadě je podmíněno kombinační bystrostí a technickou dovedností a hotovostí, které jsou ostatně také jen důkazem sebezapření a síly, úzkostně a hospodárně shromažďované po dlouhá a dlouhá pokolení předchozí a celý život umělcův; nemůže jich být tam, kde není základu: celé duše, celého člověka s celým jednotným životem. Podle Ruskina nejen že „vkus vytváří i charakter“ — *on jest už sama mravnost*. „Vkus není pouze částí nebo ukazatelem mravnosti — jest *jediná* mravnost.“

Pokládá-li dnes řada učenců, hlavně evolucionistů, činnost uměleckou za nižší činnosti vědecké, za dětské stadium v rozvoji lidstva, které se bude stále rozhodněji překonávat, jak lidstvo bude uzrávat, — ukazuje Ruskin, že poznání umělecké je zvláštní poznání podstaty a esence, jehož nedovede nikdy nahradit povrchovější poznání vědecké, ano jest tak podstatné a vlastní lidské duši, že bez něho nejen není žádná filosofie *úplná*, ale jistě jest i *nepravá*, pokud se *protiví* tomuto citu.

A Ruskin koriguje tímto citem krásy i vědu (darwinism): krása není mu právě nic povrchového a nahodilého, ale sama podstata, sám zákon a sama bytnost a vnitřnost věcí.

„Mohu vás docela kladně ubezpečit, že v mém ubohém oboru napodobivého umění všechny mechanické nebo plynové síly světa ani všechny zákony všehomíru nezpůsobí, abyste dovedli vidět barvu nebo nakreslit linii bez té zvláštní síly, které za starodávna říkali *duše*.“

Vzájemný poměr obou, umění a vědy, vymezuje Ruskin tak: „Obojí stejně zanáší se pravdou, jedno pravdou názoru, druhá pravdou pojmu. Umění nelíčí věci falešně, nýbrž právě tak, jak se jeví lidstvu. Věda pátrá po vztazích věcí mezi sebou, ale umění pátrá jen po jich vztazích k člověku a žádá ode všeho, co k němu přistupuje, velitelsky *to a jen to*: čím jest věc lidským očím a lidskému srdci, co má povědět lidem a čím může být lidem: les otázek, o tolik větší otázek vědeckých, oč jest *duše* větší hmotného světa.“

Poznání umělecké je poznání zvláštní, neodvislé na vědeckém, řízené jinými zákony a beroucí se jinými drahami, na nichž předchází leckdy i vědu. „Práce celé geologické společnosti za posledních padesát let dovedla teprve nedávno vědecky zjistiti pravdy o stavbě hor, které Turner znázornil jako hoch před stoletím několika málo čmarami štětcem z velbloudí srsti. Znalost všech zákonů planetárné soustavy a všech křivek, jež opisuje hozená střela, neuzpůsobí nikdy muže vědy, aby nakreslil vodopád nebo vlnu, a všichni členové chirurgické společnosti dohromady nedovedou dnes viděti nebo představití přirozený pohyb těla silně se pohybujícího, jak učinil před dvěma stoletími syn chudého barvíře (Tintoretto).“

Nic není odpornějšího Ruskinovi než tak zvaná pozitivní moderní věda, „věda mrtvolu a rozkladu“, — střízlivá, krátkozraká, s sebou spokojená, marnivá, chladná a prázdná, a Ruskin vrhá se na tuto moderní osvětářskou pověru, vlastní našemu věku jako jiným pověra čarodějnická a alchymistická, na tuto dutou, pustou a nalíčenou modlu lži, sobectví, chladu a domýšlivosti, zprahlých srdcí a přežvykujících, lenivých duší tak zapáleně a vášnivě a přitom mstivě a sarkasticky, že ve zvláštním

sloučení těchto disparátních živlů kotví neobyčejně mohutný a drtivý a svým tónem jediný účín jeho polemického pathosu.

Horečný entusiasmus starozákonného proroka, který rozbíjí zlaté tele doby, mrtvolu, jež opanovala a zabíjí a vyssává život a přijímá obětí krev tisíců a tisíců rozdrčených srdcí, mísí se s ironií idealisty, zhnuseného malostí a tupostí doby, a snivce, zrazeného surovostí a nepohnutelnou tíží hmoty a její modlářů ve všech svých nejčistších a nejvroucnějších snech o kráse a vykoupení života a světa, — a Ruskin píše pak nebo mluví strany veliké, biblické, apokalyptické výmluvnosti, které se zmitají mezi úžasem, kletbou, posměchem a pláčem a jsou svého způsobu nejmohutnějším výkřikem z bídy doby a z úzkosti její tísně a hrůzy, vyraženým, zdá se vám, v poslední chvíli, kdy už už musí se ztroskotat celá loď. —

Toto chladné, střízlivé, naduté a sobecké vědění je zejména hrobem vši krásy života a přírody, i všeho umění. Jakmile se do něho vedralo (za renaissance), padá a hyne umění. Neboť umění žije ze stálého a věrného, bílého, tichého, posvěceného plamene nitra a hyne chladem rozumu a pýchy.

„All great art is praise“ je nadpis první kapitoly Zákonů fiesolských a také základ vši umělecké nauky Ruskinovy. *Všecko veliké umění je chválou něčeho, co milujeme a co stavíme nad sebe i svoje umění.*

Kde jest tento poměr obrácený, kde staví umělec výše svoje umění, svoji dovednost než svůj předmět, který jest mu jen lhostejnou a vedlejší záminkou a náhodnou příležitostí k ukázání svého umění, — tam jest už úpadek, končí umění a začíná umělost.

Umění jest nadšení, zpěv chvály a pokory, sprostná vroucnost dětinně oddaného srdce, — umění miluje a vyzývá přírodu, dílo boží. Umění se uskutečňuje ne rozumem, ne vědou, ne vtípem — ale zíráním, láskou, entusiasmem, něhou. Umění nenapodobí podle Ruskina, ono objímá, přepisuje, vykládá. Ruskin je slovem nejrozhodnější odpůrce t. zv. čistého umění, *l'art pour l'art*,

kteří se staví nad předmět a zakládá si na svoji odborné, technické dokonalosti, — a tím víc vši umělecké virtuosity a formální samoučelnosti.

„Vštěpte si v srdce jako vůdčí princip vši pravé práce a pramen každé zdravé energie životní — že vaše umění má být chválou něčeho, co milujete. Budiž pouze chválou lastury nebo kamene, budiž chválou reka, budiž chválou Boha: váš řád jakožto živých bytostí jest určen výškou a šířkou vaší lásky; ale buďte malí nebo velcí, cokoliv zdravého umění můžete dosíci, musí být výrazem vaší opravdové radosti ze skutečné věci, lepší než umění. Myslíte snad, že ptačí hnízdo od Williama Hunta je lepší než skutečné ptačí hnízdo? A my opravdu platíme velké peníze za ono a sotva se staráme, abychom hledali nebo zachránili toto. Ale bylo by lépe pro nás, aby všechny obrazy světa zahynuly, než aby ptáci přestali stavět hnízda.“

„Jakmile umělec zapomene na svůj úkol chvály pro úkol napodobení, je ztraceno jeho umění. Jeho povoláním jest, podati jakýmikoli prostředky, třeba nedokonalými, představu krásné věci, a ne jakýmikoli prostředky, třeba dokonalými, realizaci věci ošklivé. V časných a silných dnech Umění snažilo se chváliti světce, ačkoliv dělalo z nich jen neohrabané figury. Když postupně stalo se schopným představití přesně lidské tělo, líbilo si z počátku velice v této nové mohutnosti a skoro celé století ozdobovalo všechny svoje stavby lidskými těly v různých pozicích. Ale nemohlo nic být chváleno na osobách, které nemají jiné hodnoty než tu, že mají těla, a žádných jiných výrazových prostředků než neočekávané způsoby, jak kříží nohy. Překvapení tohoto způsobu mají přirozeně svoje meze, a umění založené na anatomii zhynulo, když byly vyčerpány změny v postavení těl.“

Ruskin staví nejvýš a miluje nejoddaněji umění středověké, umění zbožné, srdečné a naivní v síle i něze, umění neumělé, ale poctivé a vroucí. Svoji houževnatou tvrdošijností a vášnivou rytířskou službou, kterou sloužil vždycky tomu, co miloval,

obrátil nakonec přece vkus i širšího obecenstva a provedl vedle jiných to, čemu se říká v moderním anglickém umění výtvarném „renaissance středověku“. Vliv jeho byl patrný zejména v tak zvané Předrafaelské bratrstvo (Preraphaelity Brotherhood), sdružení malířů, kteří na počátku padesátých let chtěli se vrátiti k oddané poctivosti, vroucí naivnosti a srdečné pokoře italských primitivů a kteří, jak učil Ruskin, vzali v nenávisť všecku povreční virtuositu, machu, eklektický akademism a pathetický, abstraktní idealism šablony.

Nenávisť k renaissanci je u Ruskina pojmová a zásadní. Byl-li středověk velikým jednotným a organickým věkem, je renaissance věkem rozkladu a rozpadu mezi životem a uměním, vědou a vírou, společností a jedincem: *ji* Ruskin milovati nemohl.

Vinu její vidí hlavně v pedantismu, sobectví, nevěře, pýše a chladu. Umělci, kteří dříve malovali bez hloubání, v prostotě srdce, co a jak viděli, malují nyní, co *vědí*; zanášejí se vědami, hlavně anatomií, která zkazí největší z nich, Michelangela i Dürera; současně odlučuje se umění od národa, od svých vlastních, hlubokých kořenů, přestává být organickou funkcí hromadného života a stává se odborným předmětem studia umělců a brzy, žel, i učenců; pedantism vítězí nad inspirací, vzteklý a potřeštěný *duch systému*, zpráhlý a jankovitě umíněný, nad životem, nad zkušeností, nad čistými, božskými prameny chvíle a plnosti její, abstraktní pravidla nad činem, prací, skutečností.

Ruskin nehrál těmito názory jako lehkými a brilantními paradoxy na pohoršenou šosákům — u něho byla to plná a celá pravda, přesvědčení života, které ho dlouho až bolelo, které si sám sobě musil skoro odpouštět a jež nakonec vyslovil přece, poněvadž síla myšlenky a setrvačnost její důslednosti byla silnější než osobní rozpaky.

Znám málo tak hluboce čistých, jímavých a ve své úzkostlivé poctivosti a ostychu rozkošných stran z psychologie hledání a badání, málo příkladů, jak bolestně rodí se v čestné duši nové,

všemu starému a běžnému se přičící poznání a objev, jako ta, v níž Ruskin vypisuje studentům oxfordským svůj strach a svůj nepokoj, než si zformoval a vyslovil hlavní a rozhodné svoje přesvědčení umělecké; je to jeden odstavec (163) v „Ariadne Florentina“.

„Druhý vliv, pod nímž ryjba se rozvinula, byl vliv lékařství a věd přírodních. Pánové, nejodvážnější a nejcennější tvrzení, jež jsem vám posud o praktických uměních v těchto místnostech učinil, jest to, že studium anatomie působí zlo. Jest to tvrzení tak odvážné, že nejenom po nějakou dobu neodvážil jsem se vám je přednésti, ale alespoň deset let neodvážil jsem se je sám sobě přiznati. Viděl jsem ovšem, že kdokoliv studoval anatomii, byl jí do jisté míry poškozen, ale přikládal jsem škodu přičinám druhotným. *Nemůže* přece ten nápoj sám je otravovati, říkal jsem vždycky. Ten nápoj je léčebný a silivý: vidím, že je zabíjí, ale jest to proto, že jej pijí studený, když byli uhřátí, nebo berou ještě něco jiného s ním, co jej mění v jed. Nápoj sám musí být dobrý. Nuže, pánové, shledal jsem konečně, že nápoj sám jest jed, poněvadž pukla po něm má nejvzácnější benátská sklenice. Nemohl jsem vyrozuměti, co zabilo Tintoretta, a kladl jsem to dlouho na účet chiaroscuro (temnosvitu). Teprve po úplném prostudování jeho Ráje v roce 1870 vzdal jsem se této myšlenky, shledav, že chiaroscuro, o němž jsem myslel, že je přehnáno, bylo ve všech původních a nezatemněných místech krásné a nejvýš skvostné, a lapil jsem pravé klubko: ‚Il disegno di Michel Angelo‘. A ve chvíli, kdy jsem se odvážil to obžalovati, všecko se vysvětlilo, i viděl jsem, že zrádní démonové italského umění, vedení Michelangelem, byli ne rozkoš, ale vědění; ne otupělost, ale ctižádost; a ne láska, ale hrůza.“

Nenávidí-li Ruskin vědu, nenávidí jí jen potud, pokud *ruší jednotu života*, vědu nižší, obmezenou, povrchovou a detailovou, neboť tento žák Carlylův směřuje přede vším k Jednotě. Poznání intuitivné, které sblízuje a oduševňuje celý kosmos, vede k jednotě a dává tušit v neživém analogie života a napovídá ve hmotě

duševní tvůrči řád a zákon, takové poznání je vlastní Ruskinovi a jím poznává a sblízuje si přírodu, kterou objímá opravdu, jak bylo řečeno, s něhou, neznámou od dob sv. Františka z Assisi. Tímto poznáním zpíval Ruskin eposy o cestách ledovců i elegie mrtvých listí a mechů, napsal romány křišťálů a dramata horských vrstev. Každá travička jest mu náповědí nitra a z pohozených oblázků staví obrazy věčných souhvězdí: od prachu ku hvězdě, od kamene k srdci nese se snadně a lehce na jedné vlně lásky a obdivu.

Takový člověk cítil přirozeně zvláště jako nikdo druhý *jednotu umění a života*. V době specialisace, šablon a klasifikačních škatulek pochopil on jediný strašnou a plnou jich souvislost a jednotu.

Skutečné dílo umělecké musí být dílem *celého* člověka, celé duše, celého těla: hlavy, srdce, rukou. Oddělilo-li se dnes umění od řemesla, provádějí-li cizí ruce cizí myšlenky — je to mechanicky snad v pořádku, ale umělecky zkázná a ničemné. (Dnes již se to uznalo skoro všeobecně.)

Ale víc: umělecké dílo není jen dílem *celého člověka, jedince* — ono je dílem *celého národa*, vši jeho síly po věky shromažďované. Maluje-li malíř obraz, nemaluje jej sám, ale tisíce a tisíce mrtvých duší minulých generací s ním.

„Mluví také (totiž obraz) hlasy mnohých: snahy tisíců mrtvých a jich vášni jsou dnes v obrazech jich dětí. *Ne uměním hodiny, ani uměním života, ani uměním století, ale pomocí nescetných duší musí býti sdělána krásná věc*. A poslušnost a pochopení a čistý přírodní cit a vytrvalost in saecula saeculorum, jakož musí být dány, aby byl proveden obraz, tak musí býti také poznány, abychom jej mohli pochopit.“

A tak *umělecká* myšlenka rozšiřuje se Ruskinovi sama sebou a důsledně v myšlenku *ethickou a sociální*.

Od polovice své dráhy, od let šedesátých, cítí Ruskin, že není možno vzkřísiti umění, pokud nebude reformován *celý národní život*, tělesný i duchovní.

Aby bylo možné veliké, krásné a zdravé umění, musí býti dříve veliký, krásný a zdravý celý život a tímto velikým, krásným a zdravým životem musí žít dříve celý národ . . . to je sociální myšlénka Ruskinova. Není vnější částí jeho díla a nauky, přílepem pro efekt a vnější úspěch, — je vnitřním docelením, domyšlením jeho umělecké myšlénky.

Ruskin ukazuje stále znova a znova, že největším nepřítelem krásného života je industrialism a předpoklad jeho: sobecké moderní národní hospodářství. Ony špiní krajiny, zotročují dělníka k otupující práci, kterou koná bezmyšlénkovitě, jen rukama, a kterou si proto musí zhnusit, hromadí na jedné straně korumpující bohatství, mrtvý a neužitečný kov, rozpoutávají strašné moderní šílenství peněz, strašnější než všechny tragické hříchy a neřesti biblické a orientální, šíří kolem sebe poušť moru, zdechlin a náказы, smrti časné i věčné.

Dnes, kdy i český národ začíná se vrhat horempádem, slepě a udýchaně na tyto surové dráhy inženýrských nízkostí a mechanických a továrních klamů a lží, měla by být lektura Ruskina velikým mementem.

„Není jiného bohatství než Život — Život obsahující celou svoji moc lásky, radosti a obdivu. Lidé se mýlí, domnívají-li se v dětském stavu, že lhostejné věci jako výrostky lastur nebo kusy modrého neb červeného kamene mají cenu a utrácejí-li k jich odkrytí veliké sumy práce, které by mělo býti užito k rozšíření nebo zkrášlení života; nebo když v témže dětském stavu si představují, že věci vzácné a dobrotivé jako vzduch, světlo a čistota jsou bez ceny; nebo když posléze se domnívají, že podmínky jich vlastního bytí, nutné, aby mohli míti cokoli vůbec nebo mohli čehokoli vůbec užívat, jako mír, důvěra a láska, mají býti směněny za zlato, železo nebo výrostky lastur. *Vskutku mělo by se učiti, že pravé žily bohatství jsou červené a ne zlaté a že jsou uloženy ne ve skalách, ale v tělech*, a že útrata a konečná spotřeba všeho bohatství je v produkci největšího počtu lidských bytostí s mohutným dechem, ostrým zrakem a radostným

srdcem — *že z národních dílen dílna hodnotných duší může se stát vysoce výnosnou*. Konečně, daleka toho, aby připouštěla, že nahromadění peněz v zemi jest jediným bohatstvím, skutečná věda politického hospodářství — nebo lépe *lidského hospodářství* — měla by učiti národy, *aby učinili slib a pracovali pro věci, jež vedou k životu, a povrhovali věcmi, jež vedou ke zhoubě, a ničili je*.“

Jak vidět, je Ruskin estetik a kritik — až trochu nepohodlně široký a hluboký. Jeho estetika je tak právě celý svět a celý život. Je veliký *Jednotel* v době roztržité a rozdrobené, a nic nezotavuje tak z prachu distinkcí a schemat i šablon přítomnosti jako sednout na jeho loď a dát se hnát velikým, slavným větrem jeho myšlénky a nést velikým a sceleným mořem jeho díla a života, v němž *sen a čin, umění a život, jedinec a národ* jedno jsou.

1

První charakter, který se vám vnucuje po četbě díla Zeyerova a chce být nejdříve konstatován, je *veliká šíře jeho obraznosti*, obraznosti v první řadě popisné a rekonstruující. Básník roste zpravidla v jisté výlučnosti a jednostrannosti již látkové, bývá obmezen a opsán určitým, více méně úzkým kruhem svých sujetů, a tato úzkost a výlučnost bývá zpravidla pro něho charakteristická. U Zeyera je tomu opáčně: jeho obraznost a citovost básnická připodobuje se vášnivě ráda nejvzdálenějším a nejrozmanitějším zemím a dobám. Traduje antiku jako středověk a středověk jako renaissanci, gotiku jako barok; kulturu helénskou a všechny románské, starolatinskou i keltskou, nordické i slovan- ské; a vedle nich celou řadu kulturních a rasových typů nejodlehlejších: starý Egypt, Babylon, Foenicii, Arabii, Indii až po Čínu a Japan.

Je patrné, že takováto obraznost předpokládá mnoho poznání přesného, historického, kulturního, stylového. A je patrné, že musí být v první řadě popisná a rekonstruující. Ale na druhé straně, nemá-li dojít jen ke korektní a studené rekonstrukci zapadlých kultur a společností, jak ji známe z různých profesorských románů historických, třeba Ebersových nebo Dahnových, má-li být skutečnou básnickou evokací z podsvětí a vod minulosti, je třeba mohutného žhavého básnického ducha, který by provanul hroby a vznítit k horečnému životu bledé stíny, je třeba opravdové básnické vášně pro minulost. A té není, kde útek k minulosti není nutný, kde je pouhou umělou fikcí a ne *potřebou*,

podmíněnou vši psychickou nutností básníka. Básník musí se utíkat k minulosti z nejnuitnější své úzkosti, s láskou a vášní, musí se k ní utíkat ze svoji doby, zrazený jí, rozčarovaný jí, opovrhující jí.

Obojí tato podmínka vyplnila se podivuhodně a vzácně mnohdy při některých historických a exotických pracích Zeyerových. Tento člověk nebyl sebou a světem spokojený archeolog a ethnograf, kterému napadne snad z kuriosní maroty výsledky svého studia uložit nebo zpracovat v beletristickou formu. Tento člověk byl duše vášnivě rozhořčená proti svoji době, svoji zemi, svému věku. Tomuto člověku bylo opojení velikou, slavnou a melancholickou dálkou časovou nebo prostorovou, lékem proti malosti, střízlivosti a pitvornosti přítomnosti, v níž žil. Tento člověk byl v první řadě raněná duše básnická a v druhé řadě teprve vzácný sběratel a znatel umělecký, stylový, kulturně historický. Jen proto podařil se mu mnohdy zázrak magického oživení minulosti, tlící pod rupy tisíciletí.

Tento *mysl historický* právě jako *mysl exotický*, které byly Zeyerovi vlastní a které vypracoval ve vzácnou ryzost a plnost, jsou dědictvím romantismu. Historické chápání a cítění vystupuje s ním ruku v ruce, a romantismus znamená všude rozpuk moderního studia historického. Romantismus staral se ovšem při studiu vzdálených dob nebo zemí v první řadě o barevnost koloritu, o pitoreskní detail, o „couleur locale“. Ale záhy šlo se hlouběji a dědic romantismu, *parnasismus*, končí skoro vědecky exaktním vystihováním charakteru historického a místního, charakterisováním psychicky vystihujícím, psychologii historickou a kulturní. Zeyer prodělal týž proces prohloubení, týž postup s povrchu k nitru, týž proces psychisace, zvroucnění a zvnitřnění. Vezměte ku př. starší práci „Dobrodružství Madrány“ a srovnajte ji s pozdější „Doňou Sančou“. Obě práce malují španělské prostředí, španělský svět kulturní a názorový. Jak povrchová a jen malebná ve smyslu Gautierově je práce prvá! Zde je Španělsko jen dekorací, pouhým dost vnějším rámcem dějové hry,

kteřá se v něm rozmarně a fantaskně splétá a rozvíjí. Naproti tomu oč hlouběji vystihuje španělský svět mravní a kulturní práce druhá! Čtete-li ji, cítíte, jak je španělská svým *duchem*, jak kolorit je tu v první řadě psychický. Ta železná důslednost povahy, to sloučení vnějšího korektního chladu s nejvyšším žárem nitra, ta jasnovidnost vášně, ta zuřivost msty — ty všechny psychické prvky tohoto dramatu jsou španělské v hlubším duševnědém smyslu. To je psychický a kulturní svět španělský, jak jej známe z nejlepších národních děl španělských básníků, to je svět hrdin Calderonových. Zde podařilo se básníku chytit psychické ovzduší, mravní atmosféru, charakter kultury; figury jeho dýchají tu svůj vzduch a jím žijí. Nebo srovnajte některé starší práce *ruské* s novějšími. Třeba veliký historický román jeho „Ondřeje Černyševa“ nebo novelu „Dariju“ s „Alexejem, člověkem božím“ (Světlozor, 1899) nebo „Písní o hoři dobrého juna Romana Vasiliče“ (Volné směry, 1899). V prvních pracích je většinou jen Rusko malebné a vnější, v posledních je zato *ruská duše*, psychický ráz její, živly, které ji ustavují: hoře a tíha života, zapálená vášně všesvětové lásky, dychtivost mučednictví a utrpení, touha světové spásy a očisty. Srovnajte malou povídku Zeyerovu „Alexeje“ s velikým, psychologicky do posledních nervových spleť propracovaným románem Dostojevského „Idiotem“ — a uvidíte totéž základní zření na život a smrt, totéž pojetí člověka a jeho určení.

Touto cestou došel Zeyer v některých, hlavně pozdějších pracích k vzácnému citění kultury a historické nebo národové psychologie. Od dekorace a stafáže přešel k psychologické intimnosti, k duchu a srdci. V těchto svých pracích chytá Zeyer obyčejně základní psychický akord, *key-note*, mohutný a krajní, prostý a silný, a staví na něm a harmonisuje jím celou práci, která stává se tak neobyčejně jednotnou a výraznou v náladě a barvě. Tímto uměním typickým a symbolicky zjednodušeným vystihnul v celé řadě prací znamenitě to, co by se mohlo nazvat *psychickým koloritem doby nebo národa*. Zeyer rozestře jednotnou

atmosféru, do níž ponoří svoji práci, zrytmuje ji celou určitým psychickým tempem, podbarví jednou základní barvou: temnou nebo světlou, dusnou nebo jasnou, purpurem nebo tmou. V tomto smyslu jsou ku př. typicky slováckými „Radúz a Mahulena“ nebo „Samko Pták“ (ze „Tří legend o krucifixu“) — jsou slovácké tou vegetativnou dřimotou, tím roztouženým a nvyým citěním hmoty a jejího života, tím přírodním symbolismem tak citově zvlněným a měkkým, tím ethickým mysticismem trpné, pokorné a prosté mysli. Jako zase typicky nordickým je tvrdý, temný, krutě vášnivý kolorit některých partií „Amise a Amila“ nebo islandské kroniky „V soumraku bohů“. A tak podařilo se Zeyerovi uzavřít do svých děl vždy a všude skoro určitý charakter náladový a barevný, který není nijak odstíněný a odlišený psychologii realistickou a empirickou, nýbrž zhuštěn v několika málo abstraktních, poeticky mohutných a jednolitých gest. Bývá v tom dost psychologické konvence a abstrakce, dost monotonnosti, ale pro poesii grandiosní typičnosti a symbolismu, pro koloristické a legendární pojmání světa, o jaké šlo Zeyerovi v první řadě, je tento postup nutný.

Šířka a asimilační pružnost této obraznosti jsou mimo všecku pochybnost. Uvažte jen na př., kolik keltského ducha, hrdinného a snivého, vášnivě a optimisticky ideového a hloubavého, spiritualističtějšího, dumavějšího a melancholičtějšího než je duch latinský nebo germánský, podařilo se Zeyerovi uzavřít do „Legendy z Erinu“ nebo „Kroniky o sv. Brandanu“ nebo konečně do některých partií „Příchodu Čechova“. Kolik středověkého náboženského visionářství a legendární fantastiky do „Sestry Paskaliny“ nebo „Mariánské zahrady“! A vedle toho položte zase jasnou lahodu a průhledné řecké fabulační kouzlo v „Gdoulí“ nebo „Stratonice“ nebo vášnivý lyrický pathos židovský ze „Sulamity“ a tragiku arabské osudně slepé vášně ve „Vůni“ (z „Obnovených obrazů“). A vedle toho zase jakým velikým klidem, filosofickým nihilismem nirvany a vysokého prázdnoho buddhistického nebe dýchají indické legendy „Oči Kunalovy“ (z „Am-

paro a jiných povídek“) nebo „Záletnice“ (z „Letopisů lásky“); jak jejich odříkavá nepohnutá moudrost a nejvášnivější soucit jsou autenticky místní a dobové. Kvůli kontrastu obraťte se pak k protivnému pólu, k některé veršované novele z časné italské renaissance, ať je to dantovský příběh „Pia de' Tolomei“, nebo boccacciovská novela vášně „Gismonda“ — jaká vzdálenost látek a dob a jak jiný kolorit!

Nicméně i tato imponantní šíře má svoje meze: Zeyerovi unikla tu ku př. dosti patrně *kultura renaissance*, tak svrchovaně bohatá právě se stanoviska uměleckého, výtvarného, doba katechochen estetická, doba síly a krásy, doba houdu a kvasu při stolech, opuštěných zapuzenými bohy. Zeyer dotýká se jí sice v několika menších pracích, ale je mu cizí její vlastní ráz: kult individua, síly a intelektu, odvážnost experimentů, její faustovsky hloubavý a prometheovsky vzdorný duch, který se vtělil v genia Leonarda da Vinci, jenž zůstává jejím prototypem. Příčina je v tom, že tu narážíme na hranice samé tvůrčí mohutnosti Zeyerovy: Zeyer je v první řadě básník smyslů a citu, básník temperamentu a srdce, kterého vlastní problémy intelektu, problémy ducha myslivého a odbojného, nechávaly vždy chladným. Zeyer je dále básník hromadný, básník typů, a ne básník-badatel a básník-objevitel duší jedinečných, velikých, výjimečných, mimo typ a průměr postavených, které jsou si samy světem pro sebe a nesou ve vlastní hrudi celé lidství.

2

Veliká *myslovost* prací Zeyerových bije zcela zřetelně do očí každému čtenáři. Zeyer je básník emoce smyslů a nervů, básník veliké vášně, silné jako smrt. Největší většina prací Zeyerových jsou historie lásky, a to lásky vášnivé, krajní, nepřemožitelné. Zvláštním vzrušujícím nervovým fluidem nasyceny jsou Zeyerovy práce tohoto genu. Zeyer je vyslovený sensualista, ne

ovšem filosofickou teorií, ale nervovým emočním podkladem a materiálem svých prací. Pochybuju, že napsána byla v české literatuře vášnivější a plnější erotická čísla než některé práce Zeyerovy, ku př. arabská povídka „Vůně“, španělská „Amparo“ nebo italská „Gismonda“.

Zeyerovo pojetí lásky není však ničím méně než materialistickým nebo smyslným v běžném významu. Láska u Zeyera je vesmírový zákon a mysterium kosmu i života, něco tak základního, nevyzpytného, temného, hrozného a velikého jako smrt. Nic není vzdálenější Zeyerovi než frivolnost, pikantnost nebo materialistická triviálnost: láska je něco absolutního, vlastní tragický živel a problém světa. Ale stejně daleka je mu i všecka sentimentalita a pouhá spiritualistická rétorika. Láska není mu salonní nebo literární hračka, žádný společenský nebo salonní duchaplnický šerm a flirt — naopak něco mimo všechn rozumový postřeh a dohad, mimo všechnu kulturu a civilizaci. Láska přepadá u Zeyera lidi obyčejně náhle, nevypočitatelně a osudově, stravuje je celé, porobuje si je a zotročuje provždy, vhání v zločiny a šílenství. Není to zde nic polovičatého, je to tragické božstvo, osud, který se bere s pokorou na sebe, před nímž se smí jen klečet. Zeyerovo pojetí lásky je od základu mystické, náboženské skoro a (alespoň ve starších pracích) tragicky osudové. Lidé Zeyerovi obětují lásce všechno, nejen celé tělo a celou duši, ale i čest, povinnost, spásu časnou i věčnou. Jakmile jsou zasaženi tímto démonem, shazují se sebe lidé Zeyerovi obyčejně všechno kulturní a sociální roucho a stojí tváří v tvář svému osudu nazí, pokorní a oddaní na život a na smrt. Někdy nejde to bez odporů a revolt, ale konečně osud vítězí vždycky. Absolutnost pojetí Zeyerova má něco ukrutného a děsivého; některé nejlepší jeho erotické scény mají mučivou tvrdost a křečovitý pathos obětních úkonů.

Ruku v ruce s láskou jde u Zeyera *nenávisť*, tato komplementární hodnota života, rub k líci. Láska nevyslyšená a odmítnutá nebo zrazená zvrhuje se v ni obyčejně obratem ruky a bývá

pak stejně strašně důsledna ve zlu jako chtěla být prve krajně šťastna.

Zeyer chápe tyto dva základní a krajní afekty lásky a nenávisť v takové ryzosti a krajní důslednosti, jak dovede jen *člověk primitivní*, jehož citovost je neotřená a neumenšená kulturními vlivy, rozumovými problémy a reflektivním zatížením. A Zeyer chápe je také ne jako izolované zjevy společenské, nýbrž jako veliké vesmírové zákony, mysteria života a bytí. Chápe je tak důvěrně a absolutně, jak dovede jen pojímat mystický názor, odloučený od vši rozumové relativity a podmíněnosti.

Člověk nadaný tak vroucí a bolestnou citovostí jako Zeyer musil být přirozeně předurčen k nejnaivnějším a dnes nejvzácnějším, vymírajícím již útvarům literárním: *k básni epické* nebo *mythické*. Člověk cítící tak jednotně a absolutně, zírající na procesy života tím náboženským a osudově velikým zorným úhlem, musil být přiveden k rekonstrukci mytů a starých velikých epických kruhů.

První pojmovou podmínkou epika jest, aby viděl svět naivně, jednotně, cele, bez reflektivních obtíží a nesnází, bez rozdělení rozumu a citu; epik musí vidět svět *celý*, kde vůle se kryje s touhou, v němž se nerozpadly ještě jednotlivé duševní živly v boj, svět projevující své nitro plně na vnějšek, tedy svět málo ještě odlišený, svět starých kultur jednotných a harmonických. Svět epika jsou základní a primitivní prvky lidské duše, nejnaivnější, nejsilnější, nejkrajnější: *vášeň a čin*. Epika žádá naivní, věřící duši, zírání na svět celé a zjednodušené, mysl obrácenou jen k největšímu, nejpodstatnějšímu, nejzákladnějšímu v lidské duši. Odtud marné úsilí racionalistických a skeptických dob, ku př. století XVIII., marné pokusy jeho o stvoření epické poesie. Devatenáctý věk byl v tom daleko šťastnější; vrátil se nazpět k náboženskému cítění a velikému, neosobnímu, netendenčnímu zírání.

Zeyer je neobyčejně ryzí a celý epik. Bez skeptického rozumářství, naivně oddaný všemu velikému, silnému a mystickému, vmyslil a vesnil se s velikou láskou v zapadlé světy hrdinské,

v kultury primitivní a jednotné. Cítí jejich kouzlo naivní a silné, důvěrné i tajemné, cítí teplo primitivní družnosti a konflikty primitivní společnosti. Nazírá v život s náboženskou úctou k veliké organické jednotě člověka, přírody a osudu; vidí všecko v toku, bez pevných a ztuhých forem ještě, s tajemstvím významu, který se nestal posud ani pojmem, ani tradicí; nejdůvěrnější a nejběžnější úkony života mají ještě svůj veliký symbolický pathos; člověk není uzavřeným a izolovaným individuem, nýbrž je zcela ještě utonulý v přírodě a kosmu, které jsou mu mysteriem, cítěným slavně a těžce jako bytí. Tak vzniknul cyklus české bohatýrské epiky „Vyšehrad“, který rekonstruoval Zeyer z několika málo fragmentů, docelil velikou intuicí z několika pohozených střepin, touž intuicí, která vede učence při rekonstrukci zvířete z některé kosti. Při druhém svém velikém kruhu francouzské epiky „Epopěji karolinské“ opíral se ovšem o hotové již autentické eposy národní.

Nicméně ani tyto Zeyerovy epické skladby nejsou autentickou národní a bohatýrskou nebo mythickou poesíí epickou. Je to holou nemožností, aby moderní básník dovedl se tak vymknouti svojí době a svému vypracovanému *já* a připodobiti se tak dokonale a úplně daleké formě nazírání a cítění, aby mohl viděti očima a cítiti srdcem lidí, zemřelých před tisíciletími. Zeyerovy bohatýrské básně epické zůstávají stále plody svojí doby a svého autora. Jsou zejména i personelnější i romanesknější i náladově a psychologicky diferencovanější než autentické plody staré lidové epiky; tato je věcnější, koncisnější, naivnější, méně literární a méně umělecká, víc názorná a lokální než koloristická a náladová. Rekonstrukce Zeyerova je přece jen práce umělecké a básnické reflexe, čehož není u autentických eposů národních, na nichž pracovaly celé generace a do nichž sepředly se zkušenosti a výtěžky věků a věků, postup kultury národní, tradice obecnosti. Celý rozdíl vynikne, srovnáme-li některý ze čtyř eposů „Karolinské epopeje“ s jeho starofrancouzskou předlohou; ačkoliv tento cyklus náleží již poměrně vysoké kultuře rytířské

a feudální a ačkoliv Zeyer snažil se tyto rysy zvláště akcentovati, přece je patrný rozdíl v celém nazírání a traktování uměleckém. Staré eposy francouzské jsou daleko hrubší, věcnější, střízlivější; jak daleko menší místo má tam ku př. láska než u Zeyera a jak jiný, hrubší a primitivnější je tam tento cit!

I tam, kde Zeyer tvoří nebo doceluje *myth*, vede si, jak přirozeno, reflektivněji než si vedl původně lid.

Ačkoliv Zeyer nekládá do své bohatýrské epiky a mythologie ani zdaleka tolik filosofické tendence a tolik psychologického subjektivismu jako *Richard Wagner*, jsou si přece v lecčems jejich pokusy přebásnění a dobásnění starých mythů a legend blízký. Nejen ta grandiosnost gesta, šířka linie a žhavost koloritu, ale i ta, tuším, v jádře vždy erotická interpretace.

Veliká epická a kulturněpsychologická mohutnost Zeyerova byla povolána, aby se odvážila na nejnepohodnější problém historické poesie, totiž na boj dvou kultur, dvou světových názorů, dvou mravních mocností: boj pohanstva a křesťanstva. V „Amisu a Amilu“ dotknul se po prvé tohoto úkolu, ale zbavuje se ho lehce: zápas tam je docela vnější a není sledován v psychologickém charakteru osob. Blíže dotýká se ho v „Soumraku bohů“ a v „Neklanu“, ačkoliv ani tu není přímo řešen.

V obou pracích je to přemíra nenávisti, zla a boje, která sebe sama ničí a připravuje půdu náboženství pokory a odříkání. Škoda, že tento bohatý a úrodný názor nevypracoval Zeyer přímo ve veliké umělecké dílo, které by k pitoresknosti a kouzelnému koloritu „Amisa a Amila“ přidalo psychologii přechodných, hlubokých a rozvrácených dob a duší. Tuto nejvyšší syntesu svého epického daru a kulturního smyslu zůstal nám Zeyer dlužen.

3

Jest otázka, které nemůže být ušetřen žádný básník v skutečném a hlubokém smyslu slova. A ta je: *které duše, které typy*

lidské skutečně a nově slovoil, které životy vyvolal ze tmy nebytí, které typy zhustil a zkrystalisoval z vlnících se mlh přítomnosti? Je to otázka po vlastní psychické tvořivosti, po síle katexochen básnické.

Básník nerestauruje jen a nepřetvořuje typy historické, hotové a dané, básník je skutečný tvůrce z chaosu přítomna, z mlh a kouře svojí doby. Básník v hlubokém a vlastním smyslu formuje vždycky svoji dobu, odpovídá na ni, vykládá její smysl a dává jí odpověď zvnitř svého nitra. Stává se svědomím svojí doby. Všecko, co v ní neuvědoměno a neznámo samo sobě se zmitá, sténá a úpí o světlo bytí a života, ujasňuje ji ve svých dílech, vysvětluje a vyjasňuje ve figurách, v typech, které intuicí poznal v rozbité tísní a denním vření života a docelil ve výrazné, obzíravé tvary charakteristických hlav a postav.

Žádný opravdu veliký básník není prost tohoto nejvyšší bolestného a důvěrného vztahu ke svojí době.

Každý vztýčil typy přítomnosti, bolestné zúčtování se svým věkem, v nichž zhustil rozptýlené znaky doby ve veliké, docelené linie a tvary a jimiž také podal svoji odpověď na její otázky, bolesti a zmatky.

Není to pouhá pasivní interpretace přítomnosti, je to zároveň odkaz budoucnosti a pokus o její formování. Vždycky a všude opakuje se úkaz, že takovéto typy, které básník z chaosu přítomna svojí intuicí vycítil-vytvořil, stávají se záhy *tělem a krví skutečnosti*; doba uznává je za svoje, poznává se v nich, přijímá je, napodobí je a skutečně žije. Nejbližší generace budoucí činí *slovo* básníkovo *tělem*; žije ten život, který básník tvořil a snil; žije jeho typy, jeho figury. Básníkův sen ovládá tak život, proměňuje jej, přetvořuje po obrazu svého ducha. —

Přistoupíme-li s touto otázkou k dílu Zeyerovu, vidíme, že i on je tvůrcem typu současnosti, typu svojí doby a svého národa. V několika pracích pokusil se o tento svrchovaně nesnadný úkol; nejlepší, umělecky nejdokonalejší a nejobsažnější řešení podal v románu „*Jan Maria Plojhar*“. Vedle něho postavil bych menší

povídku „*Dům u lonoucí hvězdy*“, kde bezradá, zoufalá, pochybami zmítaná tíseň dnešní soumravné a přechodné doby došla výrazu užšího sice a ne tak vysledovaného, ale úzkostně opravdového a vroucího.

Jan Maria Plojhar je typem přítomnosti, krev z krve a duše z duše naší doby. Je typ doby přechodné, která nemá jednotné kultury, která není tak dokonale zorganizována, aby v ní každý jedinec mohl nalézt funkci, odpovídající nejlépe svojí vloze a svojí potřebě. Je to jedinec jemný, bohatě odlišený, který stojí mimo svoji dobu a svoji společnost, nechápaje jí a nepochopen navzájem od ní.

Tragický rozpor mezi individuem, posvěceným plností a krásou vnitřního života, a hrubostí, materialismem, malostí a nechápavostí společnosti a doby je tu nově formován a zabarven českým lokálním tónem, českou tragikou, tragikou malého a pokorného národa.

Plojhar sám jako psychologický typ je analogický celé řadě moderních románových výtvorů. Je mu vlastní také jich nerozhodnější znak: nedostatek pevné a silné vůle, přemíra vnitřní citovosti, neschopnost žít život plně a zdravě, pevně a neroztříštěně. Plojhar je *sensitivní dekadent*, člověk příliš jemný a slabý pro hrubý život, nahlodaný nemocí snu a chiméry, přemetný a zrazený, hned roztoužený, hned zhnusený, stále dychtivý a nikdy neukojený, bez vnitřní kázně a silné ideové sebevlády. Autor sám charakterisuje ho znamenitě, když praví o něm, že se stále zmítal mezi zenitem naděje a nadírem zoufalství. Je to člověk radikálně krajní, snivec a ilusionista od kořene, který vidí v střízlivé reálnosti úhlavního svého nepřítele, který nedovede brát život, jak leží a běží, který se nedovede a nechce přizpůsobovati. Člověk, v němž jsou v podivnou jednotu sloučeny největší protivy, který — jako Goethův Faust — žádá si od země všecku smyslnost a od nebe všecku čistotu. Člověk charakterisovaný v první řadě nesmírností touhy a opovrhováním skutečností — typ sám sebou již tragický.

Typ tento dá se postavit do jedné řady mezi ostatní katechochen moderní analytické typy románové, které stvořil v Evropě romantismus a realismus. Má něco společného s každým z nich, ať je to znužený a dekoračně afektovaný René Chateaubriandův, nebo sensitivní, nikdy neukojený, při vši smysllosti tupý a melancholicky cudný Frédéric Moreau z Flaubertova „*Education sentimentale*“, ať jsou to Turgeněvovi životem oklamání a podvedení romantické citu a duševní noblesy Neždanov (z „*Noviny*“) nebo Rudin, nebo Jacobsenův nevyčítelný snivec a ilusionista Niels Lyhne, či konečně se vším rozdvoužený, marně boha a smysl života hledající Garborgův Gram z „*Umdlých duší*“.

Zeyerův Plojhar je dekadent, který ztratil čistý poměr k životu a ženě, a je spasen, alespoň duševně, velikou, absolutní, až k smrti obětavou láskou čisté ženy. Force Zeyerova není však v psychologické analýze, která je vedle uvedených mistrů dosti mdlá, málo prohloubená a trpělivá; Zeyer zůstává i tu romantikem, který podává typ v celkovém efektním osvětlení a nestará se o analytickou přesnost a podrobnost. Ale čím je Zeyerův Plojhar typem *svým*, novým a jedinečným, je jeho *česká lokální barva*, jeho *specielně česká tragika*, která mu dodává velikého, symbolicky grandiosního pozadí: jeho poměr k rodné zemi.

Ten je bolavou ránou, v duši Plojharově stále kvasící. Je člověk citově krajní a absolutní a miloval by s celou a krajní vášní svoji vlast — kdyby ji nemusil proklínat a nenávidět pro její kleslost a podlost. Citový aristokratismus jeho nemůže pochopit, proč nechce grandiosně a tragicky zemřít raději než žít v špině a ponížení služebné děvky. Citový radikalismus a aristokratismus vedl tu Zeyera k nesmírně živému a vášnivě opravdivému pojetí lásky k vlasti a lidu. Dovedl tento cit, jež moderní básníci nahražují obyčejně frázovitou rétorikou, podat neobyčejně zjitřeně a tragicky, tak tragicky a od kořene opravdově a vášnivě, jak lze nalézt analogie snad jen ve veliké době polského romantismu.

Analogický Plojharovi je jiný dekadent Zeyerův, Slovák

Rojko v „Domu u tonoucí hvězdy“. Bez vlasti, kterou uchvátili mu Hunové, bez národa, nad nímž může jen plakat, vášnivý a neschopný k životu, nevykoupěn ženou, kterou marně miloval a která jeho lásku neopětuje, propadá úplně temným mocnostem osudu. Touží po vyšším poznání, po „esoterických vědách“, ale ani rozšířený obzor jeho vnímání a vědění nezachraňuje ho před zločinem a mravní smrtí; umírá jako zoufalec v křečovitém smíchu nad marností a bezúčelností života a smrti. V této malé povídce dostoupil Zeyer v psychologické analýze typu a doby ještě hlouběji než v Plojharovi. S velikou důsledností domyslíl tu problém mravního úpadku doby, která v okultismu a podobných, pro dnešek svrchovaně charakteristických, pokusech hledá marně vysvobození z vnitřního prázdna a mrtva. —

Přehlédneme-li Zeyerovu psychologickou tvorbu, vidíme zřejmě, že byl *psychologický radikál, dualista*. Zná figury jen krajně vášnivé, citově zjitřené, poháněné buď absolutní láskou, nebo absolutní nenávistí. Umění odstínů, přechodů, zlomků, polosvětél, které je právě uměním par excellence psychologické analýsy, mu uniká.

Není ničím méně než psychologickým empirikem. Typy jeho jsou krajní a abstraktní a úplně skoro ovládané a určované sensibilitou, temperamentem, citem. Jasnovidných dobyvatelů, objevitelů a množitelů života není v jeho díle právě jako tam není mučedníků velikých myšlének, obětí intelektu, tragiky velikých ideových drah a experimentů. Nepravím tím, že nemá figur myslivých nebo hloubavých, — pravím jen, že je neurčuje a nevede rozumovost a ideovost, které jsou pro jich osud lhostejné, a zůstávají tak tedy jen vedlejšími znaky, jež neustavují charakter.

Odtud veliká, grandiosní, těžká a slavná linie a pathos Zeyerových figur. Jsou neobyčejně jednotné a prosté svojí psychologickou stavbou, zvučí v nich často jen jediný akord, který určuje jich gesto a postoj — ale akord ten je tím mohutnější a důslednější. Jeho ženy — které, mimochodem řečeno, bývají

důležitější, zajímavější a silnější než muži, přechasto slabí a pasivní, — bývají buď andělé, nebo litice, nebo obsahují v sobě in nuce oba tyto póly, mezi nimiž se pak rozvojem děje pohybují a zmitají. Je celkem málo odstínů a polosvětél, málo pozvolného, delikátními křivkami kresleného, odlišného a bohatého *rozvoje* v psychologii Zeyerově — zato tím více radikálních *zvratlů* a katastrof. —

Zeyer je citový radikál a nenávidí na nůž všecku prostřednost, indiferentismus, neutralitu, lhostejnost a umírněnost. Sarkasmus, kterým stihá duševního šosáka a temperovaného občana, „l'homme médiocre“, má něco ze zuřivosti, mstivosti a jedovatosti Edgara Poea, Villiersa de l' Isle-Adam nebo Ernesta Hello.

Zná jen vášnivý, rozhodný a krajní poměr k lidem, světu a všem otázkám života, zná jen dvě veliká válečná božstva života, z něhož miluje jako epik pouze hyb: lásku a nenávist. Obojí vyzpíval tak absolutně, tak bez kompromisů, přechodů a odstínů jako málokdo druhý. Jaká vysoká píseň nenávisti je ku př. jedna z jeho Legend o křucifixu „El Cristo de la Luz“! A jak tam nenávist je ospravedlňována jako rub veliké a silné lásky! „Tvá nenávist byla cos jako skrytá láska, těšil jej Spasitel, láska, které jsi nerozuměl a která tě zmatkem plnila . . . Tvá nenávist plynula z lásky k tomu, co se ti zdálo pravdou nejsvětější, a nenávist tvá byla proto sama svatá! Nenávist taková budí lásku a více miluje ji Bůh než tupou k velikým věcem lhostejnost.“ (Str. 93.) A Zeyer také skutečně odpouští všecko — jen ne malost, prostřednost a lhostejnost.

Zeyer znal v jádře jen dvojí druh lidí: *milence* — a *zločince*, ovšem ne zločince z vypočítavosti, nýbrž z vášně. Oba nejkrajnější póly sensibility, nejvíce vzdálené normálnímu, rozumnému a střízlivému prostředku života. Tento člověk, který cítil život jako osud a mysterium, jako metafysický děs, a kterému nebyl ani dost málo logickou a racionální formulkou, cítil úžasně i tu silnou opojnou rozkoš dokonaného zla. V jeho knihách konají

lidé zlo nejen klidně, jaksí zákonně nutně a neodvratně, ale často s pravou rozkoší a zvláštní silnou a temnou radostí. V „Domu u tonoucí hvězdy“ vystihnul to Zeyer sám obdivuhodnou, neobyčejně výstižnou stránkou, která je hlubokou psychologii zločince. „Nevykonali jste nikdy vraždu nebo jiný jakýsi těžký zločin, hřích, za kterým následuje proklínání lidí a křečovitě trhání toho, co nazýváme svědomím? . . . Pak ovšem nedovedete dobře chápat. Pak nevíte, co to je být postaven jako na vysoký podstavec a činit vysoko nad celé své bezvýznamné okolí! Viděti trhlinu, hlubokou jako moře, která nás náhle od celého světa loučí! Po zločinu vidí člověk pojednou sebe v docela jiném osvětlení než předtím a nejen on, ale i svět se mu zdá docela něčím jiným než posavad! Konečně zná sám sebe! Stane se velkým filosofem! Nero věděl dobře, že velký zločinec je jaksí velkým umělcem. Dráhou krvavou těkal za prechající musou svou. A jaké žasnoucí měl obecenstvo! Zločin má s dílem uměleckým něco společného, za umělcem jako za zločincem je něco, co ho pudí k tomu, co činí, slepě pudí — mysterium, které nikdo nepronikl!“ (Str. 111.) Znáám jen dva básníky, kteří podobně grandiosně, nutně a vášnivě, plně a hluboce chápali zlo jako mysterium tak děsivé, že nemohlo být bez jisté krásy: Dostojevského a — v jiném smyslu — Barbeye d'Aurevilly. Psychologická tvůrčí potence jich — zvláště prvního — byla ovšem daleko větší než Zeyerova, ale zde běží mi jen o pojetí a názor. —

Tento citový radikalismus je právě vlastní *tragika* zeyerovská. Jeho lidé jsou většinou tak ustrojeni, že mohou dát *jen* lásku nebo *jen* nenávisť *celou* a *ryzí*, a ne-li jedno, již nevyhnutelně druhé. To je jich osud. Měří svět a život touto absolutní mírou a nedoměří se ho pak ovšem nikdy, poněvadž život je jen relativum. —

Zeyer byl ryzí erotik vzácného zrna, a praví erotikové nebývají nikdy veselí. Zvláštní smutek nesou jako pečeť na své duši a vtiskují ji obyčejně všemu, čeho se dotknou. Hledají absolutno — a to činí vždycky smutným. Tak bylo také u Zeyera.

Veliká většina jeho prací je přímo fatalistická. V některých z nich napovídán je osud přímo hmotně, různými předpověďmi, věštbami a jinými příliš romantickými rekvizitami, které jsou tu jen vnějším výrazem tohoto fatalistického pojetí života.

Láska i smrt, rozkoš i bolest jsou tu osudem, který se přijímá a nese, kterému nelze uniknout a který je dán samou bytostí a podstatou člověka. Všecka noblesa duše leží tu v pokoře srdce před osudem, před jeho nesmírným a slavným mysteriem.

Teprve později propracoval se Zeyer k jistému svobodnějšímu, duchovějšímu nazírání tím postupem, kterým se odvracel od lásky smyslné k lásce odříkavé a duševní. Jako většina ryzích erotiků, hnaných touhou po absolutnu, došel Zeyer k mysticismu duchovému a odříkavému. Láska k ženě, jak bývá často u velikých erotiků, byla mu jen stupněm a průpravou k lásce k Bohu. Jedna z posledních, ne-li nejposlednější jeho (větší) práce, ne zrovna umělecky zvláště vynikající, maluje právě tento přerod z lásky hmotné k lásce duševní a mystické; jsou to „Troje paměti Víta Choráze“ (v Lumíru, 1900). Rmutná smyslná láska vede tu přímo očistou bolestí a utrpení k lásce absolutní a mystické.

4

Postavení Zeyerovo v české literatuře je osamocené. Nemá v ní předchůdců a nemá také, alespoň přímého, potomstva. Trvalo dlouho, než se v české literatuře aklimatisoval: dosti dlouho hledělo se s chladnou nedůvěrou nebo lhostejností k jeho vášnivě umělecké exotičnosti a umělecké intransigenci.

Zeyer učil se hlavně v cizině, na velikých světových literaturách, a to hlavně na francouzské, anglické, španělské a italské. Souvisí svým literárním charakterem zřejmě se západním evropským romantismem: jeho historický a kulturně psychologický smysl, jeho pitoreskní koloristický styl, přizpůsobující se každé době, a každému národu, jeho exotismus i výlučně umělecké

a aristokraticky exklusivní nazírání na život a společnost, jeho smysl krajního sensitivního pathosu a nadprůměrných, železně důsledných vášní, jeho podřadování intelektu pod cit a emoci i způsob, jakým rozum a logika slouží vášni a podporují její všemohoucnost a důslednost — to všecko jsou charakteristické znaky romantismu. Právě jako jeho *smysl pro lid*, jeho poesii, tradice, názor, umění a kulturu, jeho naivní živelné citění a hluboký silný pathos primitivismu, je také romantického původu. Romantismus první uvedl lid do literatury i do historie.

Na *umění Zeyerovo* nejvíce působil z počátku, tuším, epigon francouzské romantiky, výlučně plastický umělec, *Théophile Gautier*. On to byl, od něhož se Zeyer učil koloritu a barevnému náladovému kouzlu, próze pitoreskní a exotické, která vidí specifický charakter kultur a civilizací i nejvzdálenějších, té próze zároveň archeologické i básnické („Roman de la momie“ ku př.). Později, zdá se, bylo to *anglické umění* t. zv. *předrafaelské* (se svými dědici a pokračovateli), plastické i literární, které nezůstalo bez vlivu na Zeyera svým ideálem nyně a výjimečně křehké krásy, vášní hlubokých, uzavřených a mlčelivých, svým archeologicky podrobným a úmyslně antikvovaným kouzlem stylovým, svým vášnivým kultem krásy sublimní, destilované, daleké vši banálnosti, jakož i svou erotickou sensitivností. Něco z naivního fabulačního kouzla a zlatého renaissančního vzduchu některých povídek ze „Zemského ráje“ *Williamy Morrise* („The earthly Paradise“), zdá se, padlo do některé středověké nebo renaissanční novely nebo legendy Zeyerovy. Zato vliv Shakespearův nebo snad i některého jeho dramatického současníka byl dost všeobecný a vnější; důvěrnější zdá se mi zato působení španělského národního dramatu v „Doňu Sanču“, která má nejen stylové a formové prvky zřejmě španělské (metrum ku př.), ale i zvláštnosti kompoziční (lásku osob služebných paralelní s láskou pánů). —

Zeyer je však básník příliš širý, než aby mohl býti opsán jednou formulí literární nebo estetickou. A tak vedle živlů ro-

mantických naleznou se v něm jiné, v nichž jsou zárodky přítomnosti a budoucnosti. Zeyer přečnává jako tvůrčí individualita z romantismu minulosti v nové literární útvary, snahy a cíle dneška a zítřka.

Největší část dnešních uměleckých a básnických směrů je vyznačena jedním společným znakem: odporem proti realistické střízlivosti a pozitivnímu rozumářství. Největší část dnešních literárních experimentů a směrů — ať se etiketují již jako symbolismus, dekadence, psychismus, neoidealismus, nebo jinak ještě — snaží se proniknout k temným, spodním, podvědomým kořenům života, odvrací se od pouhého povrchového rozumového výkladu vnějška, od logické a popisné metody k mystické intuici a grandiosnímu postřehu vnitra a celku. A hnutí toto je charakterisováno dále absolutním uměleckým nazíráním, jemuž všecken utilitarismus a všechna tendenčnost je podstatně cizí. V tomto směru setkává se více méně Zeyer se snahami dneška. Nemá sice přímých literárních dědiců v nejmladší generaci spisovatelské, ale vliv jeho — vedle jiných — lze cítiti přece.

Nepůsobí ani tak svým psychologickým radikalismem a vůbec vnitřním svým citovým a názorovým světem jako svým *stylem* koloristickým, rytmickým a sugestivním. Jeho styl nemá sice té dekorativní bohatosti a plnosti a psychologické obraznosti a názornosti jako styl Flaubertův, je víc vnější a monotonní, má však přitom jistou grandiosní a typickou linii pathosu a vášně.

V tomto směru působil nejvíce ve snahy mladé a nejmladší generace.

Neboť ta zásluha nemůže být nikdy odňata od něho, že v době malé a střízlivé, v době spisovatelského mechanismu a rutiny, v úzkém českém světě, tak nevšímavém k umění a poesii právě jako ke všem velikým absolutním hodnotám života, pracoval a bojoval o *uměleckou a básnickou kulturu* v celém významu a dosahu slova.

A tento veliký příklad jeho života bude působiti asi ještě více než jeho dílo.

A. Sova: Ještě jednou se vrátíme

Pan Sova podává v přítomné sbírce výbor veršů, které tvoří přechod od počátečního stadia jeho rozvoje, jak je charakterisováno prvními sbírkami jeho, *Realistickými slokami*, *Květy intimních nálad* a *Soucitem a vzdorem*, k vrcholnému, symbolicky pathetickému a visionářsky revoltnímu, jak se vztyčilo v knize *Vybouřených smulků*.

Sova začal realistickými genry, impresionistickými krajinami a sensitivní intimní lyrikou, kterou z počátku trochu programově a úmyslně držel v jisté střízlivé denní šedi. Byl to nepřímý vliv literárního realismu, který se tehdy u nás s různých stran propagoval a v mělkém nepochopení a zneuznání samého jádra a základu umění a poesie žádal všude především tu jistou negativnou ctnost, která je výborná v občanském životě, ale zhoubná v umění: *střízlivost*. První knihy Sovovy byly trochu tísněny tím šedým popelavým vzduchem, který tehdy ležel na našem uměleckém životě a vypíjel každou fanfáru barev, kolorit stylu, odvážný, experimentově lačný a dychtivý puls umělecké touhy, var temperamentu a vítěznou dálku perspektiv.

Tak se stalo, že ze sensitivního, v nejjemnějších vibracích rozechvěného, přemetného, horečného a exaltovaného temperamentu páně Sovova dostalo se do prvních knih jeho dost málo, sotva více než nápověděla první intonace. Ta byla patrná zvlášť v delikátním verši, který chytal nejjemnější náladové přechody a odstíny, polostíny dojmů. Byl to verš neobyčejně lehce a opojně dechnutý, pružný a teskně, melodicky zamlžený: zvláštní su-

gestivní atmosféra důvěrného psychického kouzla vyzářovala již tehdy z nejlepších jeho veršů.

Ve „Vybouřených smutcích“ našel teprve Sova svůj plný hrudní tón: to je plný bouřný zpěv varhan. Pasivní dráždivá sensitivnost — jak často bývá — stupňovala se tu v útočnou, bojovnou dispoici, v zapálený, hněvivý „pathos distance“, abych užil termínu Nietzscheho. Verš stal se širší, rozpjatější, svalnatější — chytá v zkratkách veliké obzory, kupí na sebe dojmy, rozlívá se vášnivými výbuchy. Starý, křehký, melodický a ciselovaný, pevně sevřený verš dřívějšího období nedovedl patrně do sebe pojmut bouřný vzkypělý obsah nových idejí zřejmě ethicky anarchistických, nových snů o obrození lidské společnosti a skonu shnilých, přezrálých dnešních forem, ani zoufalých protestů proti bídě změleného života. Odtud je *volný verš* ve většině případů jen logickým důsledkem. Je právě psychicky a vnitřně podmíněn tekutým, rozžhaveným, nezduhlým ještě obsahem, novými, vášnivými, pevných tvarů postrádajícími, amorfními city a názory, jež vyslovuje a pod nimiž puká starý, pevný kadlub matematicky přesné a vymezené veršové techniky.

V poslední knize, alespoň v první její části, nadepsané „Ještě jednou se vrátíme“, je ještě řada čísel staré faktury veršové, ale uvolněnější již přece a ne tak pevně skuté. Básník je tu již na přechodu k novým útvarům, všude lze cítit, jak prodlouženým, vášnivým vibracím nálady a dojmu brání tuhý, přesný a plný rým, jak básník leckde podává jen smyté stínové echo zvukové, které odpovídá jeho měkkému, snivému impresionismu, jenž snese co nejméně abstraktní logické rétoriky.

Tento první cyklus nové knihy Sovovy je velmi rozmanitý: krajiny, lyrika nesmírně spontánní, až písní se blížící, visionářské meditace i pohádkové fantastické improvizace, sociální genre i nejčistší esence snu a touhy. Ale všem číslům je vlastní *ryze básnický a jen básnický názor*, kterému jde o rytmický, hudební postřeh věci a života, o ten metafysický úžas a hrůzu bytí, o to

vidět a cítit nově temnou, silnou a krásnou podstatu života . . . cítit absolutně, pouze silně, bez každé tendence vnější a sociální. Jsou to hody dojmů a nálad, všecko vyvoláno jen pro kouzlo chvíle a krásu malby. Bohatý, nově a silně viděný detail je interpretován všude s psychologickou finesou, nevtíravě, diskretně, ztlumeně a tiše. Jsou tu některá čísla, vyhraná na stříbrných strunách, jakoby dechnutá do mlhy, všecko roztaveno v hudbu a stesk, kde za slovy plazí se jako stíny jich duchové resonance. Platí to ku př. o tom kouzelném *Naivním rozhovoru*, kde nejprostšími prostředky napovězeny jsou celé škály intenzivních citů, o *Náladě* (str. 28), tak průhledné, tiché a sevřené jako lítost, o *Osamocení*, kolem něhož ztrnulo opravdu až dráždivé ticho bolesti a zhnusení životem, o pohádkově snivé *Princezně Lyoleji* (v níž je však zřejmý vliv Ed. Poea) a j.

Jedno je zejména ve většině těchto čísel patrné: to opravdové, vášnivé hledání a cítění ticha a samoty. Krajiny Sovovy nejsou docela nic parádní turistická čísla . . . jste tu vysoko na horách nebo daleko v opuštěných horských lesích a močálech, v zamklé, zasmušilé, potměšilé a nedotknuté přírodě. Cítíte z těch všech čísel, že na dráhu je opravdu několik hodin nebo mil cesty. Zvláštní žárlivý chlad samoty, jak ji jen dovede vzývat moderním, otráveným velkoměstem zprahlé srdce, leží na všech a podmalovává je takovým teskným, zjitřeným psychickým pozadím. Duchové ticho je někde takové, že domníváte se slyšet tep vlastní krve. V tom je katexochen moderní rys, neznámý člověku minulých prostších věků. Jen horečné, společností a životem zhnusené a rozjitřené duše dovedou tak vášnivě hledat samotu jako zraněné zvíře, chystající se k umírání. —

Zasněný flirt je psychologická drobotina jemně zkombinovaná.

Druhý díl knihy tvoří nová serie *Vybouřených smutků* a *Skizzy k nim*. Tomuto dílu vadí nejprve, že značné množství jeho čísel jsou opravdu jen skizzy, fragmenty, nejasná torsa. Cítíte, že leccos je improvisováno pod dojmem podráždění a hněvu a že

utkvěl na tom zakalený jich dým: dojem nevykvasil se a neposvětil umělecky, zůstala grimasa, zadrhlý výkřik, přestřižený epigram. Inspirace většiny básní tohoto oddílu je sociální, revoluční a reformní, a vyslovena je často vášnivě a mohutně. Nejsou to ve většině případů abstraktní programy a pojmy, které jsou dány do veršů, je to mohutný temný var krve, bolesti a úzkosti duše, silný víchř rozhorlení a přesvědčení. Přesto nepodařilo se však všude přemoci ani takovému talentu, jako je Sova, překážky a vady, které jsou již dány samým pojmem poesie programové a tendenční. Třeba programovost a tendence ta byla sebe hodnotnější a ideově cenná, třeba myšlenkový pathos byl živý a upřímný — přece vězí již v samých sujetech jistá abstraktní alegorisace a jistá deklamační tradice, kterou neroztaví a nepřekoná ani prudký vniterní žár. A tak setkáváme se tu s básněmi, které mají místa trochu filosoficky nebo politicky programová a v nichž několik abstrakcí s velkými začátečními písmenami se dialekticky splétá a potírá. Je skoro nemožno v takovéhoto thematech vyhnout se rétorice, třeba byla nová a temperamentní. Kde se však vzdal autor filosofujícího polemizátorství a podal pouhopouhou, silně cítěnou emoci nitra, paroxysmus bolesti, kde vyrazil ston zraněného srdce, dusícího se v marnosti hoře a touhy, tak v *Resignaci*, *Písni úzkosti*, *Ještě jsou orlí . . .*, *Černé písní*, podal silná, sevřená, umělecky sporá čísla. Zde není žádné abstraktnosti, žádných teorií, a proto také žádné rétoriky: všecko pravda bolesti a utrpení.

Dialogisovaná scéna *Mecenáš* je hořká satira, silně cítěná a silně vyslovená.

Těžiště knihy je však po mém názoru v posledním oddílu: *Údolí nového království*. Zase poesie ideová, ale bez abstraktních tvrdostí a schemat, roztavená v ryze vniterné a náladové, citové a jímavé vyzáření. Zde je *idea* jen prodlouženou emoci, není rozporu mezi nimi, podpírají se a silí vzájemně. Všecko, co bylo abruptní a křečovitě, zcelilo se a zharmonisovalo v tomto oddílu, a právě tím úžasně zesílilo. Ukazuje se znovu, že síla a jemnost

se nevyklučují, naopak: kryjí. Zvláště dvě delší básně *Údolí nového království* a *Když vládla Duše* jsou pevný, jako duha krásně klenutý oblouk mostů do nových ethických a kulturních světů. Zvláštní slunný, slavný a plný dech nese tato silná, pravdou a krásou pokojná čísla; hybné, plesné, daktyly nesené verše nalévají se plně a bezpečně jako zelené pahorky radosti: z každého z nich obzírá se sladká linie lákavých obzorů.

V několika číslech našel básník tu lehkou pokojnou notu radosti, vnitřní plnosti a zralé rozkoše duševní, která je tak vzácnou v poesii dneška. Čísla jako *Studny Nadějí*, *Balada o Radosti*, *Zkonejšení*, *Píseň* jsou taneční verše, plápolající jako bílé bezdýmné ohně v řídkém, čistém, průhledném horském vzduchu. Všecko je tu očištěno od trýzně tíhy a bolesti, je prosto hmoty a zákonů jejich, tančí a zpívá na nejlehčích špičkách, dotýkajíc se sotva země. Jen jediný doklad:

Já k studnám v hájích Nadějí šel pít,
hvězd blednoucích tam hasnul zrána třpyt,
po stromech řídkých sklouzal, po větších,
hrdličky lkaly v echo kroků mých.

Na stezkách klikatých v nesmírnou dál
tisíce bytostí jsem potkával,
jež vracely se z hájů Nadějí,
v jich dlaních ještě plno krůpějí.

A králové a bídní, zástup žen,
dívenky drobné s ňadry princezen. —
Všem oči novým kouzlem hořely,
rtý všech se ještě třásly pocely . . .

Významné je, že právě v těchto umělecky a básnicky nejhodnotnějších číslech vrací se básník k *staré, pevné, zavřené technice veršové*. Zde, kde je všecko vykvašeno v nejčistší a nejryzejší linie, kde hudba srdce bije jasně a pevně a rytmuje fluktuaci představ a obrazů, — zde dostavil se sám sebou, nutně a logicky, pevný, sevřený, vyhráňený tvar, průhledný a zákonný. Jakmile se překonává chaos ideový a racionalistická tendence, jak-

mile se poesie vrací od abstraktních a složitých myšlenkových procesů nebo křečovitého rozdráždění citového k svému základu a svojí podstatě, k tanci instinktů a plnosti vnitřního bezvědomého života, nalézá se hned pevný rytmický, zákonný tok sám sebou. Čím více bude p. Sova překonávat svého racionalistického démona, svého démona hloubavé logiky a programové tendence, tím bližší bude rytmické pevnosti, lehkosti a zpěvnosti, již plují oblaka, lámou se vlny, rostou i vadnou květiny . . .

Neříkám tím, že volný verš p. Sovův je umělecky nezajímavý nebo pochybený. Ve většině případů má naopak svůj dobrý vnitřní důvod: ideové výpady, myšlenkový var přítomnosti, nejisté a vášnivé touhy budoucích hromadných citů, ten celý zviřený svět rodícího se, přechodného ovzduší, ty soumravné, nepevně rýsované sociální vise budoucnosti nelze sevřít do pevných úzkých tvarů jako nelze do tuhých linií semknout jízdu mračen a tok stínů. Jen tam, kde je docela amorfní, kde na sebe nakupené abstraktní představy a polemizátorská, místy až novinářská výmluvnost nedají vzniknouti jednotným, pravidelně se vracejícím rytmickým členům (daktylům), dovolil bych si pochybovat, že je tu jiná mez mezi poesii a prosou než — typografická úprava. (*Při přečtení zprávy filantropických dam ku př.*). Na štěstí je takových pasáží ve sbírce p. Sovově jen několik málo.

Za umělecký *faux pas* pokládám také několik *nerýmovaných* sonetů v této knize. Sonet je umělecké bijou, vybroušené a vypracované do poslední fasety: tato propracovanost, členitost, stavba je právě jeho *raison d'être*, v nich je jeho půvab pro oko, ucho i ducha. Je to plod staré vysoké poetické kultury, a nemá-li ztratit úplně svůj smysl, musí být přísně stilově ovládnán. Tato jemně broušená křišťálová sklenice pojme sotva rozvášněný, pathetický, invektivní překypělý obsah, který do ní někde nalévá p. Sova. Proto nezachoval nejčastěji autor v sonetu nic než ryze vnější schema známých dvou čtyřverší a dvou trojverší. Ale vnitřní, logická stavba, dialektické členění ideje,

ornamentální kresba a rozvětvení náladové, všechen kompoziční ráz schází úplně. Básník namítne snad, že tato ciselovanost je mu malicherná a neodpovídá jeho ideovému nazírání na poesii. Ale jaký umělecký smysl má pak justament — čtrnácti řádků?

Zato poslední meditativní rapsodie *Příchod proroků* je umělecky celý Sova. To je sociálně ethická poesie, vášnivě oživující davy a stavící proti nim věčnou samotu a cizotu duše, nitra a ideje. Všecko ryto silnou, uchvátanou, drásavou jehlou na zjitřené tmě — kus Klingera a kus Sattlera ve verši.

Problém malého národa¹

O české literatuře a umění

Work and despair not! Carlyle

1

Posledními výstavami našich malířů a plastiků, příslušníků téměř výhradně mladší a nejmladší generace — Úprky, Hudečka, Slavička a svěží skupiny umělecké, která vystupuje společně ve spolku Manes —, obrátila se pozornost Vídně, která se jinak pravidelně zabývala jen našimi snahami politickými, aspoň na chvíli k naší více vnitřní a méně efemerní činnosti. Tato pozornost se bude jistě ještě stupňovat založením *galerie pro moderní malbu, plastiku a architekturu v Praze*, podníceným v posledních dnech přímo císařem.

Ostatně není spravedlivé kritické hodnocení se strany německé publicistiky, jak se ho nedávno dostalo českému výtvarnému umění, nijak nové: vzpomeňme jen sympatických, hluboko pronikajících posudků naší hudby — u příležitosti provedení různých hudebních děl takového Smetany, Dvořáka nebo Fibicha —, jež zde byla přece přijata a komentována s vřelými pocity zadostiučinění. Co se jindy u nás zdálo sotva myslitelné, stalo se přece: v nedávno uplynulých dnech se mohlo čísti v našich denních listech v předních sloupcích, rezervovaných jinak nacionálnímu paladiu „vysokých“ a „nejvyšších“ politických úvah, také jednou něco o českých uměleckých a kulturních snahách. A k tomu ještě div nad všechny největší: zesílily také hlasy, které chtěly opět jednou vystoupiti proti jednostrannosti našeho politického l'artpourl'artismu, našeho čistě

1 - Přeloženo vydavatelem z vídeňské Die Zeit. (E. M.)

formalistického politikaření, a přenéstí těžiště naší národní organisace s otázek politických na kulturní.

Vedle tohoto zaskočení našich žurnalistických snobů probudilo se ovšem i zlé svědomí, jak to výstižně vycítil již jeden mladší spisovatel, pan *Mrštik*: je skutečně mimořádně těžké obeznámit cizince, s jakým šikanováním a s jak podezřívavou zlomyslností, ne-li docela s hloupou lhostejností cechovní žurnalistiky vůči každému odvážnému činu, nakládá se v umění a v literatuře s každým samostatnějším hnutím, bouřícím se proti starým šablonám a tradicím. Tak abychom uvedli jen *jeden* příklad, rozčiloval se jistý pražský list, který se později po kritikách listů vídeňských nevázaně rozohňoval ve svém laciném slaměném entusiasmu, nyní ovšem důkladně pojištěném, ještě několik málo týdnů předtím v omezeném tupení typicky pantagruelského tónu na jednoho z našich nejosobitějších a nejhlubších básníků plastiky, jehož umělecká čistota duše je vysoko povznesena nad každé podezření a každý žurnalistický pokřik.

Ale i na německé straně se mohlo pozorovat tu více, tam méně obratně zastřené překvapení: nebyli přece jen připraveni na tak velkou dosi „dobrého evropanství“, abychom mluvili s Nietzschem, u representantů malého národa. Stálo se přece jen poněkud rozpačitě, při nejmenším na začátku, před širokou stupnicí tónů a polotónů, v něž se diferencovala nynější česká psycha. Jako typický znak našeho nynějšího stadia vývojového v literatuře a v umění je skutečně nutno nejdříve konstatovat velikou schopnost přizpůsobení a vnímavost pro moderní proudy světové, pružnost a povolnost, která někdy zrcadlí s nervosním útlocitem i nejjemnější záchvěvy duchové světové atmosféry. Vyvozovat však z toho odmitavé důsledky — jak se to velmi často děje u nás doma — je nesprávné, protože se to, co je národně typické, uplatní navzdory cizímu působení a oplozování, aspoň u našich nejsilnějších umělců, jako stále přítomné „key-note“, jako základní ladění, jako šhubající nerv a duchová, vše objímající a vše pronikající atmosféra.

Stanovení této skutečnosti *typického společného znaku* moderního českého umění, skutečnosti, o níž se doma často diskutuje a pochybuje, jež se však může konstatovat jen en masse a z většího odstupu, tedy především v cizině, pokládám za nejcennější resultát vídeňských výstav. Pro každý malý národ je tato otázka právě nejdůležitější: je to otázka po právu na samostatný duchový život. Tato otázka to také je, jež se u nás ustavičně v literárních a kritických diskusích přibližně asi od našeho národního obrození klade, formuluje a objasňuje.

Jak můžeme překonati fysickou malost? Jak se můžeme osvědčiti jako malý národ vedle národů velkých? Jak můžeme stupňovat svou individualitu k všeobecně lidskému a podati v ní typické řešení všeobecně světového a lidského obsahu? V tom, jak se na tuto otázku odpovídá, je obsažena historie našeho literárního a uměleckého vývoje.

2

Neruda je veliký průkopník moderního českého básnictví, a čím hlouběji pronikneš do struktury novějšího a nejnovějšího proudění, tím jistěji se s ním setkáš jako s předpokladem všech počátků, teprve se rodících a bojujících o umělecké oprostění. Od něho se datuje české umění jako kontinuum, jako kulturní jev — před ním se sice může mluvit o *jednolivých* českých básnících a umělcích, ale sotva o českém umění: byla jen publicistika, jež si vyřizuje své pohledávky a jen náhodou použije poetických prostředků a zbraní. Očišťoval literaturu od přebujelého cizopasnictví vnějších tendencí, pustil k nám volně proudící čistý vzduch nepředsudné kritiky jako buřič proti tísnivé čínské zdi národního byzantinismu, stanovil čistý pojem literatury a umění. Čistě vnějškové kriterion národní literatury — hmotné kriterion národních sujetů a látek, které u nás způsobilo tak velké škody, — muselo ustoupiti psychologicky vnitřnímu. Problém národní literatury byl nyní pojímán hlouběji,

psychologičtěji, a řešen nejrozličnějšími individualitami ve smyslu stupňované individuální životní náplně. Cizí myšlenkové a citové formy, nové horizonty pro nové zření byly otevřeny české literatuře, bolesti a naděje přítomnosti přiblíženy živému citění a chápání, nový, odvážný a krevný život přiveden k samostatnému procitění a prožití a k uměleckému zvládnutí, a tím vůle i možnosti mnohonásobně pobídnuty.

Že národní typičnost touto individualisací a diferenciací nic neztratila, naopak získala, ukazuje již nejstručnější přehled novější české produkce.

Ze starší generace, následující po Nerudovi, je na příklad *J. V. Sládek*, ač strávil svá umělecky učednická léta u Angličanů, vysloveně český básnický charakter. Týž úkaz, ovšem poněkud negativnější, jeví se u našeho velkého romantického koloristy *Julia Zeyera*, který dovedl vyvolati zmizelé kultury ze ssuti minulosti někdy až v grandiosním freskovém umění, a — ač v menším stupni — také u našeho nádherného a skvělého proteovského zástupce a zároveň dovršitele historismu a humanismu *Jaroslava Vrchlického*, který hýřil téměř všemi poetickými ideami a kulturně psychologickými formami románského i germánského světa, od antiky přes středověk a renaissanci k romantice a za ni.

Z mladších stojí v popředí jako typický národní zjev *J. S. Machar*, což připadne asi těm, kteří čtou pomluvy na tohoto básníka jako národního nihilistu v českých listech, kuriosní, ale přece je to striktní pravda. Jeho poesie je něco typicky českého nejen tím, že obnažuje s bezpečnou rozkoší soudce a mstitele typickou misère moderní české duše, její zestřízlivění, podmíněné celým politickým a kulturním úpadkem — *maladie du siècle* ve specificky místním zabarvení malého a chudého národa —, nýbrž také pro svou intimnější stránku, své teplo a atmosféru, způsob citění a vyjadřování: byla křtěna v pravém českém reformátorském a bojovém ohni. Ještě u nejmladší generace, která je rozkřikována jako moderně internacionální a kosmopolitická

a v níž jednu dobu získaly moderní vlivy západoevropské (německý socialismus, Stirnerův anarchismus a Nietzscheův aristokratismus, francouzská dekadence, symbolismus, egotismus a j.) převahu, lze opět, jmenovitě v poslední době, tento typicky česky zahořklý spodní tón zcela jasně slyšeti (*Sova, Dyk*). Cítíš ho také v jeho nejsublimovanější a nejspirituálnější esenci ve velkolepých básnických komposicích našeho geniálního metafysika a mystika *Olokara Březiny*, tohoto skutečného *Absorbé en Dieu* v etherickém plápolu a v slavném letu orla. Tkví právě už v českém ovzduší a vnucuje se každému, kdo chce poctivě čerpati a tvořiti ze svého nejhlubšího nitra.

Podobný vývojový pochod se může sledovat i v české beletristické próze. Také zde budí nejdříve pozornost fakt, že se dává přednost *historickému* genu před individualisticky psychologickým románovým básněním: nejen přízeň čtenářské obce, nýbrž také ctižádost básníků, popichovaná estetickým profesorským idealismem, uchyluje se s oblibou k historickému genu. Ovšem tento historismus byl ze začátku a ještě hezky dlouho potom nehistorický, to je fantastický, samostatnému a reálnému poznání minulosti nepřívznivý. Byl pouhou maskou pro současné patriotistické tendence a snahy, a básník takto publicisticky sloužil národní propagandě. Celý historický repertoár byl jen více či méně obratně vybranou záminkou pro kázání národního katechismu. Po psychologickém, stilistickém a poetickém *umění* sugestivní a velkolepé evokace zmizelých kultur a milieux ve smyslu takového Flauberta, C. F. Meyera nebo J. P. Jacobsena („Marie Grubbe“) nebylo zde ovšem ani stopy. S takového stanoviska musí být nazírány — máme-li k nim být spravedliví — historické romány a novely takového *Tyla, Chocholouška* a ještě mnohem pozdějšího spisovatele *Beneše Třebízského*. Teprve *Aloisem Jiráskem* se stane historický román — alespoň svým ideálem — realistický, t. j. umělecký, založený na pronikavém studiu společenské a kulturní historické reality.

Teprve později se setkáváme se systematickým studiem *ven-*

kovanů, nejdříve — a to je psychologicky zajímavé — u žen: u *Boženy Němcové* s objektivněji uměleckým klidem a plastikou a u *Karoliny Svěllé* s romantičtější a ideologicky zabarveným apriorismem. Brzo nato došlo na komplikovaný *život městský*: v tomto ohledu byl zase *Neruda* velký utušitel a vůdce. Jeho intimní náladové umění, vystupující bez jakékoli velkohubé pretense, je zřídka překonatelným příkladem laskavého poetického zření, které umí vyzíratí milostnou hloubkou pohledu ze zdánlivě nejlhostejnějších a nejvšednějších věcí jejich vnitřní jádro krásy a poesie a ukázati jejich vnitřní smysl. Nazíral věci tak hluboko, tak vroucně, že mu podávaly svou podstatu, a tak jest jeho lokální charakteristika, jeho zcela místní náladová drobnokresba, jeho „couleur locale“ a jeho „vérité pittoresque“ — abychom vyzdvihli hesla z romantické zbrojnice — pouhým stupínkem a prostředkem k vnitřní a poetické typičnosti. Vedle něho mají programové romány takového *Pflegra*, více konstruující a méně pozorující a tvořící, mnohem spíše cenu historicko-dokumentární než uměleckou.

Také v próze urovnal *Neruda* cestu nejmladší generaci. Čistě umělecké zření a myšlení se po něm stávalo tradicí, jmenovitě od té doby, co se přemohl plochý, bezútěšně pustý, genrový realismus malých lidí a malých dokumentů, který zuřil jednu dobu v české beletristice. Tu vyrostla celá řada skvělých a jemných talentů na půdě *Nerudou* zkypřené. Tak abychom jmenovali jen některé: mnohostranný *Frant. X. Svoboda*, spojující psychologickou náladovost a drobnokresbu s mohutným, žiravým uměním portretovým; smysly opojený *Vilém Mrštík*, hýřící v barevném dýmu a v šfavnatých koloristických sensacích, autor velkolepé rapsodie v románové formě k chvále staré Prahy; barevně tvořící — při velké psychologické intuici — paní *Růžena Svobodová*, jemnocitná utušitelka moderního ženského typu, onemocnělého intelektuálskou pobledlostí; temný *J. K. Šlejhar*, hloubající o hádankách osudu a ponořený do mysteriosních hloubek lidského utrpení a zla.

Týž zákon vládne také ve vývojovém pochodu naší malby a plastiky. Národnost se nejdříve hledala v čisté vnějškovosti, byla to nejdříve pouhá otázka kroje a sujetu.

Stačilo vytrhnouti více či méně populární a pathetické scény a episy z národní historie a slátati je v literární sentimentalitu. Ilustrovala se vlastně konvenčním a umělecky o celé desítky let za ostatní Evropou pokulhávajícím způsobem s větší či menší obratností kompoziční a aranžérskou a s větším či menším nákladem archeologických studií národní kronika. Bylo to literární malířství v nejhorším smyslu slova. Toto epigonské, eklekticky fádni a theatrálně rozmáchlé historické malířství nevymřelo u nás ani dnes; v plátnech *Václava Brožíka*, udělaných s význačnou detailní virtuositou, ale přece akademicky prázdných a studených, dosáhl tento směr vrcholu. Pro naše vnitřní sebepoznání a sebeutváření zůstala však tato pikantní, výřečná a prázdně pěnivá manýra bez užitku. Bylo v ní něco z oslňující politiky *Potěmkinových vesnic*: cizí theatrální rekvisity nás měly na chvíli odvést v omámení od naší skutečné chudoby.

Cesta k pravému vnitřnímu národnímu umění šla opačným směrem a byla mnohem skromnější, příkřejší, těžší a pomalejší než hladká oficiální ulička historické módy. Muselo se začít zcela od začátku: stvořit s neohroženou poctivostí, zasahující každou věc v jejím jádře, první prvky, psychologické základy k českému umění, odkrýt specificky český výrazový a názorový svět, naučit se typicky vidět a typicky kreslit. Žádná honosivá a výřečná módní manýra tu nemohla pomoci, s žádným distancovaným a fantastickým pathosem se tu nemohlo nic pořídit: bylo třeba věrného, vnitřního, oddaného pozorování, věrného oka, obráceného s radostí a s láskou k všednosti. V *Josefu Manesovi* a později v *Mikuláši Alešovi* se objevily tyto nebeské dary. Nejsou umělečtí heroové ani polobozi, ale jemnocitní hledači cest, kteří uslyšeli to, co u nás nebylo nikdy před nimi vysloveno,

veskrze poctiví, mnohem spíše plaší a bedliví než opojení, suverenní a překypující umělci. Jejich umění je úzké a někdy i stísněné, ale v těchto hranicích a na této basi původní a ryzí. Jejich umění je spíše idylické a humoristické než pathetické, spíše intimní než velké a mohutné, ale přes to — či spíše právě proto — ve vysokém stupni psychologicky ryzí a věrné. Nalezli typickou řeč gesta a linie českého člověka (a ovšem v menším stupni, pouze v náčrtu, i české přírody), jeho typické projevy při práci a odpočinku, jeho citovou a myšlenkovou atmosféru, mohlo by se říci jeho životní moudrost a filosofii, pokud se dají vystihnout a zachytit postavou a pózou. Základ, ač úzký, pro *národní umění* v hlubším slova smyslu byl šťastně nalezen.

Rozšiřoval se prací mladších generací, rozdrobených v nej-různější směry, odpovídající individuálním dispozicím mladších umělců a časovým, všeobecně uměleckým potřebám a problémům. Umělecký konservatismus, který dříve doprovázel národní izolovanost jako věrný stín, byl zamítnut. Učili jsme se nyní horlivě a s vřelým úsilím ve velké dílně západní Evropy, chápali jsme, že *umění, métier, technika, stil* jsou kulturním požehnáním, na němž se můžeme podílet jen kulturní prací. Přestali jsme se konečně bát kultury jako nepřítele individuality a národní typičnosti, spíše jsme v ní počali vidět přirozeného spojence všeho toho, co v sobě nese nadějný zárodek, schopný života. Nebáli jsme se již, že by národní typičnost zanikla nebo utrpěla škodu stykem s moderními uměleckými a kulturními snahami. Začali jsme více odvažovati a výše ceniti životní sílu národní typičnosti. Svěřili jsme se (mluveno s Carlylem) vzkyplému moři času, aby jeho vlny nepohltily nic, co má cenu, nýbrž aby to vynesly k azuru věčnosti.

Tu je třeba nejdříve jmenovati *Antonína Chitussiho* (1848 až 1891), znamenitého, z gruntu českého krajináře či spíše básníka krajiny, snívce a buiče v nejrozkošnějším spojení. Vzdělal se na francouzských mistrech z Barbizonu, na maîtres du paysage intime, Rousseauovi a Corotovi, ale zároveň dokázal, že jeho

češství je hluboko zakořeněno v jeho nitru jako caractère indélébile, který nemůže býti vyhlazen. Osamělý *Jan Schwaiger*, stojící mimo každou skupinu, a proto tak těžko charakterizovatelný, očarovaný bizarními sny, plnými fantastických preludů, cítil se přitahován vnitřním, svobodným spřízněním, přičím se každému racionálnímu vyšetřování, k starým Holanďanům a Němcům, sledoval svobodně tento duševní proud a zůstala tu přece poctivá, typicky česky citící duše. Jiný mistr, tíhnoucí rovněž k duchové polaritě protikladů, dekorativní malíř vysokých technických kvalit *Vojtěch Hynais*, nalezl si opět svobodně mezi Francouzi mistry, odpovídající jeho jemnému, světlému, jasnému a preciznímu, občas trochu suchému naturelu. Kolik hebké přizpůsobivosti obsahuje mladá česká psycha, dokazuje nápadně příklad mladšího, neobyčejně graciosního umělce *Ludka Marolda* († 1898), předčasně zemřelého ilustrátora a kreslíře, který se v Paříži tak důkladně aklimatisoval, že se stal nakonec ve svém vlastním, elegantním a diskretním spojení gracie a ironie pařížštější než mnohý rodilý Pařížan. Tutěž schopnost přizpůsobit se cizímu prostředí ukazuje známý mladý mistr moderního plakátu *Alfons Mucha*, jehož mosaikové umění, prozrazující barbarský sensualismus formový, působí občas byzantsky nebo staroslovansky.

Přes západoevropskou přípravnou školu kultury, v níž se byli vzdělali, cítíte národnost jako poslední hluboké kořeny jmenovitě u mnoha reprezentantů nejmladší generace. To platí nejen o znamenitém, samorostlém selském malíři *Jožovi Úprkovi*, hýřícím v barevných orgiích, volícím si lidovou duši za bezprostřední objekt a takto takřka přímo tvořícím historii jejich radostí i utrpení, nýbrž také o mnohých jiných mladých umělcích, kteří — podle svého spíše abstraktního umění — mohou zjeviti národní moment pouze reflexivně. Zde se tvoří právě tak těžce zachytitelná, ale přece všudypřítomná a vše pronikající citová atmosféra, v níž tkví poslední kořeny, vzpírající se jakékoliv logické analýze, díla i člověka.

Zdánlivě paradoxní zákon, že národní typičnost a osobitost se jeví nejčastěji a pociťuje nejintenzivněji, ponořila-li se dříve do kypivého dění a vršení světového a přivlastnila-li si obsah světové kultury v jejich posledních vymoženostech, zdá se tu být opět jednou potvrzen.

Z dějin našeho uměleckého vývoje se může aspoň trochu vyvozovat, že kdykoliv jsme byli skutečně na vrcholu současných proudů, vlastníce co nejplněji technické vymoženosti, po každé z toho také vyplynulo rozšíření národně typického obsahu. Po každé, kdy se básníci a umělci osvobodili od všeobecných abstraktních hesel oficiální národní politiky, kdy chtěli hledat a nalézat — podle skvělého slova Goethova — höchst *selbst-süchtig* jen svou vlastní duševní spásu a nehleděli si přitom ničeho než své — čistě *egoistické* radosti ze svého vlastního duševního růstu —, tehdy nikdy špatně nepochodila ani národní typičnost.

Praha

Theodor Novák

V Theodoru Novákovi zemřelo nekonečně víc než odborný a exaktně vědecký badatel: byl mi především myslitel a filosof, člověk krásné duševní kultury, posvěcené čelo, celý duch a smělé, nebojácné, srdnaté srdce.

Zvláštní, skoro románové kouzlo leželo pro mne v tom tichém, slabém, hubeném a roztomile nesmělém hochovi, jenž se rozněcoval v plynou, až překotnou výmluvnost jen tehdy, když se jednalo o jeho drahé duševní statky, a jenž kryl za křehkou formou velkou hotovost a pevnost myšlenky a vytrvalost vůle a slučoval s neúmorou, odbornou, detailovou prací smělé jednotné zření filosofické ve velikém, slavném vržení světla a vášnivý kult vysokého a cudného umění snu a pýchy.

Tichý a plachý vnějškem a přitom uvnitř žijící vášnivým životem a trávený jím, pilný, střízlivý a svědomitý do pedantismu a přitom veliké, široce rozepjaté obraznosti a nebojácného, sladkého a srdnatého srdce — rozmilá směs dítěte, učence, filosofa, básníka a snivce — tak rýsuje se mi před očima.

Monistický názor světa nebyl mu jen knižním theorematem, byl mu především vírou, životem, jistotou: bylo to v první řadě odvážné, statečné a bezelstné srdce, celé proniknuté a napojené týmž světelným optimismem a touze strašně silnou a oddanou důvěrou ve vesmír jako Spinoza, Goethe, Shelley anebo Emerson.

Důvěřoval jako oni, že Kosmos má veliký a krásný smysl a že není v něm pro sílu, práci, oddanost zmaru a smrti. Nebyl mu ani lstí a pastí, ani temnotou, ani hrou — byl mu sluhou rozumu, síly a práce, nadšeným a oddaným pomocníkem vůle a ideje.

Vhazoval stále celé svoje srdce do vod chvíle, náhody a touhy a věřil, že vynesou je na povrch, poněvadž v ekonomii světa nemůže být zmaru žádné hodnotě.

Tak bylo dětsky důvěřivé, tak bylo mužně vytrvalé a tak pevné toto srdce.

Nemělo potřebí mystiky smrti a nemilovalo alegorické hry se stíny právě proto, že bylo tak poctivé, nebojácné a důvěřivé. Vesmír mu měl svůj smysl v životě a svoje mysterium v práci, a nebylo mu většího tajemství nad všední den a jiné věčnosti kromě plnosti a krásy chvíle.

Soudilo se Spinozou, že všecka moudrost je v přemýšlení o životě a ne o smrti, a s Nietzschem se odvracelo od všeho zásvětí.

Milovalo plné, bílé denní světlo a jeho jedinou svatost.

A pak — umění.

To umění, které sytilo všechny jeho potřeby snu a obraznosti, kde nestačilo nábo-

ženství. Umění veliké a přísné, cudné a vášnivé, umění Severu, které převzalo funkci náboženství a nese všechny ony lidské krásy a pýchy, jež vzalo s jeho mdlých rukou: Goetha, Wagnera, Ibsena.

A toto oddané, důvěřivé srdce padlo tak náhle a zákeřně, jakoby zrazeno a zaskočeno, že se chce vzkřiknout člověku se Shelleym, který zaplakal nad Keatsem: Kdes byla mocná Matko, když kles'?

Úvodní slovo

63

[ke katalogu výstavy *Moderní francouzské umění*]

Po krásném *činu* v plném a akcentovaném významu slova, jakým byla výstava Rodinova, a přesto, že jeho smysl a dosah nebyl nejen většinou doceněn, ale vynesl i „Manesu“ podezřívání a insinuace, jaké jsou možné právě jen v našem životě uměleckém a novinářském, podniká tento spolek nové dílo: výstavu dnešního umění francouzského.

Jest vidět, že mu jde doopravdy o uměleckou kulturu v této zemi a že nemíní ustoupit jen tak lehce lhostejnosti, tím méně teroru.

Neboť jest naše pevné přesvědčení, že umělecká úroveň domácí nedá se jinak pozdvihnout než bude-li stále a stále odkazováno k opravdovým vrcholům dnešního umění světového, bude-li probouzena pro ně vnímavost jak umělectva, tak obecnstva, a budou-li obojím tímto činitelem kultury zvyšovány požadavky, jaké se kladou na umělecké dílo. Ne aby byla hmotně napodobena, nýbrž aby byla cílem a metou, mírou a ostruhou domácímu neodvislému chtění a snažení, uvádějí se sem tato kouzelná umělecká díla. Nemají svádět ke kopii nebo k epigonství, mají jen probouzet, rozněcovat a zapalovat latentní tvořivé síly a schopnosti našich umělců, budit odvahu k nové kráse jak u umělců, tak u obecnstva, nabádat k samostatnému a odvážnému jejímu citění, pojmání a vyjadřování.

Přehled současné tvorby francouzského malířství, sochařství, původní grafiky i uměleckého průmyslu, který se vám podává

ve výběru předního uměleckého essayisty a znalce moderního francouzského umění, pana Gabriela Moureye, je sám o sobě nejen vzácným a kouzelným divadlem, rozkoší a školou nejjemnějšího vkusu, ale v hlubším smyslu pohledem do tvůrčí dílny celého národa, do kulturních a společenských podmínek, bez nichž se nedá mysliti toto umění jako ne květ bez stromu, psychologickou a mravní lekcí uměleckou, jakou obsahuje a podává každý dobře a jasně uspořádaný umělecký hod.

Nemám pretensí a nemohu jich ani mít, abych na několika stránkách, které jsou vyměřeny mému úvodnímu slovu, charakterisoval nebo jinak objasňoval jednotlivé umělecké hlavy, pilíře a protagonisty této výstavy: jsou mezi nimi mistři jako Degas, Carrière, Monet, Besnard, Renoir, Aman-Jean a jiní a jiní, kteří znamenají celé umělecké světy: ti nedají se divákovi přiblížit několika řádkami, které bych jim mohl věnovat.

A ostatně nač a k čemu? Soudím dnes proti běžnému názoru, že by se umění mělo spíše *oddalovat* než přibližovat: pravá a skutečná láska může podstoupit námahu, starat se, dáti si práci, hledat, a stará se a hledá opravdu ráda, poněvadž překážka, kterou musí překonat, jest jí o kouzlo víc — kdežto lhostejnost a tupá mysl... Ale co záleží umění na lhostejnosti a tupé mysli?! Nepošpiňujme jimi ani tyto stránky!

Unum necessarium, jediné, co jest důležité a nevyhnutelné a na čem opravdu záleží, jest, abyste si navázali *srdečný, vášnivý, prožitý vztah a poměr k uměleckému dílu*: aby přestalo vám být číslem katalogu, malovanou látkou, estetickým dojmem a kritickým soudem a stalo se *dobrodružstvím vašeho života*, něčím, co jste prožili jako nejvzácnější a nejkrásnější chvíli lásky a zbožnosti a co zůstává ve vaší mysli vzpomínkou něhy a vděčnosti.

A tento srdečný přístup a poměr k dílu musí si nalézt každý sám: každý sám musí si ukout klíče k těmto zamčeným zahradám.

Nedovedete-li toho, vaše chyba.

Cesta k tomu je tak prostá a samozřejmá, že každý spolehlivý a věrný smysl a každý nezeslabený a nepodrytý instinkt nalezne ji sám.

Jest třeba jen sestoupit s výšin vši vylhané, umělé a chladné superiority, vzdát se všeho domněle kritického vtípu, odřici se všech posud nasbíraných abstraktních pravidel, rozumových poznání a předsudků... a s prostotou a oddaností dítěte, v účelivé a zjemnělé povolnosti k novým dojmům, *nechat se* podrobovat dílem.

Neřekne-li vám však obraz nebo socha hned něco, nesmíte se domnívat, že je to vina *jejich*: ve své slabé, zanedbané vnímavosti, ve svých okoralých, nevychovaných smyslech, ve svém zatuchlém a zahluchlém srdci, ve své neprobuzené citovosti, ve své nešlechtěné neumělecké povaze musíte hledat příčinu, a buďte jisti, že ji při trochu dobré vůli snadno naleznete. Umění je spravedlnost sama, a dává každému tolik radosti, kolik zaslouží. Duši vnímavé, něžné, vroucí, oddané a nebojácné, která má odvahu k nové, nepoznané posud kráse, naměří tisíckrát víc než okoralé, zbabělé, suché a znuděné.

Neboť u nás není posud skoro ani tuchy o tom, co jinde, v zemích skutečné umělecké kultury, je dávno jasné jako slunce: že chápat umění je samo *uměním*, k němuž se musí každý sám neustále a bez přetržení vychovávat celým životem a *k němuž není dovychován nikdy*.

Neboť nejvýznačnější známka a sama podstata každého silného a krásného uměleckého díla jest v tom, že *jest po prvé na světě*, že jest nové a všemu ostatnímu, co tu posud bylo, nepodobné, cizí a nepřátelské: a proto žádá neústupně, *abyste před ním prodělali i předělali, rozšířili i opravili celou posavadní výchovu svého oka i srdce*.

Z hlubin své zkušenosti a z hlubin své bytosti napsal *Stendhal*, že znalectví umění je privilegiem, které se draho kupuje. Vedle výchovy oka viděl v něze srdce a obraznosti a v povaze, stíženém smutkem a zraňované více než jiné tvrdostmi života, nutné a je-

diné podmínky, aby člověk mohl milovat a chápat umění ne povrchně a slovy, ale zbožně a oddaně jako vláhu nebes všemi kořeny svého lidství. Jen takovému srdci je umění lékem a dobrodiním, opojením a zapomenutím: jen takové srdce má k umění ne papírový a theoretický, ale životní a kořený vztah a poměr. A takový byl také poměr Stendhalův k němu: byl více než znatel umění, byl *milenec* umění do slova a do písmene. Miloval umění láskou a něhou, dnes neznámou a vyhynulou, a jíž abychom našli obdobu, musíme sestoupit až do dob renaissance, kdy umělecká citlivost a vnímavost byla vzdělávána a šlechtěna jako dárkyně nejvzácnějších radostí života. Miloval umění opravdu *vášnivě* a *erolicky*: tento silný člověk, který viděl jako napoleonský voják všechna nejstrašnější divadla své doby a nepodlehl při nich nikdy citové slabosti, býval dojat krásnými obrazy k slzám.

Střízlivá a mdlá mysl vaše bude v něm vidět snad šilence, ale pravím vám, že pokud není v národě nebo v zemi takových vznešených a nádherných šilenců, nemá práva nazývat se kulturní.

Ale zmlkám, neboť nemohu vás naučit milovat umění, jako bych vás nemohl naučit žít a dýchat, kdybyste toho neuměli. —

Všecko, co chci a mohu na těchto stránkách, jest jen vyjmout a abstrahovat z tak bohatého divadla tolikerých a tak různých uměleckých duchů a typů, mezi jichž díly se procházíte, *poslední společný kulturní zákon*, který je řídí, nese a drží, psychologickou a mravní lekci, kterou mohou dát myslivému diváku.

Umělecká díla, která vidíte kolem sebe, mají při vši různosti talentu, genia, techniky, cílů, výrazu a individuality svých tvůrců společný, nejvyšší rozhodný a charakteristický znak, který bije do očí každému hlubšímu pozorovateli: *jest to velmi živé, někde až vášnivě umělecké vědomí a svědomí*.

Každé z těchto děl ví velmi dobře a určitě, co v něm jest, ví dobře, co chce a kam míří, co nese v sobě z úmyslů a záměrů, rozumu a vůle svého tvůrce.

Nic *náhodného*, nic *nezodpovědného* není v těchto dílech: jsou to vesměs plody velikého a neobyčejně jasného *uměleckého intelektu*.

Byla pojata vesměs umělci rozhodnými, určitými a jasno-vidnými, kteří jsou pány všech svých sil a schopností a ovládají je jako věrný a spolehlivý nástroj, umělci, kteří věděli přesně, co chtěli, a pracovali k tomu vytrvale, neodchylně, s jasnou hlavou, s bezpečným a neselehávajícím uměním, s inspirací dlouhou a účelně živenou.

Žádné z těchto děl nevzniklo šťastnou chvilkou a šťastným nápadem, neuvědoměle a náhodně, pouhou inspirací okamžiku.

Jsou to díla *umění účelného*, jasného, uvědomělého sobě i uvědomujícího se jiným, umění logického, počítajícího se všemi prvky a okolnostmi tvorby. Nejsou to ani výsledky pouhé nacvičené machy a naučených pravidel a předpisů, ani improvisace šťastných chvil, šťastné pohody duše. Naopak: většinou jsou to díla *velikého uměleckého kullu* všech sil a schopností tvořivé mysli. V tom je vlastní charakter a vlastní bytost a význam děl zde shrnutých: zde jest, co rozlišuje francouzské umění tak rozhodně od umění všech ostatních evropských národů a nejvíce ovšem od umění našeho.

Jinde mají také veliké lidi, veliká srdce, veliké charaktery umělecké, veliké tvůrce a objevitele, veliké malíře, veliké básníky linií nebo symfoniky a instrumentátory barvy a odstínu — ale nemají *tak vysoké umění jako celek a úroveň*, uměleckou kázeň, umělecký kult a intelekt jako národní uměleckou ctnost, která pozdvihuje a povznáší i tvorbu slabších a menších individualit v díla vědomá, účelná a charakteristická, vykořisťující vědomou, methodickou prací všechny prameny a zužitkující všechny síly a vlohy individua.

U nás i jinde všecko skoro umění — a pravidlem nejlepší — bylo více méně *improvisováno*. Byla to řada výbuchů, někdy nádherných, jindy nepodařených a selhavších. Ve Francii bylo a je tomu jinak: tam bylo umění *hledáno* a bylo *nalézáno*. Celá

historie francouzského výtvarného umění, její smysl a filosofie, jest v těchto dvou slovech. Ve Francii se umění *hledá* a ne nazarbůh, náhodně a bez plánu, ale stále, pravidelně, důsledně, vši práci a všim podnikáním umělcovým, logikou stejně tvrdošijnou a odvážnou jako vytrvalou a neumdlévající. A každý nález odhadne, vykořistí a vytěží se hned do posledních důsledků tím jediným bezpečným a neomylným smyslem pro umělecký charakter a typ, který je vlastní francouzskému umělci.

To je smysl slova: umělecká kultura.

Francouzské umění je souvislá linie, jiná umění jsou vedle něho jen děravé řady bodů.

Každý francouzský umělec má expansi vytvořit ze sebe *individualitu, umělecký charakter*: zpracovat všechny možnosti, které v sobě cítí, brát je jako látku k uměleckému dílu, vysvobodit ze sebe všecko, co se ve tmách hlásí k životu, vykristalisovat to v ostré hrany, v krásný, výrazný a typický tvar.

Rozhlédněte se kolem sebe: jací všude umělci v tomto *vlastním* a základním umělectví! Kolik individualit, kolik uměleckých charakterů a jak účelně, s jakou logikou, jak promyšleně pojatých, citěných, vyrostlých — skoro byste řekli: *slavěných* —, tolik plánu, kázně a jasné hlavy bylo při tom zúčastněno! A stále rostou, doplňují se, přisvojují a přizpůsobují si všecko, v čem nalézají látku, odpovídající zákonům své vnitřní umělecké bytosti. Všude snaha promyšlená a vytrvale sledovaná: učinit ze sebe co nejvíc, podat se a vyslovit se umělecky celý a ve tvaru co nejvýraznějším, nejrozhodnějším, nejostřejším a nejcharakterističtějším — tvarem právě svým a individuálním, který je nejosobnějším vlastnictvím a dílem svého tvůrce.

Celé umění francouzské ve svých vrcholných zjevech dá se pochopit jen jako stále znova a znova podnikaný *experiment*. Toto slovo, které má u nás, kde se pracuje posud většinou pod vlivem více méně autorisovaných mistrů, ať mrtvých, ať živých, a kde se žije posud většinou v umění z druhé a třetí ruky, příhanný přízvuk, jest tam titulem umělecké cti a pýchы.

U nás, kde většinou každý snaží se co nejdřív zmocnit se jisté manýry, kterou jen opakuje a aplikuje na všecko, do čeho se pustí, a vyrábět pak více méně dokonalé kusy (ale bez prostoty a oddanosti středověkého řemeslníka), kde každý, ať literát, ať malíř, chce být v pětaticátém nebo čtyřicátém roce hotový jako dobře vypálená cihla, čtou se jako legendy životopisy největších Francouzů, patriarchů naší doby — ať Puvise de Chavannes, ať Rodina, ať Verlaina —, kteří žili, hledali a zkoušeli do padesáti let, neznámi skoro světu, ctěni jen úzkým kruhem přátel, druhů a milovníků a jež teprve v tomto stáří počínala šikanovati oficiální kritika . . .

A celý *impresionism* nebyl nic jiného než jeden jediný heroický experiment, podniknutý s takovou odvahou, s takovou vytrvalostí a tvrdošijností, s takovým zapřením a potlačením vši umělecké marnivosti, že bude vždy z nejvzácnějších a nejčistších lekcí vysoké ethiky, které kdy byly dány v umění. Tito opovázlivci nestáli o to, co by byli dovedli, kdyby byli chtěli, alespoň tak dobře jako jiní daleko menší, jimž vrchol snahy jest malovati slušné nebo i dokonalé, prodejné obrazy. Jejich ctižádost byla směšně nesvětská: chtěli být jen poctivými a věrnými nástroji, neodchylnými reflektory, podávajícími do nejmenších výrazných a náladových podrobností smyslové a přírodní dojmy. Z jejich objevů a ještě více z lekcí odvahy a síly, jež dali, žije posud, ať přímo, ať nepřímo, všecko francouzské umění dneška: porazili definitivně všecku akademickou šablonu a konvenci a falešnou školskou tradici.

Ve Francii není dnes umělecké školy (vyjma tu, kterou tvoří bezděky všude prostřednost a mdloba, jež vždy a všude nevyhnutelně napodobí), rozumí-li se školou styl a umělecký výraz určitého mistra, který se učí jako estetický kánon v předpisech a pravidlech. Největší mistři, kteří by je všude jinde založili i bez své vůle, nestvořili jich ve Francii. Každý silnější duch má tam odvalu vidět svýma očima, dát se rozechvívat a vzrušovat vlastní citovostí a vnímavostí z divadel přírody a života, hořet vlastní

obrazností, slovem: žít ze sebe a pro sebe, žít volně z kultu svých sil, rozvíjet se a hledat na svůj vrub a raději po případě padnout a zahynout na svůj vrub než živořit ve stínu druhého, třeba sebe většího a božštějšího.

Umění, které máte před sebou, není umění papírové a umělé, ale životné a často až heroické: celé osoby, celí lidé, celé individuality stojí za většinou těchto pláten, — co pravím, stojí? — jsou v nich, žijí a dýchají každou jejich barevnou skvrnou a každou linií.

Právě proto, že hmotný cvik a hmotná dovednost, technika a métier — a jaké! — jsou tu tak běžné, že se pokládají jen za podmínku umění, samozřejmou a která se mlčky předpokládá, nezámáčí a neoslepí tu tak lehce žádného uměleckého pozorovatele: chce se víc, hledá se víc, dává se víc.

A to víc je cit, srdce, nervy, charakter: kouzlo osobnosti, člověka i života.

Tento lak inilimní a vroucí slyk umění se živolem — jak miluje jen toto umění současný svět ze všech jeho stran, ať hmotných, ať duchových, a jak je celé nasyceno jeho mlunným vzduchem! — jest jen v zemích, v nichž je umění něčím více než šťastnou náhodou: jen v zemích, kde je *kultivováno*, kultivováno i umělci i lidem, neboť teprve tito dva činitelé dávají umění.

Všimněte si jen, jak toto francouzské umění je *samou funkcí života* a jak blízce se stýká s životem a přírodou, že jest jen jich pokračováním: je to park někdy mezi polmi a lesy, jindy prostřed velkoměsta, ale vždy park — to jest příroda a kultura.

Zde je umění říší, zákonem a pravidlem, jinde, žel, větší menší měrou jen výjimkou.

Stud nestydatých

Není citu odpornějšího, hnusnějšího, směšnějšího a více: krásnému a zdravému rozvoji společnosti škodlivějšího než nepravý a zvrhlý stud. Všichni velcí satirikové všech dob a národů měli zvláště na něj namířeno. Byl vždy a všude maskou pokrytectví, vápnem, kterým se natírali nejsmrduťjší hrobové.

Zejména býti pohoršenu *nezakrytou pravdou nebo krásou v umění* předpokládá naprostou mravní zkaženost a kleslost, nevyléčitelné mrzáctví srdce a úplné potuchnutí a pohasnutí každé, sebe chudší boží jiskry v člověku. Lidé čistého srdce a čistého zraku nevidí v pravdě a v kráse v umění nic než co jsou, něco nejvyššího prostého, samozřejmého, velebného a cudného — projevy nejvyššího zákona bytí a tajemství vesmírového života —, neboť lidé čistého srdce jsou lidmi čistého srdce právě proto, že nepřidružují k těmto divadlům a nemohou ani přidružovat představy nečisté obraznosti. Jich srdce, které nemá v sobě tohoto bahna zkažené obraznosti, není jimi pobouřeno, a je-li rozechvěno, je rozechvěno čistě jako horská voda čistým záchvěvem rozkoše z velikého a svatého tajemství života a kosmu. Člověk kulturní, člověk nezkažený a dobře vychovaný může cítiti před divadlem *nahého těla ve výtvarném umění* a zvláště v *plastice*, kde všecka tendence dráždění a pikantnosti jest vyloučena, jenom city úcty a zbožnosti z mysteria bytí.

Jinak je tomu ovšem s lidmi mravně zkaženými a zvrhlými, s lidmi surového srdce a nízkého, zatemnělého, zahluchlého intelektu: nedovedou se dívat na nic *vážně a prostě*, vidí ve všem

narážku, úmyslnost, účelnost a dráždidlo. A jak by neviděli? Zkažená jejich obraznost *slídí* ve všem a všude po nich a dovede si je ve všem také *vyhledat*: hledá všude příležitost a pastvu pro svou nečistou hru. Sebemenší dotyk, sebemenší narážka, a ssedlé vrstvy bláta, uložené na dně jejich srdce a obraznosti, hned se zvednou, vzbouří a zakalí všecko špinavým mrakem: hodte do blátivé, bahnité louže sebemenší a sebečistší kamének a celá je hned jeden jediný kal — kdežto jezero zůstane klidným, nepohnutým, křišťálově jasným i potom.

Pamatuju se z dávnější minulosti na staršího joviálního pána, známost z divadla, který se kdysi „mravně rozhořčil“ nad umělecky pravdivou scénou v jakémsi dramatu, nad scénou přirozenou a nutnou v rozvoji hry, nad scénou nesenou dechem a plamenem opravdové, silné vášně, nad scénou tragickou a po názoru každého čistého srdce čistou a cudnou. A kdo byl tento pán? Jak žil? Sedal ob den ve svém tingl-tanglu, poslouchal s mastným úsměvem oplzlé kuplety, sbíral fotografické kuriozity, byl horlivým čtenářem „moderní realistické literatury pro pány“ ve smyslu německých inserátů, vyprávěl rád a s pravým gustem pikantní anekdoty a mluvil, kde jen se dalo, průhlednými dvojmysly.

Tento pán je *mravní typ* moderní společnosti: každý ho znáte jistě v několika exemplářích více méně vyhraněných. Mravní rozlišovací schopnost, mravní soudnost tohoto typu je úplně převrácená a zvrhlá: obrací na rub všecky mravní kategorie. Oplzlost, frivolnost, pikantnost, pornografie ho nerozhořčují, v nich žije a tyje, dýše a mře — ale ukažte mu přírodu, pravdu, vašeň, sílu, vroucnost, poctivý a krásný život smyslů, srdce i duše — ukažte mu pravdivé umělecké dílo — a tento absolutně bezstoudný muž je uražen, rozhořčen, pohoršen. Jeho *stydlivost* je hrubě uražena, jak zní běžná fráze. Neboť kde není *studu*, tam bývá právě nejvíce *stydlivosti*, a vnější stydlivost snáší se docela dobře s úplnou vnitřní bezstoudností.

Zajímavý psychologický zjev, že u tohoto typu, a čím hlou-

běji vězí v opravdovém mravním bahně, tím ostentativněji, vyvinuje se zvláštní nedůtklivost, komická snaha *vnějšího puritánsství*: čím shnilější nitro, tím úzkostlivější snaha po zachování oficiálního dekora, v tím velebnější a nepřístupnější vrásky skládá se obličej a tím koženější bývá vnější vystupování.

Tento typ, soukromě a mezi čtyřma očima svrchovaně laxní, stává se náhle bez příčiny mravně úzkostlivým, vrtošivým a jankovitým, jakmile se octne *v hromadě, v davu*: v divadle, v galerii, na výstavě, ve sboru, ve spolku, v radě. Zde má náhle toto zvíře potřebu nejušlechtlejších citů a vyhlává je ihned s pravou pokryteckou virtuositou. Zde ihned pracuje v „mravnosti“ ve velkém, zde se kompensuje za svou soukromou špinu.

V zbytečné podezření, že se skládá z lidí takto zanedbaných a nevychovaných, uvedla se rada král. hlavního města Prahy svým panno-panenským (mluveno po nerudovsku) usnesením, aby z důvodů mravopočestnosti Rodinova socha „Kovový věk“ nebyla vystavena v sadech Žofínských ani v žádných jiných a vůbec na žádném otevřeném místě, nýbrž byla uložena někam do nejtmašího kouta městského musea.

Rodinův nahý člověk, probouzející se ze spánku, je podán s takovou naivností drsné a bolestné pravdy a přírody, je tak prost každého pokoutního úmyslu a každé tendenčnosti, je dílem tak mužně opravdovým a bolestně čistým, že jen pokrytcům může být k pohoršení a jen studu nestydatých k urážce a na závalu.

A tato socha, která volá přímo po rámci květných záhonů, po vzduchu a světle, má být z obmezenecké maroty pohřbena v některém koutě musea a tím ztracena pro radost oka a zušlechtnění srdce volného, plynoucího davu?

Člověk neví, má-li se této nejnovější naší kocourkovštině smát nebo má-li nad ní plakat. Vyzývala by jen mstivý smích a bičující satiru, kdyby nebyla příznakem ubohosti a zvrácenosti, s jakou chápou nebo lépe s jakou ignorují naše vládnoucí kruhy všecky kulturní a výchovné otázky doby.

Úkolem kultury a výchovy jest zachovat, prohloubit a zjemnit stud — a právě proto vyplít nejprve pseudostud, stud zvrhlý a zvrácený, stydlivost pokrytců a nestydatých.

Úkolem výchovy jest zachovat a rozmnožit v člověku dětskou čistotu a naivnost v nazírání, čistotu srdce i zraku, spolehlivost a bezpečnost taktu, který rozlišuje sám sebou mezi pravdou, přírodou a krásou a mezi frivolností, úmyslně vypočítanou a uměle buzenou, mezi pravdou, vášní a uměním a mezi lascivností a pornografií.

Od dětství stále soustavně musí být vychováván člověk k tomu, aby se na všechny veliké a smutné úkony života, na všechny projevy velikých zákonů přírody a vesmíru díval vážně, zamýšlen a zbožně dojat — aby ctil mysterium pravdy a krásy jako nejvzácnější divadlo, jež mu může poskytnout život a umění, čistým, přímým, nešilhajícím a nešpinicím pohledem.

Od *dětství* musí se učit člověk dívat se na pravdu a krásu čistým a zamýšleným zrakem, v *dětství* již musí získat a nabýt bohatství čistého pohledu a čistého srdce a v dětech již musí se vychovávat účelně silná a čistá obraznost, která umí hledět na uměleckou sílu a pravdu čistě a zbožně, jak zaslouží, aby na ni jen bylo zíráno. Jinak nevychovejí se nikdy generace nových kulturních lidí, krásného a zbožného lidu a diváctva krásných a pravdivých divadel života a umění.

A proto v osvíceném pochopení těchto kulturních úkolů městská rada pražská kupuje umělecké dílo, Rodinovu sochu, aby ji zavřela do nejtmaší příhrady své zapadlé truhly, které říká městské museum.

Styl a člověk

Le style est l'homme même, řekl starý Buffon, a p. Mrštík, třeba citoval trochu pozměněně a v trochu podivném francouzském pravopise („Le stil c'est l'homme“, Lumír, str. 57, 2. sloup.), dává mu za pravdu. Doufáme, že nebude tedy protestovat, položíme-li i jeho kritickou a polemickou prózu posledního data na tuto zkušebnou váhu a zjistíme, co ukáže nám i jemu.

„*Pot na čele by musel vystoupit každému hanbou a lítostí*, kdyby v jedné řadě s nimi sedět měl na lavici obžalovaných. A ten pot zarosí i *skráně* jejich, na to mohou spolehnout . . .“ (Slovo, str. 30, 1. sloup.)

V tom je celý Mrštík, stylista i člověk. Staré, krásné a věčné úsloví jako: zahořel studem, zarděl se po uši — nestačí tomuto modernímu boucharonovi, a proto váže neslučitelné představy v bastardní a nesmyslné obrazy, látá kontradikce a objevuje zbrusu nové pravdy jako že se člověk hanbou — *potí*, a to v první větě jen *na čele*, ale v druhé už i *na skráních*. Zatím věříme jen, že se potil p. Mrštík sám, když sešival tyto násilné nestvůry z protivných prvků, které se bránily a vzpíraly mu ještě v rukou. A to všechno jen proto, aby mohl nafukovat věty na pusté novinářské balony! Jen veliké rozměry! Jen oslepotat, jen omračovat, mluví každá plebejská estetika.

„Konečně se řítí morální Nemesis, která na Bestii nyní *jak dobře osedlaná Furie ostře pletenými a v řeznické krvi dobře namočenými provazy* hnáti bude k zodpovědnosti celou tu plejadu uměleckých Adamů . . .“ (Slovo, str. 29, 3. sloup.)

Bambase, zardi se (čili podle Mrštíka: zapoř se), jsi překonán! To není už ochraptělý úvodník našich žurnálů, to je vyvrcholení Tvého stylu! A ta správnost, přesnost, „justesse“, jak říkával Flaubert, těch tropicky bujných, kypících a spletilých obrazů! Furie, kterou si p. Mrštík představuje docela originelně jako koně („dobře osedlaná Furie“), máčí si svoje provazy, jež p. Mrštík také první objevuje, v řeznické krvi (t. j. v krvi řezníků)! Dovedete si představit něco oslnivějšího, děsivějšího, mysteriosnějšího? Není vlastně Mrštík největší český mystik? „*Pravdivost a vkus*“, to prý je v umění hlavní a bez nich prý není umění, píše kdesi p. Mrštík. A nemá dokonce nepravdu.

„Sami nastavili kdysi tak hrdou svoji šij a teď *rajtovat na ni* může každý uznanář.“ (Slovo, str. 30, 1. sloupec.)

K tomu jen poznámku: kdyby tak někdo *mluvil*, řeklo by se, že pěstuje fiakristický žargon, a zde tak *píše* mladý spisovatel a prý — stylist!

Namítne se snad, že takové ubohé nesmysly a nevkusy proklouznou snadno ve chvatu, píše-li se novinářský článek. Smutné je, že *mohou* proklouznout, neboť to znamená, že *jsou* v člověku!

Ale p. Mrštík nepíše jinak ani v literární kritické studii o Juliu Zeyerovi, jež klade rovnou mezi básnické bohy světové, a kterou tedy jistě psal nebo měl psát se soustředěnou myslí. Ale věc má hlubší kořeny: všechn ten nevkus, triviálnost, faleš a jalovost jazyková i myšlenková je ne nedopatřením, ale samou vadou a nedostatkem spisovatelské struktury p. Mrštíkovi.

V článku filosofuje p. Mrštík mnoho a dusí se samým ideálem, srdcem, nadsvětím, citem a duší, ale má-li o nich něco určitějšího povědět, dopadne to tak *materialisticky nevkusně a mechanicky střízlivě*, až bůh brání. Styl prozrazuje p. Mrštík, každou chvíli ho vyvrací a trestá, aniž o tom má tušení. Ústy vyznává nejradikálnější spiritualismus a idealismus, ale píše současně a zároveň těžký a hrubý materialismus. *Z au delà* a *z là-haut* padáme stále do *là-bas*, a beze všeho autorova úmyslu, jen tím, co p. Mrštíkovi „uklouzne“. Z oblak k blátu je u něho vždycky jen krok, a obojí říká často jedním a týmž dechem.

Tak klidně vedle sebe dovede napsat („Lumír“, str. 45): „Do plna slovanské duše — *hrábl* nejnádhernější epopejí, Vyšehradem.“ Ubohá slovanská duše, když vyvolává v p. Mrštíkovi hned představu — pohrabáče!

Ještě velkolepěji dopadl p. Mrštík Ritt in's romantische Land na str. 94:

„Není tak malá ani tak chudá ta česká duše, *aby ucházela pouze jedním ventilem a jiným ani nesměla ven*.“

To je svého druhu jediné. Je to už malér, že jakmile vzpomene p. Mrštík na duši, hned se mu k tomu musí přidružit představa — kotle! Co si má pak myslet čtenář? Že si p. Mrštík představuje tu milou českou duši — jako páru? Pan Mrštík, který tolik nenávidí techniku a mechaniku moderního světa, je jí plný (ovšem tam, kde je absurdní a směšná, což už bývá pomsta bohů), a on, který spílá vinohradským činžákům z profese, píše de facto ve svých článcích stejně nestvůry a nevkusy každou chvíli!

Neboť Pécuchet, který je zabílen v p. Mrštíkovi, žádá neúprosně svou daň, a tak už na následujícím sloupci (strana 95, 1. sloupec) čteme tuto — prostě nechutnost, doslovně i metaforicky:

„ne pravdu rozkousovat *v drobcích polemik*, kde se ztratí zrovna tak rychle, *jak vyhozeny byly z žaludku*, ale slovo soustavně, kriticky uspořádané“ atd. . . .

Ty polemiky, které „byly vyhozeny z žaludku“, jsou, jak patrně, ve všem všudy mrštíkovi.

Stylisticky i myšlenkově ryzi Mrštík je také na str. 57, 1. sloupec:

„Jsou knihy, a proslavené, kterým však konec konců přece jenom chybí něco, co by *strkalo člověkem stále kupředu a výš* . . .“

Knihy, která „strká člověkem“, je roztomilé, že? Taková mrštíkovi fína a nuance! Zvlášť dojemné musí být podivání na toho, koho „strká *výš*“. A zase vinohradský styl! Obraz patrně vzat je z tamních staveb, kde tak poeticky zacházejí s cihlami. Pan Mrštík „dluží“ (abychom užili tohoto milého moravismu) Vinohradům víc než tuší.

A což teprv o sloupec dál:

„Teprv Plojhar strhl roušku s jeho (Zeyerova) potréty, *operoval oči povlečené mázdrou tuhou jako podešev*.“

To je celý a slavný Mrštík, veliký silák slova před Hospodinem, hotový Samson! Jak to říká p. Mrštík? „Pravdivost a vkus.“ Ano, hlavně *vkus!*

Ale Mrštík překonává v tomto článku sama sebe, a jeho hrdinský temperament a rytířská rasa žene ho do myšlenkových a stylistických dobrodružství, která nemají v ostatní naší střízlivé a šedivé literatuře příkladu.

„Čarovná zahrada (t. j. dílo Zeyerovo), kde se procházejí lidé nejjistších vznětů, překrásných myšlének, do široka rozpjatého vzletu; *s krví, která není ani krví, ale něčím, čím obdařeny jsou bytosti mimosvětských sfér*. A on sám jakoby choval v sobě nejvzácnější tuto krev vyšších bytostí, tak aristokratickým byl mezi všemi aristokraty. Prává „*modrá krev*“ v *spirituelním slova toho významu a ne břečka, kterou chlubiteli se může i holomek*“ . . . atd. (Str. 46, 1. sloupec).

Ta víc než transcendentní a spiritualistická pasáž o krvi, „která není ani krví“, jak ta se mohla jen zvrhnout v ten roztomilý „Lumpen-Jargon der noblen Jetztzeit“, jak říká Schopenhauer takovému způsobu psaní, kterým končí p. Mrštík svou hyperidealistickou exkursi do nebeského azuru? Co se to mstí na p. Mrštíkovi, že se mu každý rozlet mění pod rukou v pád, a v tím hlubší, čím výše byl mfněn? Že za každý „ideál“, „duši“, „mimosvět“ musí si hned ulehčit nějakou nadávkou nebo nějakým nevkusem?

Ale dost žertů. Věc je ve svém jádře k smrti smutná.

Smutné je zejména to, že p. Mrštík, který stále tak pronikavě a hlomozně křičí po „národním“ a „českém“ umění a požaduje od každého „čich pro české slovo“, má ho sám velmi málo, anebo má-li snad čich, nemá rozhodně *sluch*, tento daleko jemnější a složitější orgán, nanejvýš důležitý pro stylistu.

Zachází s českým jazykem tak hrubě a barbarsky jako s kamením (a jemu slouží také v první řadě k tomu, aby udeřilo do hlavy odpůrce) a netuší, že má v ruce nástroj jemnější, dražší a tajemnější než nejvzácnější housle nejproslulejších vlaských mistrů, nástroj, na němž pracovaly věky a v němž ještě zakleto spí umění všech hráčů, kteří kdy na něm koncertovali.

Pro spisovatele je otázka národnosti a vlastenectví v první řadě otázkou krásného, výrazného a plného stylu, myšlenkového i slovního, s něhož nesmí sestoupit (a pravý duch ani nemůže sestoupit), ani když píše poslední notičku do deníku.

Jinak je tu umělost, póza, rozdělení, a ne jednota přírody a pravdy.

„Neboť kdo se prohřešil na německé řeči, ten znesvětil mysterium všeho našeho němectví: ona jediná ze všeho toho mísení a ze vši té směny národnosti a mravů jako metafysickým kouzlem zachránila sebe a tím německého ducha. Ona jediná zaručuje také tohoto ducha pro budoucnost, nezahyne-li sama v podlých rukou dneška.“

Což nenapsal nikdo jiný než Nietzsche.

Přeložte si do češtiny i *srdцем*, jako já jsem přeložil zde jazykem.

V Praze 15. ledna 1902

Stylistických perel V. Mrštíkových nit druhá

Vybrány všechny z jeho článku o Juliu Zeyerovi

„Ostatně v daleké minulosti mnohý z nás má leccos za lubem, co by rád smazal dnes“ (Lumír, str. 82, 1. sloupec).

Jaký nesmysl gramatický i slohový! Dopustit se ho gymnasista ve školním úkolu, dostane špatnou třídu — a zde tak píše spisovatel, který chce být nejvyšším estetickým a literárním soudcem v národě! Není pochyby, p. Mrštík nezná smyslu slov, jichž užívá: neví, co znamená „míti za lubem“. Spletl si jako malý školák slova a pojmy *lub* a *vrub*: jen tak se dá vysvětlit toto monstrum.

„Do jedné šachty házel mrtvol, skolené jedním švihnutím svého fleuretu“ (t., str. 82 a 83).

A zase nesmysl! Pan Mrštík psal by rád jiskrně, hravě a směle, rád by tančil stylistický kankán. Ale má na to těžké boty a směšně zakopne a padne, když se nejkrásněji rozběhl. Slovo fleuret se mu líbí, má takový chladný žár, nuže, sem s ním! A opravdu, krásná zbraň, ale musí se znát. A p. Mrštík ji v životě sotva viděl. Jinak by věděl, že fleuret je bodná zbraň a ne sečná a že se fleuretem *nešvihá*, chce-li se někdo skolit. Věděl by také, že *jedním* bodnutím fleuretem neskolí ani největší šermíř víc než jednoho protivníka, a byl by si odpustil stylistické dryáčnictví o šachtě mrtvol.

Obraz, přirovnání, metafora jsou výborné prostředky stylistické názornosti, ale za jedné podmínky: že situaci *vysvětlují* a ne *zatemňují*. To znamená: musím znát *dokonale* ten kus hmotného světa, z něhož беру obraz pro světy a pochody duševní, — jinak zmatu a zavedu čtenáře, místo abych ho povzněl a osvětlil.

„Třeštily tenkrát i větší hlavy než jsou naše *ve jménu tétěž mnohoslibné fiantí ideje*“ (t., str. 82, 1. sloupec).

Jak jalově myšleno, jak nečesky napsáno! Hlava třeští snem, horečkou, připuštěme i, že třeští ideou, ale *ve jménu ideje třeštit?* Ve jménu ideje dá se sice soudit a odsuzovat — ale třeštit?

Jaký prázdný, hrkotavý mlýn slov a představ!

„Zahalen v obláčky svých cigaret zdál se (Zeyer) *plynouti ven ze zakletého toho kruhu denních zvyklostí* . . .“ (str. 82, 2. sloupec).

Za jakou falešnou elegancí honí se tu p. Mrštík! Samá štika, samé dřevo, které je natřeno, aby dělalo dojem bronzu. A přitom jak nejasné, neúčelné, navzájem se potírající figury.

Představte si jen trochu ty cizí, protivně si cáry, jež tu sešívá p. Mrštík.

Je jakýsi „začarovaný kruh“ — že denních zvyklostí, je už kontradikce a nejasnost, ale sit. A v tomto kruhu stojí Zeyer, kouří cigarety a v jich dýmu „zdá se plynouti ven“.

Jaká kavárenská mystika!

Starý chrámový a církevní obraz říká, že v „obláčcích *kadidla* zdála se plynout modlitba k nebesům“. Obraz starý, prostoduchý, dědovský, ale dobrý, správných vnitřních proporcí. A tento obraz, který vězel v nejasném otisku někde v temném koutě mozku p. Mrštíkova, přešel na hořejší pestrou a pustou maškaru. Zde plyne modlitba, tedy něco nehmotného, u p. Mrštíka plyne *živý člověk, hmotný člověk* . . . Cíťte, v čem je nemožnost a nevkus jeho surogátu?

A ta čeština: *plynouti ven!*

„S tím rozdflem, že v životě přece aspoň občas síla jeho propukla *ven* . . .“ (str. 58, 2. sloupec).

„Co v sobě našel a co v lidech hledal, mocnou rukou vychváčeno bylo z temnoty *na svělo ven* . . .“ (str. 46, 2. sloupec).

Jaká líbezná čeština, jak ryzí a správná! „Vychváčeno“ tomuto bohatýrskému násilníku slova nestačí, „z temnoty na svělo“ — ani to ne — musí stůj co stůj udat svoje nedovtipné důsledně „ven“! *Ven, ven!* Teprve nyní je spokojen. Teď už není možná mýlka!

Kdyby tak překládal z němčiny okresní šikovatel úřední vyhlášku nebo agent skládal tak inserát, nedivil bych se. Ale spisovatel? A nota bene spisovatel žijící na Moravě, mezi lidem jazykově bezúhonným?

Český duch, český cit, ten prý musí vést spisovatele, bez národního cítění není prý literatury atd., tak hlomozí stále známou písničkou p. Mrštíkův novinářský buben.

Škoda, že jen hlomozí.

„Ale i když mrtvý byl a bránit se nemůže ani tím, že dosud je (!), zrovna tak jako za jeho přítomnosti a minulosti hleděl se literární historii i do budoucnosti *na šuškatí skreslený obraz Zeyerův* v pevné naději . . .“ (str. 57).

Našuškati — obraz je výborně řečeno. A aby čtenář, i kdyby chtěl, nemohl přeskočit, nýbrž stůj co stůj musil o něj padnout, navalil p. Mrštík v známé úslužnosti před něj ještě jednu kládu, přídavné jméno *skreslený* . . ., aby jen nemohlo vzniknout nedorozumění a každý viděl, že tu běží opravdu o *hmotný* obraz, o barvu a plátno!

A což začátek té věty! Jak je to krásně a jasně členěno, jak rytmicky stavěno, jak hravě, tanečně a lehce vysloveno!

„. . . netrpěl na sobě žádné přhany ať jakéhokoliv *koloritu stran*“ (46, 2. sloupec).

Jaký stylistický Kolumbus! Posud psali všichni chudáčtí spisovatelé jen o *barvě* stran a *kolorit* vyhrazovali obmezeněcky *obrazům* nebo v přeneseném smyslu *básním* a *dílům* literárním.

Stylistická paleta p. Mrštíkova hoří vůbec neukrotitelným bohatstvím výrazu a zavádí tím autora k takovým roztomilostem:

„I ten měl v žilách příměsek takové *cizoplemenné rasy*“ (str. 45).

„Cizoplemenná rasa“ je tak moudře zapsáno jako „bílý běloch“ nebo „černý černoch“. Odborně se tomu říká pleonasmus a stihá všemi stylistiky, co svět světem stojí, jako směšnost a nevkus.

„Stoží nyní za studium, kde pravá bída začala, kde je ten *kloub*, o *kerý* se pyšná ta ratolest zlomila“ (str. 95, 1. sloupec).

Co to je? Nesmysl — nebo odborně sadařské a ovocnářské přirovnání? Ale i pak mohla by se ratolest zlomit jen v *kloubě*, ale ne o *kloub*!

Stylisticky zvláště velkolepá je věta na str. 47, kterou prozatlím uzavírám tento výbor:

„On sám suverén, suverénně se i k tomu odnášel, *to jest nijak*“ . . .

To je tak vtípné, jako byste řekli: on sám suverén, suverénně i pracoval, *to jest lenošil*.

Populárně se tomu říká: mluvit, aby řeč nestála.

Chci-li říci, že se vůbec „neodnášel“, nezačnu vykládat, že se odnášel a jak se odnášel.

Chci-li říci, že mrzlo, nezačnu vykládat, že hořelo a jak hořelo.

A ten koketní pedantismus „odnášeti se“, který voní celou filosofickou a právnickou fakultou dohromady, jak ten sluší autoru Santy Lucie!

Jadrný stylista řekl by místo celého hořejšího brimboria prostě: Zeyer suverénně nedbal toho všeho.

Ovšem to by nebyl styl, alespoň ne podle p. Mrštíka. Neboť on je z *précieusních* duchů, kteří nedovedou říci rovnou vodě voda a ohni oheň, a kteří chtějí-li přivést čtenáře z Prahy do Tábora, jdou s ním nejprve na Podmokli.

Poznámka pro domo. — Nedomýšlím se, že tuto polemiku vyhrávám před tím, čemu se u nás říká literární veřejnost. Kdybych měl ten pocit, byl bych jím hned poután a ochromován, ztratil bych celou svoji transcendentní veselost srdce a odhodil bych asi pero v polovici práce: jsem hluboce přesvědčen, že každá dobrá věc musí podlehnout před tímto hluchým a slepým tribunálem a že se pozná neomylně po tom, že se jí naši kulturní barbaři vysmějí.

Nedomýšlím se zejména, že p. Mrštík bude mými důvody poražen nebo vůbec poškozen. Ne proto, že nejsou strašné — *jsou* strašné a stačily by, ne-li zabít, alespoň na dlouhou dobu odzbrojit spisovatele v zemi, která má zárodky literární kultury —, ale tou *nejsou* dnešní Čechy.

U nás bude se to všechno zdát lapálie a bagatelou, a snad jen pět, snad deset lidí pochopí celý strašný dosah mých fakt. Snad deset, snad dvacet lidí strne nad tím, že *tak* může psát spisovatel, který má v širokých kruzích pověst nejlepšího mladého stylisty. Snad několik lidí, jež spočteš na prstech svých rukou, pochopí, že tu neběží o nic vnějšího, o žádnou „formu“, o žádná „slovíčka“, ale o sám psychický základ bytosti a díla, — neboť domyslili strašný zákon jednoty stylu a člověka a vědí, že se tu chytila sama povaha, mysl, srdce a nervy člověka, jeho nejvlastnější já. A snad těch pět lidí zeptá se také: jakou cenu má to, co autor myslí a hlásá, když to nedovede ani sám sobě uvědomit, zformovat, postavit na nohy? A snad řeknou i k sobě: je to všechno opravdu možno v zemi, kde je literární kultura? Je možno v takové zemi, aby se *takovému* článku tleskalo, aby byl otiskován jinými časopisy? Ti, kdo jej otiskovali, četli jej přece: jak je možno, že neviděli ty nesmysly, jalovosti a tuposti, že je nebodly zrovna do očí, jak rozevřeli listy a začali číst?

Ale to je všechno. Veliká literární hromada, literární gros, literární obec nepochopí z toho nic než přiležitost ke klepu a plezíru. Neboť opravdu: není u nás literární kultury. Není dvou činitelů, kteří ji tvoří: těch, kdo čtou, kdo *umi* číst, — a těch, kdo píší, kdo *umi* psát. V Čechách až na několik výjimek a osamocených zjevů, opakují, není ani jedněch, ani druhých — a tím také není literární kultury, poněvadž jednotlivci nejsou ještě společnost.

Není čtenářů, jsou jen hlouzni potíštěného papíru. Není čtenářů, neboť dlouho a soustavně ubíjeli a otupovali jich vřímavost. Chrlili do nich spousty potíštěného papíru — čím byl potíštěn, bylo vedlejší. Štěrka prázdných slov, nevkus a jalovost, slátaná vyloženou slohovou nemohoucností, fráze, které dosloužily jinde již i v novinách a jež u nás jen nově natřeli a přešili, odpadky, které jinde smetají se stolu literatury a nesbírají, — všechno, všechno bylo dobré, neboť sloužilo k tomu, aby zabilo čtenáře a vychovalo hlouzna tisku. To vzácné *labužnictví* duševní, ten rozkošný *epikureism ducha*, kterému se jinde říká *čtení*, je u nás skoro neznámý. Ženy, společenské dámy, které v jiných zemích ve svých salonech byly pěstovankami literární kultury, u nás skoro nečtou . . . Kolik jste našli salonů, společností, kroužků, v nichž se čte s pietou, pozorností a radostí nahlas krásná báseň nebo essay nebo kapitola z románu? Naleznete u nás vůbec úctu k mluvenému a čtenému slovu? Naleznete někde radost z krásné věty? Projede divadlem záchvěv rozkoše, když s jeviště náhodou snese se do diváctva krásná, plně znící, dobře tvořená věta? Nebo rozkaše se celý parter jako by jej omrazil ledový průvan? Není to, čeho si žádá obecenstvo, jen nejnuznější, kupecky stručná a šedivá prosa, která informuje

o situaci s nejmenší ztrátou času — asi jako telegram z bursy? A naši řečníci — slyšeli jste někdy, s jakou pietou *ti* mluví a s jakou pietou se jim naslouchá? A kde se má vzít účta k psanému a tištěnému slovu, když jí není k mluvenému?

Nač by *psali* naši spisovatelé, nač by *pracovali* na větě nebo na odstavci, když nikdo toho nerozestá, neocení, nepotrestá? Nač psát, když stačí klížit, lepit, sešívat, látat z hotových hadrů obnošených novinářských fráží? A když se to zdá pak ještě bohatší než původní umělecká práce, poněvadž je to pestřejší, — alespoň naším soidisant kritikům a znalcům? Nač hrát na housle, když dostačí tlouci na buben a když ten obstará lépe všecko, čeho se může dosáhnouti: pozornost a všecko to ostatní. Je to i lacinější i výnosnější. Nač tvořit, když se lépe pochodí s literárním vetešnictvím a obchodem odloženými šaty?

Tedy: *ne dnešku*, ne pro něj, ale *pro zítřek* psal jsem tyto kapitoly. Víím, že dnešku je cizí a daleký i motiv mého činu: můj zapálený hněv, moje mstné rozhorlení, docela prosté vši osobní stránky, *ryzí msta za věc* a ne msta osobní. Neboť p. Mrštík má pravdu, když na konci své polemiky ve „Slově“ ujišťuje s podivéním a rozhorlením, že se mne vůbec nedotknul. Ano, *mne* se nedotknul, mne neurazil, mně neublížil, — ale hůř, tisíckrát hůř — *urazil božstva, jimž sloužím a kterým, mylně jsem myslel, že slouží i on*. A to je, co neodpouštím, to je, za co se mstím.

Redakce „Slova“ myslí, že odpraví můj článek, nazve-li jej pomstychtivým a namluví-li svým čtenářům, že byl objednan redakcí Volných směrů. Druhé je lež, nízká a k tomu nejapná lež, ale k prvnímu se znám otevřeně. Ano hněvem a mstou byl nesen můj článek první i dnešní. Nebojím se ani toho pojmu, ani toho slova. Duch tak celou strukturou své povahy křesťanský jako *Ruskin* vidí sám úpadek a samu mrtvolnost dnešní doby — v její neschopnosti k vášni, k rozhorlení, k vytrvalému a promyšlenému mstění křivd, ne osobních, ale veřejných a obecných.

Ano, mstil jsem se.

Mám tu vykládat, kolik bolesti mne stála má msta? (Neboť jsem miloval kdysi Mrštíka a dlouho se mi nechtělo loučit se s ním.) Ale to je mé privatissimum a nikomu není nic po něm.

Z našeho poměru jen tolik, kolik třeba k pochopení situace.

Vážil jsem si Mrštíka hlavně pro jeho *názory o stylu*, jež projevil nejplněji v starším jednom článku literárním a v nichž stál vcelku na stanovisku Flaubertově a přijímal jeho nauku, totiž: že styl není nic vnějšího, žádná „forma“, žádná otázka techniky a machy, ale sám základ, sama podstata a bytost literárního díla; že styl je nejbezpečnější kritérium vnitřní pravdy a poctivosti autorovy; že to, co se nedovedlo vyhránit v čistý, plný, zákonný styl, bylo churavé, zmatené, rozpoltěné už v nitru spisovatelově; že lež, polovičatost a vnitřní mdlouba prozradí se, jak autor ústa otevře, kolísavým a pomateným rytmem, falešnou intonací, smytým reliefem, necharakterním výrazem a přednesem, prázdnými nebo hybridními figurami; že co nestojí pevně a pružně na nohou v autorově mysli, potáčí se i v jeho větách; že spád a dech jich je nesen jeho srdcem, nervy, krví, vším rytmem jeho života a nemůže lhat; že dělit v „obsah“ a „formu“ je blud a konvence, poněvadž literární dílo jest organická jednota. —

Ztrnul jsem, když se mi náhodou dostal do rukou jeho článek o Zeyerovi posledního data: jak hybridně, zrůdně, jak bez rytmu a tepny bylo to napsáno!

Ale víc: jaký byl styl kolísavý, obojetný a pustý — právě takový byl život ducha a srdce pod ním.

Jedním dechem velebil tu p. Mrštík Zeyera za jeho absolutnost, za jeho naprosté opovrhování každou koncesí a každým kompromisem, — a tímž dechem odvolával svoji minulost intransigeanta a hlásal literární oportunismus, ohledy na to, že je nás málo atd., — vyložený a nevybíravý oportunismus, opakuju.

A řekl jsem si: *ano, zákon našich někdy společných, starých bohů platí ještě. A mstil jsem je.*

Napsal jsem svůj článek „Styl a člověk“ a myslil jsem, že to stačí. Myslel jsem, že mluvím ještě k starému Mrštíkovi a že pochopí, o co tu běží. Ale mylil jsem se: p. Mrštík na konci své repliky ve „Slově“ (č. 8, str. 77) míní, že nic není — jen „slovičko, styl“. K tomu došel *on*, někdejší vyznavač Flaubertův!

A vidím: starý Mrštík je mrtev, k nevzkříšení mrtev.

Ale *nový* Mrštík je mně lhostejný, zcela lhostejný, a přesvědčovat tohoto nového Mrštíka mně ani nenapadá.

Nezáleží mi ani na tom, přesvědčit dnešek. Víím, že *takto* inspirovanou mstu moji vůbec nepochopí, že mluvím k němu jazykem cizím o věcech mu cizích. A tak psal jsem tyto kapitoly pro zítřek.

Neboť generace zítřka, generace *opravdu mladá*, přijde, *musí* přijít, nemáme-li zahynout v malodušném literárním kramářství dneška. A nebude-li tu za pět let, bude za deset, a nebude-li za deset, bude za dvacet — ale jednou přijde.

A pak běda kupecům v chrámě!

Její čistě, silně a jemně smysly nesnesou látání a matení protivných sfér života a světa, s hnusem odvrátí se od hybridních nestvůr a vši strakaté jalovosti a prázdnoty, mžikem rozpozná padělek od jádra.

Její obraznost čím širší a bohatší, tím bude i přesnější a úzkostlivě poctivostí, která zná a ctí vnitřní hodnoty a vztahy pojmů a slov a nedovolí jich porušovat a převracet nemyslivostí a nevkusy.

V takovém stylu, jaký jsem tu dnes přibil, vycítí okamžitě, co v něm skutečně jest: útok na zdraví a krásu všeho života jazykového a literárního.

Ona ospravedlní můj hněv i moji mstu.

V její čistý neporušený soud skládám s klidným svědomím svoji při.

20., 21. II. 1902

Henry de Groux

Údlostí zimní saisony v Paříži byla hromadná výstava sta a třiceti čtyř prací Henryho de Groux v galerii Georges Petit, kterou se širšímu obecenstvu uvedl umělec v prvním rozběhu a varu veliké tvůrčí síly, ctěný a milovaný už dávno užším kruhem zasvěcenců. Dílo Henryho de Groux *jde* svými a novými drahami, lépe řečeno: *letl* novými drahami. Neboť veliká, nekonvenční a nespoutaná visionářská

síla, která unáší všechno jako vítr, hrůza vášnivě inspirace a děsivá pravda snu, pravdivého jako život a zhuštěnějšího než on, vyznačuje v první řadě tyto práce. Některé obrazy jsou malované bouřky citu a obraznosti, horečky vášně a života, plné pathosu a bolesti, improvisace hrdinských epopéjí, apokalyptický vír zjevení. Většinu sujetů bere Henry de Groux z velikých legend minulosti, ze světových dějin a náboženských eposů — z antického mythu, z Nibelungů, života Kristova, Napoleonova nebo Caesarova, z Božské komedie a j. Ale proto nejsou obrazy jeho ničím méně než ilustracemi k světové kronice: nic nevykládají, nic neparafrazují, *tvorí* podivnou a velikou duchovou mocí, jasnovidnou intuicí veliké, dávno zhaslé duše, vyvolávají je z hrobů, zažehují je požárem krve, bolesti a hrůzy. Henry de Groux básní psychologii velikých a rozvrácených duší jako básní hudebník symfonii: takoví jsou jeho Dante, Caesar, Hamlet, Richard Wagner, Baudelaire, Ludvík II. Bavorský. Jeho obrazy jsou v první řadě *zjevení* ze tmy hrůzy a věčnosti. Třeba malířský talent a vlastnosti formální a technické nejsou všude vyrovnány a hotovy, *jedno* stojí přece povýšeno nad každou diskusi: celkový duch, veliký vítr srdce a obraznosti, který nese toto umění, poctivé, vášnivě, neumělkované a živelné. Ke katalogu napsal výstižnou předmluvu kritik Arsène Alexandre.

Kate Greenawayová

zemřela v listopadu r. 1901 v Hampstead u Londýna. Význam K. Greenawayové v rozvoji anglické umělecké knihy dětské je veliký. Její místo je hned vedle Caldecotta, ne pod ním, spíše nad ním. Kreslířka původní, dokonalá, přesná, podrobná a ostrá viděla dítě neobyčejně graciosně, bohatě a jímavě, ale přitom v první řadě pravdivě a realisticky individuálně, bez šablonovitěho optimismu, laciného idealismu, fádňní konvence a falešné pohádkovitosti, které jsou, jak přirozeno, zvláště snadným a blízkým nebezpečím tohoto druhu tvorby. Její dětský svět a věk má svoje starosti, trudy, hoře, opravdovost a sobectví, epiku a dramatiku — třeba bylo všechno prosvíceno lehkým a radostným světlem kouzelné naivnosti, jakou je to podáno, a přitlumené tichým, laskavým, později trochu unaveným úsměvem. Velikou úlohu hraje v jejích kresbách krajina. Její krajina je někdy japonsovaná, ale vždycky rajská, necivilisovaná, beze všech technických a lidumilných vymožeností doby jako železnic, tunelů, viaduktů, širokých silnic atd., ale přesto hluboce a v jádře, charakteristicky anglická, svlažovaná malými živými potoky, překlenu-tými dřevěnými lávkami, s měkkými travnatými pahorky, s něčím, co připomíná něhu pastevců a stád. Kate Greenawayová je kreslířka „země víl“, jak řekl Ruskin, třeba ta „čarovná země, již pro vás tvoří, není nad oblohou ani pod mořem, ale blízko vás, dokonce u vašich dveří. Ukazuje vám jen, jak ji viděti a jak ji milovati.“ Poslední větu vyjímám z Ruskinovy knihy *The Art of England*, přednášek, konaných v Oxfordě r. 1883, jejíž čtvrtá kapitola je věnována dětem v umění a rozvoji dětského umění a je plna sladké a laskavé moudrosti, s kterou seznámiti se bylo zvláště u nás na čase.

Johna Ruskina Výklady o umění

Sáhnuo tu šťastnou rukou právě po díle, které je způsobilé uvéstí výborně ve studium *celého* apoštola krásy a radosti života: kniha má pevnější plán a průhlednější stavbu než jiná jeho díla, složitější, širší a vášnivější, a podává jasně a přehledně na malé ploše všechny hlavní rysy politické, etické, umělecké i výtvarné nauky Ruskinovy. Stylistice některých kapitol je zvláště plná, světlá a přesná, a zdá se mi, že později nevystoupil již Ruskin nad ni: takovou definitivní formu našly tu zejména jeho názory o ethice umělecké tvorby (přednáška třetí). Kniha může způsobit mnoho dobra, zvláště u nás, kde všichni skoro, aniž o tom víme, žijeme ještě z ryze dialektických a formálních estetických nauk německých, Hegelových a Herbartových. Ruskin je v první řadě ne theoretik, ale mudřec života. Ničím není méně než papírovým katedrovým estetikem, který myslí, že rozřešil všechno, stvořil-li novou odbornou terminologii. Ty staré běžné termíny kritické jako *realismus*, *naturalismus* atd., kterých užívá se u nás tak mělce, nudně, prázdne a pedanticky jako konvence pro nemyslivou pohodlnost, jakými strašnými a výraznými *tvářemi života a světa* jsou tu u něho! Jaký hluboký dosah, jaký plný relief mají u něho! Ať kdo souhlasí či nie s jednotlivostmi v jeho nauce, *toho* neupře mu nikdo a v *tom* je jeho vzácná přednost, již nelze dosti docenit: *učí domyslit*. Nevěří v salonní lásku k umění. Právo na lásku, právo obdivu a soudu musí se podle něho dříve *dobýt*. Jak charakteristické, že tento estetik začíná svoje výklady kritikou všeho národního života a že místo nové estetické frazeologie učí své žáky — kresbě tužkou podle velkých vybraných uměleckých děl! Jaká krásná *činná* forma obdivu a soudu! — Překlad pořízen je s chvályhodnou pietou p. Jungem. V detailech: „logeurs du Bon Dieu“ na str. 49 nejsou „hosté pána Boha“, jak se tu překládá, nýbrž *hostitelé, hostinští*.

O polemické poctivosti p. V. Mrštíkové

V 8. čísle „Slova“ obrátil na mne p. Mrštík, jak se domnívá, moji vlastní zbraň. K tomu by měl plně právo — kdyby jen užil *opravdu té zbraně*, kterou jsem na něho útočil.

Ale tomu tak není.

1. Dokazoval jsem mu a dokázal špatný, násilný, absurdní *styl*. Pan Mrštík domnívá se, že mi splatí rovnou, vypíše-li z mých polemik řadu příkrých a tvrdých *slov* jako „pamfletář ze femesla“, „syneček“, „bojuje klackem a kamením“ atd.

Jaký úpadek rozumu, milý pane! Mám Vám, starému a ve světové a domácí literatuře přece vzdělanému literátu, vykládat, že *táž slova*, která vytýkáte mně, a ještě *horší* (taková, která se nedají vytisknout a jež vydavatelé nahrazují jen tečkami) naleznete po kopách ve Voltairovi, Diderotovi, Goethovi, Heinem a j. a j. a u nás v Karlu Havlíčkovi? A jsou ti muži výborní stylisté nebo ne? Jsou, neboť ve stylu jedná se jen o to, *kde* a jak užít každého výrazu, slova, fráze. Jednotlivá

slova *sama o sobě* nejsou ani dobrá, ani zlá, stanou se jimi teprve *v kontextu, v souvislosti celku*.

A zde hřešíte Vy.

Nevytkal jsem Vám, že jste užil příkrých a hrubých *slov*: holomek, břevka, vyhodit ze žaludku, ventil atd. — ale že jste jich užil *v nemožné souvislosti*, tam, kde dopadnou jako pěst na oko.

Necitoval jsem Vám proto jednotlivá slova a jednotlivá úsloví, ale *celé věty, celé odstavce, šest až dvanáct rádků!*

Tam, kde pějete *hymnu* nebo *ódu*, nebo kde *ideálně horujete a blouzníte* — tam těch a podobných slov ovšem užít nesmíte.

To dopadne pak tak, jako byste, pečete-li cukroví, namíchal do těsta pepře nebo česneku. Jako zase naopak: v salámu nesmíte hledat datle a hrozinky, nýbrž uzeninu a slaninu. Otravuju-li si život šestiměsíční polemikou s někým, nedělám to proto, abych mu mohl říci, že je titán, gigant a geniús a že se mu hluboce kořím.

Stydím se, že Vám musím vykládat takto názorně literární abecedu, ale není zbylí: nulíte mne k tomu.

2. Pan Mrštík cituje ze mne dále několik figur, metafor, které chce dělat směšnými, ale které jsou *účelné a přesné*, a proto dobré.

Tak napíšu-li *v novinářské polemice* „vykarambolovat podezření a klep“, je to dobrý, přílehlavý obraz, názorný a přesný. A v polemice na svém místě. Rozumí se, že bych ho nenapsal v lyrické básni. *Účelnost*, p. Mrštík, první zákon každého stylu!

Tak napíšu-li *v kritice* „šutrovat, vycpávat zející, hluboké prázdno“ — je to dobře a výstižně napsáno. Čekám-li v knize živné a živé verše a najdu mrtvé a jalové kamení a strusky, řeknu dobře, že tu „šutrováno, šterkováno, vycpáváno“ — umělost a mrtvota místo přírody.

„Dutě znějící surogát“ nelíbí se také p. Mrštíkovi. Jaká pomoc! Já bych jej napsal dnes zase a znova. Dobrý, správný obraz. Surogát je po česku *náhražka, padělek*. Padělá-li se stříbrný nebo zlatý peníz nebo jiný hodnotný předmět, pozná se padělek podle toho, že *nezní, že zní dutě*. Každý školák vidí, že je obraz dobře a přesně tvořen.

„Brát kabát na člověka“ — co to je, táže se p. Mrštík. *Tisková chyba*, pane. Má stát: brát kabát za člověka — pak je to docela jasné. To pochopil už předloni p. Karásek; mohl jste se také o tom poučit z naší polemiky, když jste ji tak důkladně studoval.

3. Ale *celou řadu*, a to *hlavních svých trumfů* p. Mrštík, bohužel, — *nečestně zfalšoval*.

Proším:

a) V „Liter. listech“ r. 1897, str. 34 [viz Kritické projevy 3] čte se *proložným písmem*:

„Zde je *vilnost bonbon*, který se *žvýká*. . . Zde jsme na mile daleko od vši vášně...“

Ale p. Mrštík *upravil si text* pro svůj účel a cituje:

„Zde je *vilný bonbon*, který se *žvýká*,“ a směje se dále „vilným bonbonům“.

Můj obraz je jasný a srozumitelný, p. Mrštík, aby se mohl smát, musil jej — zfalšovat.

Ale: je to dovoleno v polemice? Je to čestné? Je to poctivé?

b) Tamže se čte:

„v tomto sonetu jsou detaily přímo bankéřské, řekl bych, vilnosti.“ Podtržené slovo, které naznačuje *obraznost* fráze, nehodí se p. Mrštíkovi, a proto je prostě ve svém citátu *vynechá a neoznačí ani tečkami*, že něco vypustil.

Ale: je to poctivé?

c) V „Liter. listech“ r. 1897, str. 305 [viz Kritické projevy 3] napsal jsem:

„Vezměte si Říšu. Jaký *nevyslovený, nevykryštalizovaný, nejasný, blátivý* člověk.“ Ta tři podtržená adjektiva vysvětlují smysl, v jakém užívám slova „blátivý“.

A co p. Mrštík? Nehodí se mu k jeho účelu, vypustí je tedy prostě a cituje porušeně: „Říša je blátivý člověk.“

Ale: je to dovoleno v polemice? Je to čestné?

d) Tamže strana 373, 2. sloupec [viz Kritické projevy 3] (*v polemice*):

„Mluvme spolu *docela po sousedsku* beze všech takových klinkaček“ (rozuměj jako „vysoká“ slova *směr* a pod.). Podtržená slova naznačují, že je tu styl úmyslně familiérní, proto nehodí se p. Mrštíkovi a on je — prostě vynechá.

Cituje zase falešně: „Mluvme spolu beze všech klinkaček.“

Ale: je to poctivé? A *smí se* tak polemizovat?

V Praze 26. února 1902

Dvě kapitoly z literární abecedy

Panu V. Mrštíkovi

1

Nevkusnou hru na schovávanou chce se mnou podle 15. čísla „Slova“ hrát p. V. Mrštík.

Čtenáři Volných směrů vědí, že jsem v 5. a 6. čísle [viz zde na str. 75 a 78] rozebral některé věty a odstavce p. Mrštíkovi a ukázal, jak jsou gramaticky a logicky nemožné nebo věcně nesprávné nebo bez umění vyslovené.

Pan Mrštík, který se ani nepokusil, aby něco z mého rozboru vyvrátil, chce mne přivést ad absurdum tím, že cituje některé věty — ze Shakespeara a pí R. Svobodové a věsi pod ně kritiku, kterou jsem stíhal určitě a přesně rozebrané věty — jeho.

Nerozumím sice, jak se dostává autorům těmto problematické cti, aby bylo jimi jako míčem házeno v naší polemice, — ale chce-li tím p. Mrštík říci, že i tito autoři dají se porazit způsobem, jakým jsem porazil jeho, pravím mu, že *se klame*.

O obrazech pí Svobodové, vybraných z „Milenek“, je to patrné každému literárnímu vzdělanci. Nedovozuju-li toho blíž, je to proto, že nemám ani práva, ani povinnosti o nich v této souvislosti vykládat: nepsal jsem vůbec kritiky o „Milenkách“, a soud můj, na nějž se odvolává p. Mrštík, vztahuje se k jiným, starším pracím pí Svobodové.

Chce-li svými citáty ze Shakespeara říci p. Mrštík, že Shakespeare píše právě tak špatně jako Mrštík nebo že Mrštík píše stejně dobře jako Shakespeare, — mylí se také. Pravda, kterou vidí každé literární dítě, jež zná Shakespeara a četlo moje ukázky z Mrštíka, jest, že Mrštík píše *docela jinak, od základu a kořene* jinak než Shakespeare, a že kritika má, která přiléhá úplně na Mrštíka, nezasahuje v ničem Shakespeara.

Neboť u Shakespeara nenaleznete nikde, aby si spletl pojmy a slova „lub“ a „vrub“ a přítomný čas s minulým a napsal logickou i gramatickou příšeru. Nikdo mi nedoloží, aby psal Shakespeare o mythologii a neznal jí (osedlaná Furie, Nemesis s provazy namočenými v řeznické krvi), o šermu a nerozuměl mu, o studu jako potu, o duši, jež uchází ventilem atd. Shakespeareovy obrazy jsou *pravdivé a správné* až do vědeckosti — jak ví každý, kdo Shakespeara studoval. Snad mnohý obraz jeho je násilný, vzkyplý a horečný — ale pak bývá také pravidlem *na svém místě*, přiměřený osobě, náladě, situaci. Mluví jimi lidé v afektech, v pathosu, lidé unesení, vášniví, šílení.

Ale i kdyby opravdu psal shakespeareovskými obrazy (jako že nepíše), myslí p. Mrštík, že jich smí užít a napsat — *v literární studii, v kritickém článku?* Smí p. Mrštík, když *rozebírá a charakterizuje Zeyera*, mluvit jako šílec král Lear nebo Hamlet? Každé literární dítě ví dnes a poučí p. Mrštíka, že první zákon stylu je pravdivost, to je *účelnost*. Co jest na místě v renaissanční tragedii XVI. nebo XVII. věku, co ve scéně vzrušení, pathosu a křeče — působí komicky v literární studii ve XX. století. Co je veliké, děsivé a vznešené *ve verši* — zní jalově a prázdně *proze* — nota bene: v *kritické* próze, kterou je přece článek o Zeyerovi!

Což mám vykládat stále literární abecedu?!

Každý vzdělanec ví dnes, že směšnost vinohradského činžáku je právě v tom, že lepí na sebe dekorativní pathos (kopuli, sloupy atd.), který serval s renaissančního paláce nebo s renaissanční radnice. A každý vinohradský stavitel může stejným právem, jako p. Mrštík na Shakespeara, odvolat se na Michelangela, Fischera z Erlachu, Dienzenhofera nebo jiného mistra baroka, jichž monumentální mramorový pathos kopíruje a padělá v krotkých rozměrech štukou a lepenkou.

Jak p. Mrštíkovi běží jen o to, aby naházal svým čtenářům písek do očí, a jak je mu k tomu každý, i nejpochybnější prostředek vhod, ukazuje nejlépe, že *cituje Shakespeara v starém, libovolném a kostrbatém překladě — tuším J. J. Kolarově*. Každý literární vzdělanec ví dnes, jak tento muž překládal: *ukládá každou chvíli cizimu autoru do úst své nápady a barokní fráze*.

Tak cituje p. Mrštík ve „Slově“:

Ó, kéž by přepevný ten tělastroj roztál a rozhrk' se na krůpěj rosy.

Ale to Shakespeare nikdy nenapsal. V Sládkově překladu (Hamlet, str. 21) zní to místo ku podivu krásně a prostě:

— Ó, kéž by to přiliš, přiliš pevné tělo se rozplynulo, zjihlo na rosu!

Nebo uvádí p. Mrštík:

— Již za měsíc zasnoubena, tož dřive, než stanost slzi zanikla v zánětu zpruzených očí.

Místo tohoto galimatyáše má však Sládek (t., str. 22):

za měsíc — než ještě sůl těch slzi prolhaných
jl slekla s očí rudě znicených —
se vdá!

Může být něco jasnějšího a průhlednějšího?

Nebo na str. 89 čte se u Sládka:

Ó, to mne uráží do duše, když slyším hřmotného, parukatého vlasáče trhat vášeň na cucky, na hadry a třaskati do uší floučkům v přizemí . . .

Pan Mrštík cituje však zase místo Shakespeara — patrně Kolará:

A mne to až do duše uráží, když slyším, kterak trhá vášeň na samé cucky a caparty, aby jen rozrážel sluch,

a této poslední věty, které v Shakespeareu vůbec není, chytá se zase p. Mrštík!

Srovnává-li p. Mrštík takový způsob obrany se svojí literární ctí — dobrá. Myslí-li, že se zachrání touto hlučivou, úmyslně falšující a matoucí taktikou před nemyslívým kavárenským obecenstvem, přeju mu toho. Já vznesl *svou* při před jiný tribunál. Již minule jsem vyložil, že jsem promluvil *jen pro veliký zásadní dosah stylové otázky u nás — a pro p. Mrštíkovi lepší minulost*. Doufal jsem ještě, že jeho uspané umělecké svědomí procitne. Ale marně: p. Mrštík zahlušuje je stále víc a stále nepoctivěji.

V Praze 30., 31. III. 1902

2

Pan Mrštík poctil mne mimo nadání ještě jednou svojí trochu nepozornou pozorností, mluveno po shakespeareovsku.

Je dobře, že hned na počátku svojí překruté satiry avisuje, že „falšoval a bude falšovat a švindlovat, jak dlouho bude chtít“ a že s pravým divácko-lidovým humorem datoval svůj opus významně „1. aprile“ — jinak bych jej snad byl bral vážně a p. Mrštík mohl by mne zase porazit strašným argumentem, že úmyslně a „s methodou blázní“ (mluveno zase po shakespeareovsku).

Pan Mrštík falšuje tedy soustavně a s methodou po celý článek.

Nedá se nic namítat proti tomuto sportu diváckého genia, třeba osobní dodavatel jeho citátů (Shakespeare) mnil, že je to „dobrou kratochvílí pro děti“. Jen proto, že jeho článek je trochu nepřehledný a geniálně rozházený, dovoluji si jeho „falsa“ a „švindly“ (ipsissima verba!) očíslovat a sestavit v řadu.

1. Je tedy veden p. Mrštík svojí methodou ke lži, že jsem zfalšoval jeden jeho citát¹. — Vypustil jsem totiž pro přílišnou délku (citoval jsem odstavec dvanáctiřádkový!) poslední lhostejnou větičku; větička ta, opakují, *byla docela lhostejná v našem sporu*, neboť v něm šlo jen o to: a) ukázat na jemnocitný slovník p. Mrštíkuv (slova „břečka“ a „holomek“) a b) vytknout (a to bylo hlavní), že těchto slov dovede p. Mrštík užít *bezprostředně a hned* po hyperidealistické tirádě, kde dopadnou jako pěst na oko. Byl jsem však tak poctivý, chci říci hloupý, že *jsem označil tečkami a zkratkou atd.*, že něco vypouštím. Zato mnou ovšem p. Mrštík jak náleží opovrhne — a má pravdu. Mohl jsem přece vědět, s kým mám čest, a měl jsem se podle toho zařadit. Měl jsem si vést methodou mrštíkovskou: zkroutit větu a nenaznačit nic. Tím bych si byl získal jistě jeho respekt.

2. A další falsum v soustavném falšování Mrštíkově: že prý jsem nedovedl na celou řadu obvinění Mod. revue v r. 1900 *nic víc* odpovědět než že M. revue jako hokynářka chce mít poslední slovo, a zatím prý jsem je měl já.

Ubohý Mrštíku! Jaký úpadek vši cti a slušnosti! Což kdyby se náhodou vyskytl člověk, který by si rozevřel Lumír 1900 a Mod. revue 1900 a zjistil, že jsem odpověděl *na všechny obžaloby* Mod. revue (a jak jinak bych také byl mohl polemizovat po tolik měsících!) a že *poslední slovo měl* — p. Karásek.² Co bysi o Vás pomyslel? Myslíte, že by na Vás hledal citát v Shakespearu? Nebo ulehčil by si vlastní nevázanou prosou?

3. A stará historie s Pavlem Kunzem. Prý jsem pod škraboškou cizího jména napsal o „Pohádce máje“ něco jiného než pod svým jménem.

To to nejapně a plané podezření vyvrátil jsem už Mod. revui, ale poněvadž se p. Mrštík tváří, jako by vůbec mojí odpovědi nebylo, rekapituluji mu ji zde:

a) *Pavel Kunz* byla *stála* a v liter. kruzích *obecně známá* moje šifra; několik listů

1 - Falšovat citáty — ale což to má smyslu u p. Mrštíka? Fantasuj, jak fantasuj, jeho nepřekonáš a nepředstihneš. Jeho skutečnost jde nad všechny pomysl a domysl a stylistický jeho genius „zahanbuje samu přírodu“, jak říká týž Shakespeare. Dovede si někdo vymyslet na př. takové slohové finesy, jaké se čtou v „Lumíru“ str. 82, 1. sloupec:

„Vyskytne se i *literární nějaký podomek* s duší i vtípem u nás tak vřele milovaného *Pepíka*, a když ten se *ukýchne*, slyší to celá Praha.“ Jaká gracie, jaký vtíp!

Ale nač hledat v „Lumíru“, když i v dnešním „Slově“ po tolikerém výprasku dovede p. Mrštík napsat tuto slátaninu:

„*Kavka* i když ve sněhu se válí, přece černé pírkó prokoukne a je po ilusi úbětem se pyšněfého anděla.“ (Str. 163, 2. sloupec.) Kavka, která budí v p. Mrštíkovi jednu chvíli ilusi — — — anděla! Ne, na pomoc všichni bozi zemští, podzemští i nebeští, a chraňte nás před takovou „obrazností“! A ta mluvnice! „Kavka . . . pírkó prokoukne!“ Je to věta? Nenaučili p. Mrštíka ve škole, že tu musí být *dativ*, aby to mělo jen trochu smyslu? Že musí stát: *kavce* pírkó prokoukne? „Luder bleibt Luder,“ citoval p. Mrštík, — sám na sebe. Habeat sibi.

2 - Moje poslední polemika je v Lumíru z 20. srpna a 1. září [viz Kritické projevy], p. Karáskova v Mod. revui z 8. září.

mne hned tehdy (1897) za ní znalo a jmenovalo. (Pod šifrou nepsával jsem do Liter. listů jen já, psávali i pp. A. Procházka, F. V. Krejčí a j.);

b) „Pohádka máje“, kterou jsem kritisoval r. 1897, nebyla táž, o níž jsem psal r. 1892. Pan Mrštík přepracoval prvotní její formu, když ji chystal pro knižní vydání, — zda k jejímu prospěchu, nebudiž zde rozhodováno;

c) referát můj v Lit. listech r. 1897 *nemusel být vůbec podepsán*, poněvadž je z těch kritik, které *mluví samy za sebe svými argumenty*. Uznával jsem tam otevřeně a plně talent p. Mrštíkuv i jeho literární význam, vytykal jsem jen jeho hranice a mezery a formoval své některé estetické a psychologické pochyby;

d) otázka pro filosofa: měl jsem, když jsem došel po 5—6 letech k jinému názoru o „Pohádce máje“ (přepracované!), názor ten zamřčet a opakovat názor minulý — jen proto, abych se zdál p. Mrštíkovi a lidem jeho duševní hloubky důsledným?

Ne p. Mrštíkovi, ale těm několika mladým lidem, kteří snad náhodou budou čísti tyto řádky, překládám z *Emersona*:

„Jiné strašidlo, které nás odvrací od samostatného jednání, je důslednost . . . Nerozumná konsekvence je trapič a strašák všech malých duchů, vzývaný všemi malými státníky, filozofy a kněžími. Po důslednosti není prostě nic velké duši. Stejně důležité jest starat se o svůj stín na stěně. *Vyslov v tvrdých slovech, co myslíš dnes, a zítra vyslov, co myslíš zítra, a zase v tvrdých slovech, i kdybys musil odvolat každé slovo z toho, co jsi řekl dnes.*“

e) Byla v tom jemnocitnost, která ovšem unikla p. Mrštíkovi, ale již pochopí, doufám, každý ušlechtilější duch: chtěl jsem vyslovit nový svůj názor *bez hluku a theatrálního efektu*, poněvadž mně šlo o věc a ne o osobu p. Mrštíkova.

4. A jsem už u posledního a nejobolavějšího bodu tragikomedie p. Mrštíkovy. Tomuto rytíři jest totiž velmi nevolno a úzko o samotě, a poněvadž je prost všech filosofických a individualistických skrupulí a nesoudí jako Ibsenův „Nepřítel lidu“, že nejsilnější je muž, jenž stojí sám, nýbrž myslí rozšafně s celým světem, že dva je víc než jedna a tři víc než dva, — šilhá úzkostně hned od počátku polemiky po spojencích.

Kde je jen vzít? Nu, v tomto případě nebude to nesnadné: jak známo, nebyl jsem zrovna literární tichošlápek a bil jsem se (s pýchou to pravím) s mnohými lidmi, naposledy s pp. Karáskem a Neumannem. A chytrácká a zbabělá logika si řekne: Aha, tady jsou. Stačí ti prostě odkázat, že už tam a tam p. Karásek popravil Šaldu — vymaloval jeho padoušskou podobu na vlas věrně, tak věrně a dokonale, že už ani ty nedoveš lépe, a proto musíš poukázat na Mod. revui, pagina ta a ta — a máš vyhráno. Zabil jsi tím dvě mouchy najednou: 1. nemusíš týrat svojí beztak hubenou polemickou invenci,¹ a 2. polichotil jsi Mod. revui

1 - Pan Mrštík dává rád nést režii svých rytířských výprav — druhým. Jeho polemiky jsou složeny skoro ze samých citátů. Ubohého Shakespeara najal si, zdá se, za citátového soumara — také názor na genia, jemuž říká Nietzsche „laesio Majestatis Genii“. Jest dojemná podřvaná na pietu, s jakou zachází p. Mrštík se svým vlastním P. T. geniem: jen ho zbytečně nenamáhat! Zrovna jako by to byl národní statek a p. Mrštík jen šafářem, jemuž je svěřena jeho správa!

a Novému kultu a máš zaručenu, ne-li jich spojenectví, alespoň neutralitu — v nejistých dnešních dobách, jak říká kronikář, každým způsobem věc dobrá a cenná!

Věřu, vtipně a docela po obchodnicku myšleno! Jen jeden háček je ve věci: *Proč jste neřekl hned před dvěma lety, když se tehdejší boj-bojoval, že souhlasíte s pp. Karáskem a Neumannem? Tenkrát by to bývalo mělo smysl — a byl byste býval dostal také hned svůj díl. Ale dnes, po dvou letech a když jste byl prve ode mne bit, křičet: ano, ten Šalda je lump, Karásek měl tenkrát před dvěma roky pravdu — milý pane, jaký vrchol tragikomiky! Jaký úpadek rozumu a vkusu! Jaká malodušnost zoufalce a poraženého!*

I Vy jste měl polemiky — s Časem ku př. v posledních letech — a také Vám neřekli tam příjemnosti a poklony. A dovolával jsem se proti Vám Času? Odkazoval jsem na něj čtenáře Volných směrů? Útočil jsem na Vás *cizí* zbrani?

Odpovězte si a zamyslete se nad tím, co jste provedli!

V Praze 6. IV. 1902

Rodinova výstava v Praze

V době, kdy do uměleckého svátku a hodu, kterým měla po našem názoru být a měla i zůstat Rodinova výstava, byl nám nasypán pelyněk malicherných a jalových novinářských tahanic a štvanic běžného kalibru, jež tak smutně charakterisují neschopnost naší veřejnosti píti i jen jednu chvíli plnou hrudi klidně a slavně olympický vzduch vysokého umění, neznečištěný politickým smetím a prachem, bude dobře přehlédnouti *uměleckou práci*, vykonanou členy spolku „Manesa“ při zřizování Rodinovy výstavy, podati její stručnou historii a vyrvatí tak z novinářského kalu a vrátiti umění, což jeho jest.

Na půdě, již na úpatí svahu petřínského v Kinského zahradě poskytly městské rady pražská a smíchovská, improvisoval v krátké době necelých čtyř týdnů architekt Jan Kotěra výstavní budovu. Jako tvrz pýchy a snu zvedá se její světlý dům nad hradbou, vroubenou alejí vavřínových stromků. Po schodech dostoupíte vchodu, nad nímž jest vržena luneta K. Špillarova. K střední místnosti, osmístěnu, v němž vládne harmonická skupina „Polibku“, přiléhá jednak menší čtvercovitý prostor, na jehož zděch je rozvěšeno celé kreslířské dílo Rodinovo, pokud bylo zasláno na pražskou výstavu, jednak druhý podlouhlý obdélník, o stupeň snížený, který soustřeďuje v zahradním interiéru většinu a vlastní jádro sochařského díla mistrova — úhrnem jest vystaveno 187 prací, soch i kreseb.

Zatím co se horečně pracovalo na stavbě výstavní budovy a na instalaci děl, posněžil již plakát Županského, který vztýčil skalnatou siluetu obra Balzaca na pozadí šedého oblaku a temně fialové oblohy, svým cudným, delikátním barevným

tónem zdi Prahy i jiných středoevropských měst, docházejí všade významné a čestné pozornosti uměleckých myslí.

Katalog výstavní přinesl kromě seznamu, vypočítávajícího vystavené práce Rodinovy a 20 jich reprodukcí, články F. X. Šaldy „Geniova mateřština“ a Stanislava Suchardy „Sochař Rodin“ a život mistrův.

Umělecký iniciativní význam Rodinovy výstavy v podání „Manesově“, který byl tak uboze zvráceně a nejspíše chápán většinou naší referující kritiky, záleží ve snaze, vyzdvihnouti moderní plastiku, posud odstrkovanou a zanedbávanou v obvyklých salonech, v rámci náladového umění interiérového a všemi jeho náladovými činiteli.

Úkol ten byl v arrangementu „Manesově“ řešen a rozřešen právě jemným a hlubokým pochopením všech charakteristických znaků a vlastností díla Rodinova: ano, v podání „Manesově“ přišly právě tyto veliké a ryze původní rysy jeho umění k platnosti stejně slavné jako intimní, k platnosti plnější, hlubší a bezprostřednější než na veliké výstavě děl mistrových, v Paříži samé na Pont d'Alma před dvěma roky pořádané.

Podsvětlné tichým a dřimotným dojmem působí šedě bledé, stlumené světlo, které plní sál. Bledě zelená tráva, temnější vavřínové stromky a šedý tón zdi tvoří půdu, z níž roste, týčí se, vře a kypí bílá masa Rodinových soch. V tomto cudném, delikátním prostředí mluví teprve tón ryzí velikosti, která jest jim vlastní a jež se tu z nich vybavuje cele a nerušeně.

Zde lze teprve jasně cítit, jakými mohutnými a slavnými akordy linie a světla jsou práce Rodinovy. Všecka jeho díla jsou vylučena ve velikou, jasnou, dominující siluetu, která podává jich život, zhuštěný v největší stupňované esenci, a padá do dálky mocně jako ryzí, hrudní tón zvonu. Zde teprve stává se každému patrným, jakým objevitelem a jakým rozmožitelem jest Rodin v říši plastiky. Úzkou klaviaturu citů a gest, na nichž hráli jeho předchůdci, rozšířil o nové oktávy, o nové širé polohy emoční i výrazové. Vyslovuje se zálibou život ve varu vášně, horečky, opojení a hrůzy, afekty, které akademičtí sochaři i estetičtí theoretikové vyhrazovali *malbě*, stavíce úzkostně přehradu mezi ní a plastiku, přehradu, jichž neporušitelnost žárlivě střežili. Tyto malodušné meze a hranice, vzlyčené lenivými mozky, pobořil Rodin důkladně: našel ryzí, plně zvučící plastický výraz i pro složité a rafinované stavy moderní duše, právě jako našel nový, nekonvenčně děsivý výraz i pro ty elementární a základní afekty, které měly v sochařství již svoji hotovou tradici i svoji hotovou frazeologii.

Výsledek je *život zmnožený a stupňovaný*, život tak intensivní, na jaký, zdálo se, sochařství nestačí a který, soudili theoretikové umění, vylučuje již samou svojí přirozeností, obmezeností svých prostředků. — I o Rodinovi platí slovo Faustovo: im Anfang war *die Tat*. Jeho umělecký čin usvědčil ze lži theoretisující spekulaci — čin, kterým se provádí v umění všecken pokrok přes theoretisující abstraktní mozek.

Světla, jež plastikové posud přenechávali výlučně malířům, využívá Rodin ke svým účelům, v sochařství tak novým a neobvyklým. Jím docíluje právě té mohutné sugestivní celosti, té neroztráštěné plnosti dojmu, toho náladového ovzduší, toho kouzelného oparu, který leží jako oblak kolem jeho soch, zastírá všechno malicherné, náhodné a mrtvé a dává mluvití jen estoci života a pohybu.

Zásluha pražské výstavy Rodinovy v úpravě a podání „Manesově“ jest právě v tom, že dovedla vycílit a vysoko vyzvednouti vlastní umělecký čin Rodinův, akcentovati jej a osvětliti jej tak živě a vzrušeně, jak se posud jinde nestalo. —

Mistr sám navštívil Prahu dne 28. května a setrval tu do 31. téhož měsíce, kdy odjel na Moravu a odtud později do Vídně, jsa předmětem nadšených veřejných poct, které kdyby byly platily poctivě a výlučně jen geniálnímu umělci, mohly znamenati opravdový svátek a počátek skutečné kulturní éry v naší zemi: umění bylo by zasedlo na stolec, který mu náleží a na němž posud roztahuje se jalová frázovitost a hlučící prostřednost.

Žel, že různé vedlejší a pokoutní, ani ne politické, ale jen novinářské a kramářské motivy a *arrière-pensées* převážily a přehlušily vlastní uměleckou a kulturní myšlenku, která dostala se ke slovu jen prostředně a nedokonale.

Epilog mrštíkoviády

V 22. čísle „Slova“ vynáší p. Mrštík již poslední trumfy. A jsou také podle toho. Silácké i divácké. Myslím totiž, že jen v Divácích končí se spor s nepohodným odpůrcem mrštíkovskou neotesaností: „a tož — bác dveřmi“. A myslím, že také jen v Divácích častuje se odpůrce, na něhož jsi se nemohl dostat důvody, logikou a důvtipem, květomlouvou, jakou si odlehčuje p. Mrštík: jsem mu fikslář, august z cirku, páchnoucí hmyz, štěnice a podobných líbezností víc. Mit Grazie in infinitum, jak psával Goethe.

To všecko jsou patrně v Divácích silné trumfy — ale v literatuře?! Ubohý Viléme, tmí se, tmí, a leccos, co se neodvážilo na denní světlo, vylézá nyní ze šterbín — vaší veliké duše. Tomu se říká Götzendämmerung.

A k tomu ty dojemné námluvy pod okny Moderní revue! Také podívaná pro bohy a lidi, kteří četli Mrštíkův článek o Zeyerovi a vědí, jak tam točil s celou mladou a nejmladší generací! Stačily moje dva tahy, a p. Mrštík, který ztratil svou zbraň, musí nadbíhat p. Karáskovi a vypůjčovat si lži z jeho polemiky.

Neboť jest lež, že jsem se dovolával soucitu pro svoji nemoc v polemice s p. Karáskem. Prohlásil jsem jen tehdy, když si p. Karásek vymyslel pomluvu, že jsem byl odměněn v nakladatelství Ottově řádem a vysokým postavením, že bych ho žaloval, kdybych byl zdrav.

Hrozil jsem tedy, poctivý Viléme, a ne naříkal.

Ovšem o lež víc nebo míň, na tom p. Mrštíkovi zrovna nesejde. Vyvrátíš mu jednu, a on obratem ruky je tu s druhou.

Což by bylo všecko, co nám p. Mrštík pověděl.

Debatovat s ním o stylu a o významu mojí kampaně? Bůh mne od toho chraň! Jen jednou jsem se spálil. Myslí-li si tedy p. Mrštík, že píše stejně jako Shakespeare, bon, myslí si to, nechávám ho klidně při tom. Předpokládá to takovou dětinskou prostoduchost, že je člověk hned odzbrojen. A psát dokonce smí se takové božské

naivnosti již jen v té neumělecké Boiotii, kterou jsou dnešní Čechy. Těm několika attickým duchům, kteří tu náhodou žijí, jsem dlužen snad slovo vysvětlení, proč jsem promluvil právě ve „Volných směrech“ a proč právě tu jsem demonstroval, co je styl a co jím není.

Všude jinde cítí se živě, co se skoro necítí posud u nás: že i spisovatelství je *umění tvarové a výtvorné* jako třeba sochařství nebo malířství. Všude jinde cítí se i do posledního nervu, že umělecké kultuře nemůže rozumět a nemá právo o ní mluvit, kdo nerozumí svému *odbornému umění*. Psát o umění a kultuře, horovat o umění — neumělecky, formou nevkusnou, beznervnou a pustou — znamená mást a temnit umění, a ne šířit a propagovat je.

Šlo o to, ukázat, jak p. Mrštík, který píše samozvaněcké, suffisantní epištoly o všech kulturních a uměleckých otázkách, jež v nich rozkrajuje tupým kuchyňským nožem, jak tento člověk, který si hraje na kulturního apoštola, rozumí umění — *které jest mu a má býti nejbližší a jež musí a má znát nejlépe a nejdůkladněji: spisovatelství, umění liternímu*. Šlo o to, protestovat proti jeho jalovým, harašivým a prázdným kapucinádám a bramarbasiádám (které jsou směšny, jak vím, i lidem z jeho nejužšího kruhu) a ukázat, že každý, kdo to myslí s kulturou a uměním doopravdy, musí začít s ní *u sebe a v malém*. Že všecka kultura začíná od umění, jak podati ruku, jak udeřiti, jak jíti a se strojiti, jak pozdraviti, jak minouti. Že u spisovatele všecka kultura začíná od umění, *jak složití větu, a že spisovatel, který nerozumí stylu věty, nemá právo mluvit o stylu — města*.

O oláze stylové a kulturní poctivosti a jednotnosti šlo.

O poznání a vědomí, že v kultuře a umění není maličkostí, nepatrností a náhodností, že jest zákonná souvislost rytmu, která se prozrazuje stejně ve vysoko sklenutém oblouku myšlenkové stavby jako v několika taktech náladové improvisace.

Děkuji „Volným směrům“, že pochopily souvislost mojí, zdánlivě úzké a odborné, kampaně se svým širokým uměleckým a kulturním programem a dopřály mi k ní místa.

17. VI. 1902

Odvaha — k pomluvě

K. M. Čapkovi

V dubnu, před výstavou Rodinovou, požádali mne pánové z „Volných směrů“ o *úvodní slovo* ke katalogu, který připravovali.

Úkol takového úvodu byl mi jasný: měl jsem osvětlit *nejširšímu obecnstvu*, těm nějakým deseti tisícům návštěvníků, význam výstavy, přiblížit jim genia Rodinova, dáti jim hledisko, odkud se mají dívat na toto divadlo.

K tomu účelu musil jsem podati charakteristiku Rodinova genia *v nejprostších*

a nejlapidárnějších liniích, v poslední synthese, a *nesměl* jsem ji podat odborným technickým jazykem. Nesměl a nechtěl jsem psát odbornou *studii*, na niž nestačilo ostatně těch několik stránek, jež jsem měl k dispozici. Musil jsem Rodina přiblížit co nejvíc *živou, citu a názoru* divákovi, musil jsem osvětlit úlohu genia v životě a jeho *obrodný význam pro kulturu*: tak rozumím úvodům ke katalogům.

Článek svůj nazval jsem významně *prologem* k výstavě: za ním byla otištěna (opravdu jen otištěna ze staršího čísla Rodinova v min. ročníku VS) odborná stať p. Suchardova, v níž *sochař-odborník* (ten jediný opravdový odborník, kterého není třeba dávat do skeptických uvozovek) vyložil, v čem vidí jeho čin a objev na svém poli.

To všecko nepravím proto, že chci *omlouvat* vášnivý a nadšený tenor svého článku a prosit lidi, aby ho „nebrali do slova“, ale vyložili si okolnostmi, slavnostním vzrušením atd. . . . Ne. Naopak: *každé slovo*, jež jsem tu napsal, bylo *dobře promyšleno* a mohu je zdůvodnit a obhájit. Stojím za celý článek do slova a do písmene; kdybych psal *dnes*, po výstavě, sebe důkladnější a střízlivější studii o Rodinovi, dospěl bych *k témuž resultátu* a vyslovil bych jej také stejně rozhodně, krajně a vášnivě. Vykládám tu jen, proč jsem nemohl *dokazovat a motivovat* ve svém stručném prologu a musil jen *tvrdit*: mohl jsem podat anticipando jen *výsledek studie*.

Můj článek přes hymnický a vášnivý tenor je *přesný a věcný*, věcnější než celá řada studií „odborných“ (odborných proto, že užívají technické hantýrky!) — věcnější proto, že vystihuje *zákon tvorby* Rodinovy a poslední *kořeny* jeho genia přesněji a určitěji než mnohá stať „odborná“. A opravdu, kdo sledoval pozdější kritické projevy o Rodinovi, ví, že ani nejlepší „odborníci“ nepověděli ve svých článcích v *podstatě* nic jiného než já — jenomže mluvili jiným jazykem, řekněme, abychom byli zdvořilí: střízlivějším, techničtějším . . .

Nuže, tento prolog nenašel milosti před tváří p. Čapkovou. Otírá se o něj v poslední „České revui“ tou prastarou šablonou, kterou má pohotově duševní tichošlápek před každým vášnivým a rozhodným projevem. Je mu to přepjaté, horečné, exaltované, výstřední, směšné!

„Kdyby nebylo slova *výstřednost, prostřednost* (l'homme médiocre) by ji vynalezla,“ napsal Hello. A tak K. M. Čapkovi, který se vyslovuje jako pravá mediokrita vždy opatrnicky a středocestnický, je exaltací přímá a rozhodná řeč. Nemůže pochopit takový charakterový luxus, v Čechách nevidaný a neslýchaný, aby někdo mluvil nebojácně, vášnivě, hrdou, přímou, dobře a plně znící větou! Jaká opovržlivost! Jaké nebezpečné novotářství! Vždyť jemu, K. M. Čapkovi, se v celé jeho dlouholeté novinářské a referentské praxi nic takového nepříhodilo!

Proč si nevzal Šalda příklad z něho, K. M. Čapka. Jak on spořil chválou, jak on je opatrný, aby se pro nic nenadchnul a nikde nepřipálil! Ne — on, K. M. Čapek, nedá se nikdy a za nic na světě unést a strhnout, on, K. M. Čapek, zná úctu, kterou si je dlužen jako patentovaný znalec a odborník, on, K. M. Čapek, je hrdý na svou mroží přirozenost! Jako by věděl, *kolik* platí i nejmenší slovíčko uznání od něho, K. M. Čapka, jakou ozvěnu budí po celém světě, usypá jí i Rodinovi jen jako venkovský kupec za krejcar šafránu. Vizte, lidé, jaký chladný, rozvázný, skeptický je to kritik! A dostane-li se pak jednou do ráže a mluví-li paušálně o „velkých českých mistrech, rovnorodých francouzskému geniu“ — vězte, že to není žádná

exaltace ani extase, ale kritický soud podepřený, zdůvodněný, odborný a asekurovaný, střízlivá hypotéka, na kterou může půjčit každá banka.

Starý grif a staré chytráctví všech lidí, kteří si chtějí dodat aplombu znalců a odborníků, jest tvářiti se chladným, dělati se nepřístupným, varovati se vši vášnivosti a rozhodnosti. Ve své ubohosti myslí, že *chladnost* sama o sobě je již *kritičností*, a čím méně mají pravé vnitřní kritické bystrosti, čím kolísavější a nespolehlivější jest jejich vkus a jejich umělecká kultura, tím raději oblékají se do kornaté togy a tím vážněji a důstojněji vystupují.

Nechápu, že *přesná a rozhodná polarita duševní, rozhodnost obdivu* jako *rozhodnost nenávisťi*, je základní, organickou takřka, podmínkou kritika a že nebylo a není bez ní kritika opravdu významného pro umělecký pokrok.

Kdyby se viděl, jak je směšným tento okresní kritik, který se bojí obdivovat se Rodinovi, „aby si nezadal“, jak maloměstěcky vypadá se svou kritickou upejpavostí, jak je komická jeho bázeň, aby nebyl „dupě“ (jak říkají Francouzi) a je zatím již ošizen svojí vlastní tupostí a nevnímavostí.

Dostala se mi do rukou tento měsíc kniha essayí kritika opravdu *světového*, jednoho z nejlepších znalců umění ne pouze francouzského, článku ze „Studia“, pana *Gabriele Moureya* „Des hommes devant la nature et la vie“. První studie v této knize je věnována Rodinovi. A *jak* je psána! Jakým hymnickým, vášnivým, pathetickým a básnickým jazykem! Našeho bodrého starousedlíka K. M. Čapka, který myslí, že kritiky se smějí psát jen podle otcovských, dobře vyzkoušených „šimlů“, ranila by z něho mrtvice. Jak jsou směšni tito kritičtí mrožové vedle opravdových kritických duchů, plných ohně, odvahy a rozhodnosti! —

Panu K. M. Čapkovi nelíbí se speciálně, jak pozoruju, na mém článku styl, výraz i český jazyk. Jednotlivá slova dal do uvozovek, „Zpatrniti“ (K. M. Čapek zfalšoval to poctivě v upatrniti), „nervní“ se mu nezdaří. Jaká pomoc! Má-li tupý sluch, dejž se poučit některým filologem: poví mu, že jsou dobře tvořena, a vyloží mu odstín, který znamenají.

Píšu mu „geniálštinou“. Nu, K. M. Čapek je očkován proti nebezpečí, že by se mu taková nehoda mohla přihoditi, nepíše ani *nejchudší novinářskou češtinou správně*, ba ani *ne srozumitelně*.¹

Chápu, že můj styl se mu nelíbí a *nemůže* ani líbit (je-li jen trochu důsledným), jako se mně zase nelíbí (abych neužil silnějšího a přesnějšího výrazu) „styl“ jeho. A nejen mně. Každého literáta, který četl kdy dobré stylisty, bolí prostě ze způsobu psaní p. Čapkova oko i ucho, nemluvě o logice, vkusu a citu. Píše nejhorším vídeň-

1 - Jak bídně ovládá i svůj chudý nástroj, toho jen dva doklady z *jedné* věty v prvním odstavci. Pan Čapek píše o minulosti a napíše: „*Tentokráte*, v dobách příští díla Rodinova do Prahy . . .“ Neví, že tu musí stát a jest jen možné: *tehdy*. „*Výlev kalamáře . . .* byl porozuměn!“ Každý kvartán poučí p. Čapka, že píše-li česky, musí napsati: výlevu kalamáře bylo porozuměno! Tak píše spisovatel, který má národnosti plná ústa. Tak píše spisovatel, který chce rozhodovat o otázce, je-li čí umění národní. Nezná ani charakter svého jazyka v nejprimitivnějších věcech. Nejlepší důkaz, že pohrdati „slohovými etudami“ má p. Čapek nejmenší příčinu. Prospěly by mu nesmírně. Musil by ovšem začít od první Prokšovy školy.

ským novinářským žargonem, Samá tříšťka, samý odskok, samá klausule, samá insinuače, samá klikatina! Samý schnörkl, samý šnek, samý čachřik se slovem i logikou! „Styl“, který mohl získat jen člověk, který po léta v našich denících polemizuje, kličkuje, krouť se, uhýbá se a provozuje vůbec nejružnější cirkusové řemeslo. I kdyby byl měl v sobě nejlepší zárodky ke stylu, takovou dresurou musily by být udupány. I kdyby měl již hotový a dokonalý styl, než začal novinařit, *potom* by se mu byl musil zkorumpovat!

Jak nemá být člověku, který píše takovým lepeným, rozbitým, pokoutním, šnekovitým způsobem, odporný styl přímý, vášnivý, řezaný z celého dřeva?

Chápu to a nehrdil bych proto p. Čapka, kdyby byl zůstal jen při projevu své antipatie.

Ale p. Čapek dopustil se v služebné horlivosti, kterou se chce zavděčovat svým pánům a mistrům, *ntzkostí* (není jiného slova pro to), za niž nezaslouží nejmenší shovívavosti a pro niž je třeba s ním zúčtovat. —

Insinuuje nejprve mně, jako bych místem ve svém prologu, že před Rodinem mají se naučit naši lidé „odvaze obdivu a odvaze nenávisť“, narážel na dílo sochaře p. Myslbeka, kácel je a hlásal nenávisť *k němu*. Před tím tvrdí, že jsem ve svém článku provedl „nelítostný škrt křížem kráčem bidáčkou vlastenskou plastikou domácí“.

Každý, kdo četl můj prolog, ví, jak tu pan Čapek mrzce lže a bez důvodu podezírá, neboť *v mém celém článku není ani zmínky o českém sochařství, ani narážky na ně*. Vytýkám-li, v čem vidím povýšenost Rodinovu nad *všim* posavadním sochařstvím *evropským, nesnižuju tím přece a neurážím nic a nikoho a nejméně české sochaře a Myslbeka: vyslovuji jen svůj soud a vyslovuji jej klidně a věčně*.

Cituji schválně místo, na něž se jediné může vztahovat inkriminace p. Čapkova: „Postavte vedle něho *i největší mistry*, jež jste posud viděli, a zpatrní se vám celý rozdíl mezi nimi: plastika jest jim jen řečí naučenou, třeba dobře, dokonale a správně naučenou a bezvadně ovládanou, ale přes všecko nenejhlubším a jediné zákonným, nýbrž více méně náhodným a libovolným prostředkem projevu a výrazu.“

Kde je tu co urážlivého, kde opovržení „bidáčkou vlastenskou plastikou domácí“?

I kdybych ve výraz „největší mistry“ zahrnoval p. Myslbeka, byla by to urážka pro něho? Snížoval bych tím jeho umění?

A každému rozumnému a poctivému člověku, který čte *kontext a smysl* mého článku a ne svoje podezřelé myšlenky, je patrné, že „odvahou nenávisť“, o níž mluvím, musí se rozumět jen nenávisť *k umělecké prostřednosti*.

Ale perfidnost p. Čapkova jde ještě dál.

Obviňuje p. Suchardu, jako by v druhém článku komentoval moje slovo o nenávisť a určitěji ještě poukazoval na p. Myslbeka.

Nic nepřekáží tomuto zuřivci, zaslepenému plazivým byzantismem, že *článek p. Suchardův je o více než rok starší mého a že nemůže nikdo komentovat místo v článku, který bude až za rok napsán. Je čirá náhoda, že můj článek a stal p. Suchardova sešly se v katalogu Rodinově: stať p. Suchardova je skoro doslovný (jen po formálně stránce přizpůsobený) otisk ze souborného čísla Rodinova v minulém ročníku VS.*

Nepřekáží mu, že p. Sucharda mluví, jak z kontextu nad vši pochybu patrné, ne o *svém* školení — ale o školení *divákové* nebo *čtenářově*. Šlo mu jen o jedno: hodit blátem po nepohodlném umělci — nepohodlném proto, že měl odvahu vyznat své umělecké přesvědčení a poklonil se cizímu genu. Šlo mu jen o to: ukout lež a pomluvu.

Čin p. Čapkův je *ubohá novinářská perfidie nejhrubšího kalibru* a vypráví sám o sobě o bídě našeho uměleckého života, v němž se každý samostatný soud a názor pronásleduje jako zločin a podlost, víc než by mohly celé studie. —

Ad vocem Myslbek chci říci p. Čapkovi ještě jen toto. Nebylo nám třeba narážet v katalogu na Myslbeka již proto, že „Volné směry“ postavily se k dílu jeho určitě a rozhodně, s otevřeností a přímostí. Ve čtvrtém čísle letošního ročníku přinesly referát o publikaci jeho díla „Unif“. Tam poklonily se *urcholům* díla Myslbekova vřele a upřímně, a musily-li po svém uměleckém svědomí konstatovati klesání, učinily to stejně věcně jako taktně. Lidé, kteří mluví řečí tak přímou, neskrývají svůj názor v narážkách.

Pan Čapek nenaučil se před Rodinem ani odvaze k obdivu, ani odvaze k nenávisťi — jen odvaze k pomluvě.

Výstava Rodinova nestála mu ani za to, aby napsal o ní do „České revue“, třeba jen po svém smyslu a rozumu, slušný umělecký referát.

Neboť ten drobet charakteristiky, kterým končí svůj článek, je ubohý a nesprávný až bůh brání. Rodinovo umění je prý ryze francouzsky národní „*od jeho duchaplnosti až po jeho nezkratnost v kultu ženy*“.

Rodin — a duchaplnost! Jaký kritický nesmysl napsal tu K. M. Čapek — a bez exaltace, v úplné střízlivosti! Nesmysl, který vyhradila Prozřetelnost jen jemu, poněvadž myslím nikde v Evropě a nikým ani u nás nebyl propověděn! Tento předpotopní obr, autor Calaiských, Jana Křtitele, Evy, Modlitby, Balzaca — duchaplný?! Tento umělec, který urážel vždy Francouze nedostatkem hladké formy, nepřístupností, nedostatkem mise-en-scène (co tak miluji), který jim neměl smyslu pro harmonii, eleganci a líbivost, který nenáviděl každý žertík a každou pointu v sochařství, všecko koketování s divákem — duchaplný?! Tento umělec, který pracoval jako příroda, trpělivě — organicky, řekl bych — bez skoků a lesku, kterému nemohli leta a leta odpustit jeho brutalitu a „*outranci naturalismu*“ (jak říkali), — ten má podle p. Čapka v nejvyšší míře dokonce národní francouzskou ctnost: *esprit!*

Rodin — s *espritem!* Duchaplný Rodin! Ne, pane Čapku, kdo půjčil Rodinovi *esprit*, musil se ho sám nejdřív zbavit. To bylo napsáno bez ducha svatého i nesvatého!

A stejně je tomu se smyslností Rodinovou! *Tato smyslnost není francouzská*, jak ví každý, kdo zná trochu život, literaturu i umění francouzské. A Francouzům se také nelíbila. Francouz miluje v umění jen smyslnost lehkou, hravou, koketní a zdravou. A smyslnost Rodinova je brutální, děsivá, šilená, hořká a smutná — smyslnost nekonvenční a nepřizpůsobená — smyslnost Baudelaireových „*Fleurs du mal*“, které byly nejednou inspirující lekturou Rodinovi. A je známo, jak nepopulárním a posud nenáviděným je ve Francii Baudelaire právě pro umělecký kult *těto* smyslnosti!

Rodin sloven není Francouz, alespoň ne *typický* Francouz, jako Michelangelo není typický Vlach. Mám toho tištěné doklady, jak Francouzům (kteří přece budou lépe než p. Čapek ne-li vědět, alespoň cítit, co je a co není francouzské) zdálo se umění Rodinovo *nefrancouzským* z důvodů, které jsem výše jmenoval.

Jde-li se v rozboru francouzského umění nehlouběji, ke kořenům a posledním prvkům, k *poslednímu a nejšvebecnějšímu jeho rázu* a charakteru, může se ovšem říci s jakýmsi právem o některých (ne všech a ani ne nejvýznačnějších) jeho sochách, že jsou francouzské a národní — ale tato umělecká francouzskost nezáleží, jak se dětinsky p. Čapek domnívá, ani v duchaplnosti, ani v kultu ženského těla a erotiky. Francouzské výtvarné umění je charakterisováno v poslední příčině kultem *logické jasně linie, logickým realismem*, který není bez zvláštní grandiosity — a proto a jen proto lze některá díla Rodinova pokládat za národní: navazuje tu na francouzskou tradici. Ale jinde nepůsobí jasností logické linie, není jasný, ale chaotický a vroucí: působí malebně, masou, světlem a stínem. Jinde navazuje na Michelangela jako jinde na středověk a jinde konečně je *tak svůj a nový, že nenalézáte pro to východiště v historii národního umění*.

A toto poslední je rozhodující.

Rozumí se, že žádný umělec nemůže být nenárodní či beznárodní: nežije ve vzduchoprázdném prostoru, ale na zemi a mezi lidmi. Mezinárodnost jest abstrakce a fantom a ne život. Ale jde o to, co umělec *nového, svého, individuálního* (co předtím v tomto tvaru a složení tu nebylo) *připojil k národnímu a historickému*. U velikých umělců a tvůrců je tento jich vlastní přínos tak veliký, že je odlišuje příkře od toho, čemu se říká národní typ. Dlouho je pociťují jich vlastní krajané jako cizince a nenárodní. Dlouho trvá, než se odkryje, že *obdobné* snahy byly již v bližší nebo vzdálenější minulosti, zapadlé a zapomenuté, a že tito revolucionáři, kteří se bouří proti *dnešnímu* národnímu typu, navazují vlastně na nějakou *starší* přerušenu tradici a pokračují v ní. *Pak teprve*, když jejich novoty a obnovy byly sankcionovány a přijaty a přešly v obecný národní statek, pak teprve *stávají se* národními.

To je též, vlastně teprve *bude* případ Rodinův, poněvadž tento proces není posud ve Francii ukončen.

Ale tím, co přinesl takový genius svého, nového a individuálního, čím vystoupil nad běžný právě průměr a typ národní, — tím činem a tím hrdinstvím je *zjevem všelidským a světovým* a tím náleží *umění celého světa*, jak zní závěr článku p. Suchardova, poněvadž příklad jeho odvahy pozvedá *každé* umění a musí působit *obrodně v každé umění*.

Závěr druhého článku stojí pevně, neotřesen útokem tak ubohým a směšným jako je p. Čapkův.

20., 21. VIII. 1902

Gabriel Mourey: *Des hommes devant la nature et la vie*

Pan Mourey nepěstuje tu pohodlnou a nezávaznou a ovšem i bezvýznamnou kritiku, která vládne u nás v literatuře i ve výtvarném umění a má zde dokonce prestiž modernosti: míním tu kritiku, již je tak zvaná *objektivnost* (nebo vědeckost či psychologičnost atd., jak zní právě běžné heslo) vítanou zástěrou a hledanou maskou pro uměleckou neutralitu, lhostejnost a beztemperamentnost, bezcharakternost a bezosobnost kritisujícího. Objektivnost! Jaká šťastná fráze pro chytráky! Jaká příležitost popsat celé strany a nezaujmut určitě, celé a typické stanovisko k žádnému uměleckému zjevu a k žádné umělecké snaze! A jak superiorně vypadá a s jakým pravým vědeckým aplombem vystupuje takový transcendentně pokojný a klidný kritik! Jak taktně dovede balancovat na svém objektivním provaze! S jakou chladnou a bezvadnou elegancí tancuje mezi vejci! Jak plynný a hladký (vlastnosti, které se líbí vždycky tolik vši čtoucí novinářské i literární luze), jak vlnitý a pružný, jak podkládající a napovídající, jak setměle sugestivní styl může mít, když nemůže nebo nesmí říci jedinou pevnou myšlenku a jediný hotový a rozhodný soud, za který byste ho mohli chytit a přibít. Jaké roztomilé, nezávazné a nezávadné, všem přfjemné uměníčko je taková kritika! Škoda jen, že také o nic významnější a hodnotnější než každá jiná virtuosita a než každé jiné kejklřství.

Pan Mourey není dále také z kritických skeptiků, či jak říkají ve Francii, *diletantů*, kteří proto, že estetika není exaktní vědou, popírají v druhé polovině věty, co řekli v první, zdržují se, jak jen mohou, soudu, a stane-li se jim přece nehoda, že jim vyklouzne z péra něco tomu podobného, vyložili by nebo spíše omluvili by nejraději jeho vznik, podmíněnost a relativitu celou svojí autobiografií.

Způsob, jakým se blíží p. Mourey k uměleckému dílu, má něco *naivního a zbožného, něco nekonečně prostšího, hlubšího a moudřejšího* než jalový filosofující žvást a dialektické chytráctví a kličkování lidí lhostejných a indiferentních: p. Mourey má kult genia, kult uměleckého činu, kult uměleckého heroismu. Panu Moureyovi jsou umělecké otázky *věcí srdce a života*, pan Mourey má k umění *osobní prožitý vztah a poměr*, jehož nenahradí kritikovi nic a nikdo a který sám o sobě znamená nekonečně víc než nejmodernější metoda: p. Mourey je *kritik-básník a kritik-umělec*.

Duševní polarita p. Moureyova, jeho sympatie a antipatie, láska a nenávisť, obdiv a opovržení jsou velmi rozhodné a určité a neobyčejně citlivé: p. Mourey má ve vzácné míře základní *charakterovou* podmínku, bez níž si nedovedu mysliti pravého kritika, — míním mravní rozhodnost a hotovost, s jakou obdivuje a miluje každou odvážnou a poctivou uměleckou snahu po novém, každou vroucí individuální inspiraci, a s jakou odmítá každou konvenci, prostřednost a šablonu, každý široký, oficiální úspěch a žízeň po něm.

Pan Mourey není také z těch autorů, kteří se domnívají, že výtvarná kritika musí a má se obmezovat na popis sujetu a odhad machy a techniky, a kteří nebojí se ničeho víc než psychologické intuice, vedoucí od hmotného k duševnímu, od projevů k silám, a hledající za výtvarníkem také ještě umělce, básníka, tvůrce, lidské srdce, lidský charakter a lidský typ. Soudí naopak, že socha, obraz nebo kresba není jen dílem ruky a oka, ale i nervů, sensibility, srdce, vůle a intelektu, určité a typické organisace nervové i psychické, určitého lidského charakteru, a že kde tyto hlubší

prameny chybí, kde umělecké dílo není k vzlétnutí nasyceno jich vášnivým, magneticky sdílným fluidem, kde je výsledkem pouhé nacvičené hmotné virtuosity, je konečný a poslední dojem chlad, suchost a střízlivost.

Svádí všude technické dílo k těmto jeho ukrytým psychickým zdrojům: všude hledá za malířem ještě člověka, celého a hotového člověka, srdce, charakter, individualitu.

Svrchovaně charakteristický je název knihy: *Lidé před přírodou a životem*. Ano, tyto věčné, nekolsivé hodnoty vládnou jako zastřené, ale všudypřítomná božstva konečným a posledním soudem p. Moureyovým; je tušíte stále na obzoru jeho knihy; před ně vede, před ně stává, jimi měří umělec.

Ve svých studiiích vztyčil všude za umělci i lidi, lidi citící a myslící, vášnivě a trpící, oddané i vzbouřené. Vyvolal to čistě lidské, nervové a psychické teplo, kterým živili svoje dílo a v němž mu dávali zrát od malých zárodků temnou a laskavou prací uměleckého mateřství. Ukázal je ne hotové a dovršené, ale hledající, pracující, tápající, zápasící se sebou i se světem, zneuznané, opomíjené a šlapané, a dal cítiti, jak právě *mravní energii*, kterou vyvinuli v těchto dnech hoře a útisku z posledních kořenů své bytosti, vyrostlo, zesílilo a uzrálo jich dílo.

V několika studiích provedl i krásnou myšlenku, že dal slovo umělcům samým a dal jim vypravovat silným, barevným, teplým a vlhkým slovem charakteristické epizody z jich rozvoje, křížovatky směrů a drah, na nichž se v nejistotách octli, chvíle vnitřních převratů a přerodů. A nejen v těchto kapitolách, ale i jinde má Mourey zvláštní širokou, slavně znící linii, něco, pro co bych ho rád nazval *epickým kritikem*.

V jeho knize jsou strany, nesené heroismem tak spontánním, cudným, samozřejmým a distinguovaným, prostým vši vtíravé rétoriky i všeho moralisujícího pathosu, že budou vždycky lekcí vysoké, čisté a hrdé *umělecké ethiky* vybraným a příbuzným duším, které se budou zapalovati na jich rozhořelém ohni.

Pan Mourey je z těch několika vzácných autorů dnešní Francie, jimž kritika zahrnuje v sobě celou hmotnou i duševní kulturu, jimž je uměleckým a mravním posláním a kteří vidí její cíl a smysl v tom, aby probouzela svědomí svojí uspané a otupené doby.

Jeho kniha je také celým a dokonalým *literárním* dílem. Do služeb svých ideí a názorů dává p. Mourey krásné spisovatelské kvality, kterými vládne jako autor teskné sugestivní lyriky i delikátních románů. Výraz jeho je zároveň reliefní a čisté a ostře rytý i bohatě odstíněný a vlahý skrytými náladovými a emočními zřídly.

Jak jeho literární ressource jsou hluboké a čisté, dovede přesně posoudit, jen kdo ví, kolik literárního umění a jak ryzího zrna třeba k tomu, aby někdo směl pojímat a psát kritiku jako umělecký genre — a neztroskotat se.

Henry David Thoreau: *Walden čili Život v lesích*

Kniha, jejíž titul jsem nadepsal těmto řádkům, uvádí k nám krásnou a bohatou spisovatelskou individualitu, amerického básníka a filosofa-transcendentalistu, Thoreaua, žáka a přítele sladkého okouzlovatele a ptáčníka duší, Emersona, —

filosofa ne papírovou soustavou a odbornou, nově tvořenou terminologií, ale filosofa, jaký žije dnes již jen v orientálních legendách, „reka a poloboha“, jak chodíval alejemi řeckých platanů a cypřišů nebo hroužil se v přemítavých, zasněných a zkamenělých pózách u vod Gangu do propastí prabytosti, — filosofa, žijícího svoji filosofii a kritizujícího svoji a všechny ostatní soustavy tou jedinou platnou, a ovšem i nákladnou kritikou: životem, — filosofa experimentu den ze dne opakovaného, filosofa mladého, krásného a pružného jako efeb nebo smělého, strašného a bojovného jako zápasník — filosofa, jací kvetli v blažených, pohádkových, dávno mrtvých dobách, kdy filosofie bývala ještě nebezpečnou svůdnicí, jíž se báli nejen stárnoucí a chátrající bozi v pustnoucích chrámech, ale i živé republiky a mocní vladařové, a ne dnešní fosilní a neškodnou mumii, která rozněcuje k senilním láskám skoro vesměs jen impotenci.

Čím víc se začítáte do jeho knihy, tím čistěji a jitrněji vám je. Cítíte na nebeském dechu, který vám ovanul tváře, že tento básník a filosof příplul *ze země mládí*, ze země nekonečně mladší než je jeho mladá vlast, Amerika, ze země, kde se zastavil před tisíciletími čas nebo spíše, kde již odplynul jeho proud, aby, jak krásně se vyjadřuje Thoreau, „zůstala věčnost“: tolik krásné naivní jistoty, víry, poctivosti a hrdinnosti přináší tento člověk do našeho okoralého, ustaralého, skeptického a unaveného světa, a jako všichni rekové žijou vodu, přináší i on svůj dar prostě a bez ceremonielu ve své přílbě, části své běžné všední zbroje, svého všedního oděvu — ve své deníkové knize, vypisující místy do nejmenších podrobností hospodářství a život jeho dlouholetého dobrovolného vyhnanství na rozhraní mezi civilisací a divoštvím, kulturou a přírodou. —

Kniha jeho vypisuje experiment, kterým chtěl si rozřešiti otázku, „nedaly-li by se výhody života civilisovaného spojit s otužilostí divocha“. Chtěl žítí vůbec životem stupňovaným a zmnoženým, směstnati v rám prostoru a času, který vyplňují lidé stěží a s únavou *jedním* planým a řídkým životem, životů *několik*, a to hutných, jadrných a radostných. Chtěl prorazit úzké meze běžného života a názoru o něm na všech čtyřech stranách a dobytí z klaviatury takto rozšířené heroický akord, ježž pomluvači a podezříváči života pokládali za nemožný. Jde do lesů vyzkoušet a ospravedlnit život, a tím, že se mu svěruje s prostotou a důvěrou, odkrývá život před ním dobrovolně své krásy a svá tajemství a proměňuje je i nejhudší kameny a škváry svoje v magická zrcadla, která nestačí pojímat a odrazit nadpozemský lesk krásy a nesmrtnosti, jímž se zažihá.

„Šel jsem do lesů, poněvadž jsem chtěl žítí s rozmyslem, střetnouti se s pravou podstatou života a hleděti, zdali bych se nemohl naučiti tomu, čemu mě naučiti může, abych si v hodinu smrti nemusil říci, že jsem vlastně nežil. Nechtěl jsem žítí něčím, co by nebylo životem — jeť život věc tak vzácná; také jsem nechtěl žítí v odřikání, leč že by to bylo naprosto nezbytno. Přál jsem si žítí hluboko a vyšší v všechem morek života, žítí tak junácky a po spartánsku, abych porazil na hlavu všecko, co není životem, zabratí kosou hodně široký řad a seznouti u samé země, vyzrátí na život a obmezití jej na nejmenší míru, a objeví-li se nízkým, zachytití plnou a pravou jeho nízkost a ukázat jí světu; pakli byl vznešeným, tu poznati jej zkušeností a podati o něm věrnou zprávu.“ A hle zprávu, kterou podává na konci své knihy jako její esenci a smysl: „Buďsi život tvůj jakkoli nízký, pusť se s ním

do křížku a žij jej; nepřehej před ním a nespílej mu. Není tak špatný, jako jsi ty.“ A odchází-li po dvou letech ze svých lesů, činí tak proto, že se mu zdá, jako by měl žít ještě několik jiných životů, kterým se musí nyní oddat. —

Jak *mladý* filosof je Thoreau, jest nejpatrnější z toho, že filosofuje nejvíce *smysly*, daleko více alespoň než mozkem: dobrá polovina jeho filosofické metody je v jeho krásných, jemných, bystrých smyslech, zejména v úžasném zraku lovice a rybáře, kterým *pozoruje*, ovšem tak silně a nově, že *vyčítá* jimi z přírody a vesmíra věci, kterých by jiný ani se nedohádal. Thoreau svým zrakem opravdu čte — čte z písku, zvířat, stromů, hvězd, tvarů i barev.

Kniha jeho je hrdinská v samostatnosti a původnosti: nepřijímá skoro nic z druhé ruky, dobývá si všeho sama, propaluje se ke všemu sama. Pro Thoreaua není cizích zkušeností, rad, všeobecných pravd a tradice. Na chléb, z něhož žije, sám si posekal obilí a sám na ručním mlýnku ráno semlel svoji denní spotřebu.

Thoreau probíjí se všemi schematy a šablonami, vším odvozeným a odtážitým, mrtvou vrstvou tradice a historismu k vlastní prsti a půdě života, k temným živným jeho kořenům: prohlubuje zanesené mělké řečiště jeho. Má neomylný smysl všech základních a prvotných potřeb lidské duše a cítí s rozhorleným hněvem tragiku doby umělé, epigonské a hypercivilisované: v době, kdy moderní člověk dusí se mlsky a je přesyacen cukrovím, ukazuje Thoreau zdraví hladu a zpívá hymnus černého chleba, dobytého prací vlastních rukou.

Tento mystik je realistou ve filosofickém smyslu slova: má úžasný neúchylný smysl *skutečnosti, faktu* — od největšího faktu, věčnosti, až po nejmenší, jakým je stopa lesního zvířete ve sněhu nebo barva podzimního listu, který uvázl v orosené pavučině. Nezmaten navrstvenou lží, klamem a lstí, jde všude rovnou k ní. Není proto i v ethickém a sociálním světě většího odporce model a hastrouš nad Thoreaua: ať jde o stát a církev, ať o majetek a běžné vlastenectví, ať o módní a oblíbenou literaturu nebo noviny a tisíce jiných neřestí, které jsou „chloubou doby“, — Thoreau strhne s nich dvěma třemi škuby divadelní plášt a ukáže pod ním dávno mrtvou, neplodnou hůl a tyč.

Adolf Bayersdorfer's Leben und Schriften

Před jedenácti lety zemřelý konservátor mnichovské Pinakotéky byl nejen jeden z nehlubších znatelů výtvarného umění a výtvarných historiků své doby, ale i duch jemné estetické kultury, rozumějící stejně dramaturgii jako přírodním vědám, hudbě jako teologii, žijící bolestně svůj vnitřní život i život doby. Bayersdorfer byl nekonečně víc než výborný odborník, byl víc i než znatel umění, byl sám umělec, ne-li tvorbou, alespoň citem, kulturou, životem a povahou. Jest neznámý nejen širším kruhům, ale i odborníkům: psal málo, v poslední době svého života skoro nic. A přece nazývá ho Muther „tajným císařem, který ovládal umění a uměleckou vědu své doby“. Žil v nepatrném postavení, prost všech osobních ambicí, a plnými rukama rozdával své úžasné vědomosti: tisíce obrazů v nejruznějších galeriích bylo jím pojmenováno, tisíce obrazů k jeho radě zakoupeno majetníky soukromých galerií (do Lichtenšteinské galerie, do sbírky Lanckoronského, barona

Marckwarda ve Florencii a j.), řada mladých historiků a kritiků vychovávala se ve styku s ním, z jednovětých bystrých jeho výroků, obsažnějších než celé články jiných. Při úžasném historickém svém vzdělání cítil a žil Bayersdorfer vášnivě tepnou moderní soudobé tvorby. Poněvadž poznal a procítil skutečně minulé umění tak hluboce a vášnivě jako málodruhý, miloval umění přítomné, skutečně velké a ryzí umění dneška očistěným zrakem srdce. Nenáviděl literární umění, ilustrace světových dějin, genre jako kopisty, kteří odkoukali kultury starých mistrů. Bojoval za ty, kdo z plnosti chvíle i z plnosti duše a povahy tvořili nové umění: Böcklina, Thomu, Hanse von Marées, Adolfa Hildebranda, Leibla, Haidera, Trübnera a Fröhlichera — je vykládal kritikům, je prodával sběratelům. Na technice Böcklinově má velkou účast: ze starých knih malířských vypisoval svému florentinskému příteli malířské recepty.

Spisy, které přináší přítomný svazek, jsou vlastně jen odštěpky bohaté činnosti Bayersdorferovy, více méně náhodné úlomky vnitřního bohatství, které v sobě nosil, ale i tak ukazují myšlenkovou krásu a spisovatelský takt a citovou noblesu svého autora. Z každé řádky je patrné, že to nepsal psavý odborník, ale člověk vnitřní kultury, člověk jemných a cudných vztahů k velikým hodnotám umění a života. Několik listů ukazuje, kolik síly a něhy žilo v tomto podivném člověku, který se sám nazýval Hamletem mezi spisovateli.

Max Liebermann: Jozef Israels

Malá brožurka německého malíře o slavném holandském kolegovi a příteli, sepsaná o něm k jeho vlastní žádosti, plná vroucnosti a moudrosti jako obdobná práce téhož autora o Degasovi, s níž se shoduje objemem i formátem. Liebermann vykládá vlastní problémy tvorby, cíle a smysl moderního převratu i vztahy jeho k velikým, vrcholným uměleckým zjevům starého umění s prostotou a jasností, která jest darem domyšlených a docitěných procesů umění a života a jako průhledná zrcadlivost podzimního vzduchu dědictvím došumělých varů a kvasů léta a jara. Kniha jest při nepatrnosti objemu neobyčejně obsažná a jadrná: poví na několika stránkách všecko, k čemu by jiní školští a odborní estetikové a kritikové potřebovali těžkých knih a co by pak ještě svoji terminologií a žargonem, které jsou tak velebnými a důmyslnými maskami prázdnoty — obešli a zamlčeli. Kdo ví, že posud nejcennější příspěvky k teorii umění podali právě umělci, může se radovat jen z toho, vyslovuje-li se otevřeně umělec o svém umění nebo o vynikajícím jeho reprezentantu. — Knížka přináší také reprodukci leptu a několika kreseb a obrazů Israelových.

Chytil se

Můj epilog k mrštíkoviádě

V minulém ročníku „Volných směrů“ [viz zde na str. 75—95] měl jsem s Vilémem Mrštíkem polemiky o jeho styl: vybral jsem z jeho článků řadu dokladů jeho

stylistické surovosti a nevkusu. Pan Mrštík hájil svůj styl do puntíku, inkomodoval dokonce pro to nikoho menšího než Shakespeara (jako sobě kongeniálního stylistu), a zejména a hlavně spílal mně několik týdnů ve „Slově“: švindlářem, pseudožurnalistou, šlenci efc. jsem mu za to byl.

Nuže, v knížce úvah, kterou nazývá „Moje sny“ a již právě vydal nákladem „Máje“, otiskuje p. Mrštík i ty svoje články, z nichž jsem vybíral své doklady, i řadu svých polemik, které vznikly z toho.

Ale jak?

Pět míst, jež jsem mu vytknul, po mě radě a po mě kritice opravil! Ovšem jen tam, kde to šlo provést úkradkem, nenápadně, změnou slova nebo pádu a pod. a kde, domníval se p. Mrštík, věc bude utajena.

a) Původně psal p. Mrštík: „Co v sobě našel a co v jiných lidech hledal, mocnou rukou vychváčeno bylo z temnoty na světlo *ven*.“ Upozornil jsem ho, že toto „*ven*“ je zbytečné a nejasné, a hle, na str. 347 v knize marně je již hledám: p. Mrštík opravil větu po mém.

b) „Jsou knihy, a proslavené, kterým však konec konců přece jenom chybí něco, co by *strkalo člověkem* stále kupředu a výš,“ psal původně V. Mrštík. Vysmál jsem se tomu „*strkalo*“ jako stylistické nejasnosti, a hle, na str. 352 čtu již: co by *hnalo člověka* stále kupředu.

c) Původně psal V. Mrštík: „kde je ten kloub, o který se pyšná ta ratolest zlomila“. Poučil jsem p. Mrštíka, že ratolest by se mohla zlomit jen *v kloubě* — a hle, na str. 384 čtu již: kloub, *v kterém* se zlomila.

d) Původně tiskl p. Mrštík: „Samí nastavili kdysi tak hrdou svoji šij a teď *rajtovat na ní* může každý uzenář.“ Nazval jsem to „fiakristickým žargonem“ — a hle, p. Mrštík se zastyděl a ve knize na str. 407 opravil: a teď *jezdil* na ní může . . .

e) Původně psal V. Mrštík: „Kavka, i když ve sněhu se válí, přece *černé pírk*o prokoukne.“ Řekl jsem mu, že je to nesmysl, a hle, na str. 438 nalézám jej již opravený. Stojí tu již: *černým pírkem* prokoukne.

Tak se tedy chytila literární poctivost p. Mrštíkova do vlastní smyčky — zde visí mezi nebem a zemí, a každý se může přesvědčit, zač stojí.

Přiznat se k chybě, k tomu schází p. Mrštíkovi všechna mužnost a noblesa, — ale *opravovat úkradkem a potajmu* po mém a *veřejně a nahlas mně za to spílat* (pan Mrštík otiskuje ve „Snech“ všechny své pamflety ze „Slova“), to ano! K tomu není třeba ani mužnosti, ani noblesy.

To je literární charakter, to je literární poctivost V. Mrštíkova.

A vzpomínám již jen slov Diderotových, která pronesl o nutnosti literární policie v případech, jako je tento.

„Není větší nízkosti než spílat někomu veřejně a přitom v soukromí s ním souhlasit a řídit se jeho názorem a soudem. To a jen to je nejhorší literární krádež, krádež tím ničemnější, čím tajnější, krádež přikrytá drzostí a podvodem. Každá literatura, které jde o zdravý rozvoj, musí se všemi silami starat o to, aby vyplenila z kořene takovou nepoctivost, kdekoli se vyskytne. Všecky strany měly by se spojit a odsoudit člověka, který při ní je přistižen, — jinak samy základy literatury jsou otřeseny a její zdraví podryto.“

Což jest všechno, co mohu říci o tomto neslýchaném případě.

A čekám klidně, kolik smyslu pro literární poctivost a zdravý rozvoj literatury ukáže naše t. zv. veřejnost. Čekám klidně, jakými se objeví — samy základy naší literatury.

V Praze 16. XI. 1902

Antonín Sova: Balada o jednom člověku a jeho radostech

111

Nová kniha p. Sovova jest umělecky zajímavý pokus o *modernisaci a obrodu* baladového genru, který propadl u nás v poslední době více než kterýkoli jiný nemohoucnosti a kleslosti epigonů, obměňujících jen hubeně a s bázlivou úzkostlivostí látkové i stylové schema klasických vzorů a lepících jen jejich neživé padělky.

Kde tradiční romantická balada zpívá tajemnou noc světa, fatalistickou mystiku přírodních živlů a sil, položil pan Sova *sujet morální*: typický osud a typickou bídu malého, slepého, hmotě zcela poddaného a všem útokům náhody vydaného moderního hmyzu. Sovův *Pán*, kterého podvede démonický šašek, jehož radosti vyláká a pak zničí a do něhož z čista jasna začne bít osud, jest jen representantem bídy, slepoty a ubohosti lidské, zosobněním malého, pasivního, nulního lidství, hry všech větrů a náhod.

V této dějové podloze balady p. Sovovy není ovšem zvláštní energie a síly ideové. Zásluha jeho jest jinde a musí se jinde hledat: je čistě a výlučně *literární*. Jest v tom, že ukázal, jak v jádře strašidelný, pitvorný, fantomatický jest život průměrného moderního člověka. Jest v tom, že našel *baladickou pitoresknost* i ve scénách *moderního života a světa*, tam, kde by ji nejméně hledali a dovedli nalézt epigonové, píšící varianty starých tradičních sujetů a scén. Pan Sova zachytil na některých stránkách knihy mnoho ze záhadnosti, děsivosti a potměšilosti velkoměstských scenerií, fatalistické stigma života v nich, temnou hrůzu a zvláštní sensaci vzbouřených lidských davů, nejistotu a vratkost moderní hmotné a hmotařské civilisace, — všecko

ovšem jen zběžně, v přeletu, v otřesu nervů, v barevné kaleidoskopické skvrně, ale přece tak, že tím udeřil na nové náladové valéry, neznámé posud v tomto spojení a v této asociaci. V tom vidím literární a umělecký význam *Balady*.

Úskalí její jest v tom, že traktuje svůj sujet trochu sumárně a psychologii poněkud schematickou: cítíte, že život a osud *Pánův* není autorovi mnohem víc než příležitostí k baladické dekoraci. Zvláště konečná část básně p. Sovovy, kde štvaný *Pán* utíká z města na venek a pokouší se tu o jakési oprostění a duševní obrodu — ovšem marně —, žádá hlubší psychologickou sondaci než jaké se jí dostalo. Ale nedostatek tento podmíněn jest tuším také samým genrem, který tíhne nevyhnutelně k pitoresknosti a nutí básníka pracovat sumárně, jaksi kaleidoskopicky a spíše dekoračně než analyticky: co strofa, to obraz, co obraz, to scéna — takový je základní imperativ tohoto genu. A jemu v některých partiích ku podivu vyhovuje *Balada* páně Sovova, která má strofy, jež jsou současně hodem ucha i oka.

Knihu p. Sovovu ilustroval známý kreslíř-satirik p. Kupka. Některé listy v knize, třeba nesly echo goyovské — a právě ty —, jsou samy o sobě zajímavé — ale kde je to *dekorativně splynutí ilustrace a tisku*, bez něhož nemůže vzniknout umělecký celek? Ilustrátor žije i tu (jako ostatně u nás tuším všude) svůj samostatný život, odloučený od života knihy: nestará se ani dost málo o tisk, stránku, svazek. Kdy se pochopí konečně i u nás, že pokud bude kreslíř odloučen od tiskaře, pokud nebude *ilustrace s písmem a vedle něho*, jich vzájemný vztah a poměr, jich dekorační soulad a dojem, předmětem umělcovy péče a snahy, potud že není ilustrování knih ničím jiným než umělecky specializovaným nevkusem? Kdo nám dá konečně jednou v Čechách takovou výtvarně citěnou *knihu*? Knihu jako *umělecký celek*, a ne několik obrazů nebo kreseb, nalepených nebo zašitých do nevkusného a náhodného typografického zboží? Až se tak jednou stane, bude každému nad slunce jasnější, že všechny naše dnešní t. zv. nádherné úpravy nejsou ničím jiným než uměleckou surovostí.

Stendhal

Stendhal není člověkem své doby a své země. Jest, mluveno po francouzsku, *dépaysé*, a mluveno po nietzschovsku, *der Unzeitgemäß*. Ví to a cítí se osamoceným — a tento cit a toto vědomí jest to právě, co dává zvláštní, někdy výbojnou, jindy melancholickou barvu celé jeho tvorbě.

Stendhal není předně člověkem a dokonce již ne *spisovatelem* devatenáctého věku. Liší se příkře vši svou bytostí od toho, čemu se říká v tomto století spisovatel. Rozdíl ten dá se vyslovit tak: spisovatelství stává se definitivně v devatenáctém věku veřejným zaměstnáním a povoláním, občanským stavem, métierem, úlohou a sociální funkcí — Stendhal píše však jen pro sebe, pro svoji rozkoš, pro soukromou radost nejvyššího Majestátu svého drahého srdce. Píše, jako se psávalo v minulých věcích: píše jako pravý grandseigneur, jako psával Montaigne nebo vévoda Saint-Simon: moderní spisovatel vypadá vedle něho jako plebejec, řemeslník nebo obchodník. Stendhal není slovem spisovatelský *odborník*, nýbrž *rozkošník* — a je to rozdíl celých věků, který jsem zavřel do protivy těchto dvou slov.

Stendhal nemá ctností, ale nemá také (a těch je daleko víc) nectností moderního spisovatele z profese.

Jeho knihy nejsou z největší většiny dobře složeny a nenáleží ani — nehledíc k několika románům — k žádnému určitému genu: cestopis, literární, hudební nebo výtvarnická historie a studie jest jen volným rámcem pro ohromné množství nej-různějších dojmů, postřehů, názorů, citů, nálad, aforismů a bon-

motů, které podává autor bez retuše, neobyčejně naivně a sladce, s celým kouzlem psychologického autografu. S prostoduchým a naivním sobectvím, sobectvím organickým, řekl bych, bez pózy a úmyslu, na něž pohled neuráží jako neuráží podívaná na přírodní zákon a zjev, píše Stendhal neustále a bezděky intimní svůj deník, historii svých smyslů i svého srdce, rozvoj a kulturu svého já. Celé jeho dílo jest jedno jediné *privatissimum* — a v tom jest jeho kouzlo, které neslabne. Technika, métier, odborná a hmotná stránka spisovatelská rovnají se v jeho díle skoro nule: nekorumpují jeho vnitřní, experimentální, řekl bych, hodnotu. V jeho díle dostal se ke slovu psycholog, pozorovatel, experimentátor *života* tak bezprostředně, přímo, bez zlomků jako nikdy po druhé v devatenáctém věku. U něho jste ušetřeni všeho pathosu, všeho kothurnu, vši theatrálnosti a emfaze, které přinášívá spisovatelské řemeslo a kterým neuniknete hlavně u současníků Stendhalových: píší pro forum, pro obecenstvo, pro galerii — nanášejí silně barvy, vypočítávají a forsírují efekt.

Nic z toho u Stendhala. Nenávidí romantický, koloristický a pitoreskní styl svých vrstevníků, všecku literární rétoriku, styl Chateaubriandův a Mme de Staël jako Balzacův. Miluje nade všecko jasnou, střízlivou, suchou logiku, chladnou a jasnou linii nejlepších francouzských autorů osmnáctého a sedmnáctého věku, *styl zkralky*. Není to pouhý odpor k určité literární formě a dikci, co živí Stendhalův hněv proti romantickému stylu, — příčiny jsou tu hlubší: sráží se tu nepřátelsky dvojí kultura, stará, aristokratická, a nová, plebejská.

Stendhal myslí a píše *epigramem*: dovede do tří, čtyř řádků dát celý svět myšlenkový a citový, celý román, psychologii celého národa a celé doby. Ale epigram je styl po výtce *aristokratický*, plod starých, dovršených literárních kultur. Předpokládá velikou literární výchovu, jak u autora, tak u obcenstva: každé slovo, každý pojem, každá figura musí být vyzkoušena a citěna do posledního odstínu a polotónu, spádu a zářezu. Je to mluva zasvěcenců. Nové plebejské doby jí vůbec nerozumí a ne-

prejí: vyslovují se obšírně a důkladně, řečnický a s pathosem: Stendhal je však dědic staré literární kultury francouzské, *ancien régime* i ve stylu. „Poslední velikou událostí francouzského ducha“ nazývá jej významně Nietzsche, který v několika řádcích pověděl o Stendhalovi víc než dovedli Bourget a Rod v celých mnohostránkových studiích.

Stendhal není člověk své doby a své země: jest Italem renaissance, který zabloudil tragickou náhodou do devatenáctého věku mezi francouzskou buržoasií, nedávno narozenou a právě pokřtěnou. A Stendhal vycítil hned, jaké nebezpečí nese kultura a umění, a nenávidí ji a pohrdá jí vším instinktem, hlubším než všechny důvody rozumové.

Celý temperament a citové ustrojení odlišují jej od jeho vrstevníků. „Les Carraches s'eloignèrent de *l'affectation* qui était à la mode et parurent froids,“ čte se na první stránce „Dějin malby v Itálii“ jako motto: osud Stendhalův je celý v této větě. Také on vzdaloval se afektace, která byla právě v módě, a také on zdál se chladným. Nenáviděl na nůž všecku prázdnou a jalovou sentimentalitu své doby, všecko humanitářství a všecken utilitarismus, všecko snadné, lehké a pohodlné v citovém životě, vystupoval raději jako chladný dandy — a byl souzen jako duch frivolní a povrchní. Vpravdě byl však jeho citový život mocný a silný, mocnější a silnější než u jeho vrstevníků, tím vášnivější a hlubší, čím byl ukrytější, čím lépe byl ovládán a čím byl diferencovanější. Všecky základní instinkty jsou u něho úžasně přesné a spolehlivé v době, kdy u jiných byly již podryté, nevěrné a zeslabené. Jak hluboké byly prameny jeho citu a vášně, jest nejlépe vidět dnes, kdy dávno již vyvětral laciný pathos a laciná sentimentalita většiny jeho vrstevníků: Stendhalova zvláštní silná, temná, podzemní citovost žije posud v jeho díle a víc: živí je, svlažuje a činí čerstvým jako věrný pramen spodní vody.

Jest v něm spojení chladu a entuziasmu, síly a něhy, které připomíná veliké sensitivity italské renaissance. Něco z Albertiho, který slzel nad rozkvetlým polem nebo sadem, žije ještě v Stend-

halovi: dovede být k slzám pohnut před krásnou krajinou nebo před uměleckým dílem, on, ne snivec, ale člověk činu, který viděl a prožil jako napoleonský voják všechna nejstrašnější divadla svého věku a nepodlehl před nimi citové slabosti. Dnes pláče lidé jen bolestí nebo zlobou, Stendhal slzí rozkoší a radostí — a je to zase rozdíl dvou světů a celých věků, který zavírám do těchto stručných vět.

Stendhal je diletantem ve smyslu italské renaissance: má její mnohostrannost i vášnivý smysl pro kulturu, její rozkošnictví i sebevládu. Jest postupně vojákem, diplomatem, cestovatelem, dvořanem, světákem a spisovatelem, miluje a zná stejně intimně hudbu jako malbu a jako literaturu — ale všechno jest mu jen stravou duševní rozkoše, ve všem vidí a nalézá jen prostředky k duševnímu růstu a rozvoji.

Nenávidí jako Goethe všechno *poznání hlavy*, všechny vědomosti učenecké a pouze odborné, všechnen pedantismus: jde mu ne o učenost, ale o kulturu, o rozšíření vnímavosti, zjemnění chápavosti, růst duše, obohacení individuality. Všim věděním chce kultivovat jen svoji citovost a stupňovat a zmnožovat intenzitu svého života.

Cit kultury jest u něho tak živý a čistý jako u žádného druhého Francouze devatenáctého věku: kultura jest Stendhalovi vlastním božstvím a vlastní mocností života. Filosofuje-li, filosofuje jen o ní. Je filosofem kultury a v tom předchůdcem Nietzscheovým, který s překypující vděčností, vyznačující básníka *der schenkenden Tugend*, nazývá seznámení se Stendhalem „jednou z nejkrásnějších náhod svého života“.

Jako Nietzscheovu, tak i Stendhalovu pozornost zaujalo přemýšlení o *podmínkách kultury*, a Stendhal jako Nietzsche nalézá je ve válce a nebezpečí a v násilných italských tyranech s nervovým rukama umělců vidí vlastní pěstitele velikých charakterů a individualit italské renaissance. Smysl *pro kázeň* jako vlastní živel, tvořící kulturu, jest u něho stejně silně vyvinut jako u Nietzscheho.

Rozumí se, že takový člověk nejen nemohl milovat Francii své doby, ale že mu musil být francouzský duch vůbec cizí. A dílo Stendhalovo, který jako „dobrý Evropan“ netrpí vlasteneckými předsudky, je opravdu samý útok, výpad a sarkasmus na francouzský charakter a mrav v umění i v životě. Při známé francouzské ješitnosti, která tenkrát byla daleko rozčepejřenější než dnes a neodpouštěla jen tak lehce takové svobodomyšlnictví, bylo k tomu třeba mnoho odvahy a mnoho srdnatosti.

Stendhal odvažuje se i na takové nedotknutelné sacrosantum, jakým je Francouzům jich esprit, jich žena a láska, a ukazuje bez milosrdenství, jak jest lesk jich padělaný a chladný, bez pravého ohně a světla. Má na mušce všechnu malichernost, titěrnost, tupost, střízlivost a frivolnost erotiky ve Francii, v níž nalézá jen buď chladný zájem marnivosti, nebo hrubou smyslnost, — ale nikde *vášeň*, víno života, dárkyni vši jeho síly a slávy, bez níž není hoden, aby byl prožit. Stendhal zbožňuje vášeň, tento veliký styl života, a vidí v ní jediný zákon vysokých svobodných duší. Pravá vášeň nese Stendhalovi s sebou i svoji *cudnost*, a dílo Stendhalovo nepřipravilo se o toto kouzlo zámlky a poesie. Ve svém nádherném medailonu Stendhalově řekl to krásně Nietzsche:

„Bylo třeba dvou pokolení, aby se mu přiblížili, kdo jest však nadán jemnými a opovážlivými smysly, zvědavý až k cynismu, logik z hnusu, hadač hádanek a přítel sfingy jako každý pravý Evropan, bude musit jít za ním. Kéž by ho následoval i v tom, aby stanul v studu před tajnostmi velké vášně a hlubokých duší! Tuto noblesu: moci mlčeti, moci se zastavití má ku příkladu před Micheletem, a zvláště před německými učenci.“ —

Myslím, že spisovatel pozná se dnes nejlépe, do samých útrob, po dvojím: po tom, jak mluví o lásce a jak mluví o smrti. Všecka titěrnost házívá se obyčejně na jednu, a všechna fráze a pathos na druhou váhu. Jen největší lidé našli k oběma stejný poměr a před oběma stejný tón — jako před posledním, nejprostším a největším zákonem, jako před jevy ne již lidskými, ale kosmickými.

A Stendhal stojí před oběma a mluví o obou se strašnou naivností — nám strašnou, poněvadž tak nednešní a nenaší.

Je to opravdový *libre penseur*: nepřivázaný na předsudcích a slabostech doby.

Richard Muther: Geschichte der englischen Malerei

Muther, zdá se, hodlá přepracovat v řadě monografií, věnovaných jednotlivým vůdčím národům evropským, svoji dávno již rozebranou „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“, která chtěla podat geneticky, po vnitřních a kulturně sociálních kriteriích, rozvoj celého evropského malířství. Vydává alespoň nyní u Fischera po „Století francouzského umění“ přítomný svazek, věnovaný dějinám anglického (a v posledních dvou dodatečných kapitolách i skotského) umění od epigonů starého dvorního, van dyckovského směru přes Hogartha, Reynoldse, Gainsborougha k devatenáctému věku, který je vysledován do svých posledních výběžků.

V obou těchto svých nových monografiích, a zvláště v těchto „Dějinách anglického malířství“, doplňuje a opravuje soudy svého předešlého velikého díla souborného. V úvodu k přítomné knize vykládá, jak znal tehdy anglické umění spíše z doslechu než z vlastního názoru a jak bližší a zevrubnější seznámení s ním schladilo jeho prvotní nadšení a korigovalo jeho prvotní názor o vůdčím postavení a vlivu Anglie v umění kontinentálním. Vidí dnes v anglickém umění obdivuhodně výrazný a charakteristický, ale úplně separatistický útvar, odloučený od všeho výtvarného vývoje kontinentu a rozvinuvší se po zvláštních, separatistických zákonech vývojových, které jsou docela jiné než ku př. u umění francouzského. „Jest vůbec stěží možno mluvit o dějinách anglického malířství. Neboť kdežto ve Francii podobá se rozvoj spojenému dramatu, při němž každý umělec čeká jen na svoji narážku, aby vystoupil na jeviště, postupují Angličané zcela rozděleně. Chybí logická souvislost. Snahy jednotlivců se rozstříkují. Architektonické dílo umělecké nedá se postavit z rozptýlených balvanů.“ Muther přiblížil se tu názoru, který podložil své knize „La peinture anglaise contemporaine“ francouzský výtvarnický spisovatel Robert de la Sizeranne.

O vlastní *historiografické* ceně knihy Mutherovy dá se tu říci jen tolik, že jest nepopiratelná: jeho práce jsou z těch málo, které si hledají svou vlastní *methodickou cestu*, posud nevydupanou. Muther není z těch také-historiků, jimž chronologické sestavení materiálu znamená již rozřešení historiografického problému. Muther zřejmě *komponuje* své historické práce, to jest vnáší do historického materiálu faktů svůj názor, svoji kritiku, svoji perspektivu, spojuje, co se posud rozlučovalo, a rozlučuje asociace, které konvence sloučila a nanasla. Všude jde mu zřejmě o to, ne aby podal příjemné a hladké anekdotické vypravování, nýbrž aby vysledoval

pokud možno nejbliž a nejintimněji *logiku* rozvoje umění, genesi uměleckých směrů a drah — aby přiblížil se, jak možno nejlépe, vlastní dílně historického dění. Muther staví a člení svoji historii jako dramatik drama, a jeho kompoziční invence má přirozeně mnoho subjektivně uměleckého. Snad v ní není leccos dost podepřeno, snad mnohá these jest posud hypotese, která žádá ověření a důkazu, — to všecko je možno, a přece to všecko nemění nic na důraznosti a intenzitě, s jakou nazírá historický proces, s jakou si jej *dramatisuje*, to znamená *zpřítomňuje a prožívá*.

Touto právě v podstatě uměleckou (a nehistorickou) vlastností a potenci měřím a cením historika; ona jest to, která činí živoucími i historická díla mrtvých autorů, jichž materiál a předpoklady jsou podvráceny a překonány novým exaktnějším bádáním. V ní jest i cena nové knihy Mutherovy.

Robert de la Sizeranne: Le miroir de la vie

Nová kniha známého essayisty francouzského, autora „Soudobé malby anglické“ a dobré knihy o Ruskinovi, nese na titulu označení: *essaye o umělecké evoluci*. Není to však evoluce uměleckých a technických forem, která tu zajímá autora, nýbrž jich emoční a citový obsah a živý a proměnlivý jich vztah k modernímu cítění dnešnímu, jež chce vysledovati autor. Stanovisko vcelku spíše kulturního psychologa než estetiky a ikonografa — ačkoliv schematičnost a jistá abstraktnost psychologické klasifikace, místy dosti tuhá, a proto plnosti života křivdící, jak již je francouzským essayistům starší školy běžná, nutí k námitkám. Kniha chce, jak autor praví, „hledět na umění, aby bylo lépe vidět život“, a alespoň po některých stranách podařilo se jí, že ukázala k životním hodnotám, přepsaným nebo přemalovaným v umělecké formy. Ukazuje vůbec dobře přerod kritických a estetických doktrin, jakým prochází v poslední době pod vlivem hlavně Ruskinových výtvarnická essayistika francouzská. Hlavní kapitoly knihy, *Estetika bitev*, *Karikatura*, *Modernost evangelii*, *Dětské portréty* (nejprocitěnější), opisují dostatečně její obsah.

Die Renaissance in Florenz und Rom. Acht Vorträge von Karl Brandt

Autor podává filosofii rozvoje a úpadku renaissance; renaissance jest mu výslednicí antické síly životní, pozemského radostného realismu a středověkého spiritualismu, který jde jako stín vedle naturalismu a realismu logického i citového; úplné překonání středověkého spiritualismu jest vinou pozdní renaissance a přivodí její smrt. Florencie a Řím mají se k sobě jako slib a naplnění. Florencie je v umění město objevů, experimentů, vynalézání temat — Řím jejich vytvářením, zužitím vytěžením a požíváním.

Charlotte Broicher: John Ruskin und sein Werk Erste Reihe

Překladatelka Ruskina podává tu široce založenou monografii životopisnou i kritickou, která — soudíc podle tohoto dílu — stane se asi definitivním dílem, aspoň pro naši dobu, o anglickém kritiku a reformátorovi uměleckém i společenském. Psána je s velikou znalostí věcnou, s opravdovým procitěním a prožitím všech otázek, jichž se dotýká, a — last not least — plným, dobře a krásně znícím jazykem.

Paul Schultze-Naumburg: Umění v domácnosti

Kniha známého německého malíře, učitele malby a výtvarného spisovatele uvádí dobře kruhy t. zv. středního stavu, jimž jest určena, nejen do estetiky nájemného bytu, nýbrž i do základů výtvarné kultury. Co zvláště cením, jest, že není snůškou hotových receptů a návodů, nýbrž že učí *opravdu výtvarně cítit a myslit*, že přivádí hlouběji k podstatě uměleckého díla a k psychologii výtvarné tvorby. Vkus, kterému učí a který se snaží probudit, není jí chladným pedantstvím, nýbrž mocností a silou životní, důsledkem celkové harmonie života fyzického i duševního, rytmem života dobře žitého. U nás, kde není posud skoro ani o literární — tím méně o výtvarné — kultuře tuchy, může dobře působit.

Gustave Geffroy: L'oeuvre d'Eugène Carrière

Studie p. Geffroyova, která provází portfolio dobrých reprodukcí nejvýraznějších děl tohoto francouzského malíře, tak melancholických a teplých básní citových hlubin lidství, mistra úžasné plastické i básnické intuice všeho podstatně a základně lidského, jest práce hluboce procitěná, sestupující ve vzácném pochopení k posledním složkám a elementům mistrovy osobnosti lidské i umělecké a ukazující na sama skrytá zřídla jeho inspirace a tvorby. Studie přináší řadu nejjemnějších postřehů technických i psychologických, jaké dovede podat jen kritik, zasvěcený do mysteria tvorby — třeba na jiném poli — vlastním dílem, zkušenostmi a bolestmi vlastního uměleckého srdce a svědomí. A v tom jest tuším příčina vzácného kouzla, kterým působily na mne vždy práce tohoto kritika-básníka, krásného intelektu, odvážného srdce a čistého charakteru, třeba jeho studie o impresionistech, sebrané v řadu svazků jeho *Vie artistique*: podávají daleko víc než projevy veliké hotovosti a síly analytické — uctívající pohledy do dramatické logiky tvorby, do tajemných svazků mezi charakterem a talentem, srdcem a dílem, úzkostí doby a osvobozujícím činem. Mají ty vzácné vlastnosti srdce a charakteru, které posvěcují vždy a všude kritiku z pouhé práce erudice na sílu, tvořící kulturu a pracující o jejich drahách.

Trvalo hezky dlouho, než shledal

i p. Vilém Mrštík dosti drzosti k jakési quasiobraně svého literárního podvodu, dosud v české literatuře nevidaného, kterého se dopustil na mně a jež jsem odkryl v 2. čísle VS [viz zde na str. 105]: našel ji až tehdy, kdy, soudil, zapomnělo se již na vlastní předmět sporu a kdy tedy bude moci lhát a překrucovat jako vždycky, — *nalezl ji až po pěti měsících*, na konei druhého svazku svých soi-disant „Snů“ (lucus a non lucendo).

Poněvadž se tu p. Mrštík tváří, jako by nechápal dosahu své podlosti, jest třeba (po jeho vzoru i vlastním jeho krasocitným a krasoduchým slovníkem) „přítáhnout ho za ucho a houknout na něj“:

Kdybyste, pane, spáchal v obchodním životě, co jste spáchal v životě literárním, dostal byste se do křížku s trestním paragrafem. Kdybyste falšoval obchodní knihu, jako jste falšoval literární text, nebylo by vám dnes zdrávo. A nestane-li se vám nic, vděčíte to jen nízkému stupni naší kultury — vděčíte to smutnému faktu, že stát, který stihá falšování cikorie, dovoluje beztrestně falšovat literární slovo.

Což jest všecko, co jsem byl ještě p. Mrštíkovi dlužen.

Moje kampaň, kterou jsem podnikl proti jeho myšlenkové tuposti a nešlechtnosti jeho citu a srdce, je dnes na výsost ospravedlněna — a ospravedlněna dojemným přičiněním samého p. Mrštíka. Nikdo nepracoval mi horlivěji do rukou než právě on: neboť od naší polemiky vrší s nechabnoucí vytrvalostí ve svých literárních produktech, předem ve svém chef-d'oeuvre „Zumrech“, tupost na tupost, nevkus na nevkus.

Ukázal jsem *sám literární orgán a smysl* p. Mrštíkovi při práci, posvětil jsem do jeho dílny — a třeba neviděli hned poloslepí, vidí již *dnes*, a třeba necítili hned polotupí, cítí již *dnes* a odvracejí se odporem. Nesetkal jsem se v poslední době se slušnějším literátem, který by neutíkal hnusem od té stoky jalovosti, nevkusu a citové tuposti, kterou jsou „Zumři“.

Naše pře je rozhodnuta: a každý den, kdy sáhne p. Mrštík po péře, rozhoduje ji jen patrněji a světleji pro mne.

Dnes není již o literárním charakteru a literární kvalitě p. Mrštíkovi pochyb, alespoň ne těm, kterým je literatura *věcí srdce* a kterým je jasný pojem literárního umění a literární kultury: a jen pro ty jsem psal. Ostatní — a třebaš jich bylo miliony — jsou quantité négligeable.

„Literární zboží, jako jsou „Zumři“, jest dnes snad již možno jen v *Máji*, v tomto ubohém orgánu kšeftařského cechu, který domnívá se řešit všechny bolesti literárního dneška starou filosofií ovčívho chléva: nízkým žlabem pro nízké hlavy.

15. srpna 1903

Kunst. Halbmonatschrift für Kunst und alles Andere

Rozkošný časopis, daleko všech vyšlapaných drah a cest, založil Petr Altenberg. Měl odvahu odvrhnouti všecken balast, jakým zavalují dnes každý list stereotypní rubriky, a místo referátů z divadel a salonů a kritik o nových knihách napsal do prvního čísla řadu dvorných a sladkých básní v próze, pravých trubadurských pozdravů ptáku Pirolovi, který ukryt v starých břizách Prateru, dlouho před jítrem „troubí réreille a budí ke dni“, kvetoucím lipám, ušlechtilému dítěti, které se zasní, samo stranou ostatních hráčů, před záhonem tulipánů v parku s opravdovostí skutečného básníka a umělce, krásné ruce paní Risy H., pitvornému zvířátku v schönbrunnské menażerii. O těch a podobných zjevích referovati modernímu udýchanému člověku, který chodí slepě mimo, pokládá Altenberg za jediné důležité. A jeho malé, nervní, naivní a bizarní článku jsou skutečné referáty v hlubokém a vlastním smyslu slova: poukazy na krásu božího světa, udivené a zbožné, uctívající pohledy do jeho dílny. Jest to starý Altenberg, jak ho známe z jeho kouzelných knih „Wie ich es sehe“ a „Was mir der Tag zuträgt“, půl velké dítě, půl filosof a trošinku blagueur a celkem rozkošný básník nového nevinně smyslného umění, který se dovede zadívat a zasnít s něhou a vroucností Orientálce a dovede vidět staré a všední v nových perspektivách, tulák srdce a duše, který má v žilách neposednou krev a umí zaprádat s přírodou právě erotické poměry, o nichž se jiným poetům nesnilo, který dovedl přesadit smyslně zbožný pantheismus Emersona, Walta Whitmana a Thoreaua z amerických préríí a pralesů do parků na březích Vídeňky a přeložiti jej do vídeňské němčiny, té měkké, dětské, melancholické a trochu komické, frančinou vykládané řeči, do jazyka té Vídně, o níž říkal Brahms, že je městem rekonvalescentů srdce, s lehkými bílými víny, plavými ženami a vzdáleným šumem bukových lesů.

Má zvláštní lichočný, teplý, magnetický zrak, který dovede vylákat všecko, co je ve věcech nejjemnějšího, všecko teprve dnešní, čerstvou pleť pokryté, co se odvažuje jinak na povrch jen za měsíce, poněvadž tvrdé slunce by to zavraždilo: Altenberg, básník všeho příliš křehkého, prehavých sensací, napověděných tuch, všeho, co je nejbliže temným studním noci, básník ženy, dítěte, divošky, nemocných, květin, stromů a zvířat.

Celý list je věnován kultuře smyslů a umění nalézati umění v životě každého dne. O cíli svého podniku praví: „Chceme umění, toto excepcionelné, zasnoubiti s všedním dnem. Ruka dámy R. H. jest umělecké dílo boží. Přinášíme ji fotografování. Nebo v sadě si hraje dítě R. O. Nebo staroaristokrat, kráčeji přes ulici. Bohatství života přiblíženo těm, jimž smutná jich přičinlivost brání, aby je prožili! Zabedněn do svých činností nemůžeš včas zastavit se před pavučinou, rosou zperlenou ve večerním lese, a nemůžeš zírat, žasnout a sečkat! Chceme tě vychovati, to znamená zadržeti ve tvém neklidu, abys prodlel, zíral, žasl! Jest toho tolik, nač zíratí a proč žasnouti!“ . . .

Příloha *Das Andere* nese podtitul: „List k zavedení západní kultury do Rakouska“ a chce raditi ve všech otázkách společenského života, vkusu, taktu, etikety. Jest psána panem Adolfem Loosem, který tu uveřejňuje mimo jiné i zajímavou ložnici své ženy.

Franz Blei: Prinz Hypolit und andere Essays

V nejmladší německé literatuře množí se knihy essayí, věnovaných ne již literatuře, nýbrž literární kultuře: to znamená tradici krásy a vědomě a účelně stupňovanou harmonii umění a života. Tato generace nevěří v literaturu bez kultury, nevěří v literaturu improvisovanou a izolovanou, nevěří v literaturu, která není sehnanou sladkostí života, která nestupňuje pocit životní rozkoše. Chee literaturu, která sama sebou, esencí šťav a sil, jež destiluje, svojí vůní, svým nervovým fluidem, potenci své plastiky a svého stylu množí oheň, kouzlo a lesk života. Smysl formy a stylu v umění cítí a cítí hluboko jako vlastní tvůrčí funkci umění: literatura jest jim podstatně uměním tvarovým a tvárným, a tvar sám o sobě hodným hledání a poznání jako samostatná hodnota literárního požitku.

Z této generace je Blei, a motto z Buffona, které napsal na první stránku své knihy, mluví srozumitelně a významně: „Všecky vztahy, z nichž je složen styl, jsou tolikéž pravdami stejně užitečnými a snad cennějšími lidskému duchu než ty, které mohou tvořit základ látky.“

Blei je z generace, která překonala každou, i metafysickou i ethickou tendenci a již estetický problém jako Nietzscheovi je v podstatě fyziologický. Estetika je otázkou hygieny a kalobotiky, krásné a moudré rozkoše. Kultura jest problém upevněných instinktů a ozdravěných smyslů, vychovaných na přesné a spolehlivé nástroje rozkoše: je to pojem katexochen aristokratický jako dokonalost a harmonie.

Jest svrchované zajímavé čistí soud této generace o t. zv. moderní literatuře německé z posledních desetiletí. Jest velmi tvrdý. „Jak pamětihodno bylo těchto třicet let, jež následovaly po německých vítězstvích, pro popisovatele kultury, tak barbarské byly tomu, kdo je nezúčastněně prožil.“

Morálka evangelického křesťanství došla své poslední renaissance v socialismu, a to s tak obstinální brutalitou, že tím byla vyčerpána trpělivost váhajících, a ti nyní hlasitě a skutečně vykřikovali jiný útvar svých mravních citů, k čemuž užívali pochybné literární antiky, aby dali historický podklad, Němcům tak drahý, špatně pochopenému individualismu. A poněvadž Němci jako žádný druhý národ jsou nakloněni ceniti nade všecko ideu a obětovati jí tradici a důstojnost a přírodu, stalo se i nyní, že všecko oddalo se zápasu slovy bohatých ideí, z čehož klidný divák měl dojem, že zde páše patheticky směšnou sebevraždu národ zbloudilý a pomatený. Tento jiný furor teutonius zdál se občas zachvacovati i krajany se silnějším kulturním citem, jako Vědeňany a Švýcary, třebaž většina se tu nadarmo snažila přerušiti dobré tradice. Morální tvrzení byla esteticky popírána a naopak; nikdo nerozuměl druhému, ale každý oháněl se dřevěným mečem. Všechna forma a všechen mrav byl strhán, všechen smysl života ztracen. Takový byl stav Německa třicet let po válce, nyní, kdy nový stát nepotřeboval práce všech k svému upevnění, mnoha ducha vyžadoval a občanský blahobyt dal solidní základ citu světové velmocnosti. Síla umělců, ochromená politickou stavbou státní, byla nyní, kdy jí znova žádal luxus, nejistá, a aby to zakryla, často dělaná, brutální a hlasitá. Lidé dodávali si odvahu řevem a křikem. Jiní zase, kterým neodpovídal tento klam, kterým však přece šlo o slyšný projev, upadali v manýru a většina těch, kdož se

bez rozvahy oddali uměním a nyní, kdy měli prospívati, ničeho v sobě nenalezali, našli všecko v cizích, jež chytře napodobili. Málo jich bylo a zůstalo samotných: dávali jim nepěkná jména.“ . . .

Všechny kulturní problémy jsou Bleiovi problémy výchovy nervů, sensibility a taktu, a Blei svádí sem i problém mystiky („*Von einer seligen Frau*“) i problém erotické libertináže („*Ninon de Lenclos: ein Beispiel*“) s velikou psychologickou intuící. Všude mluví „en curieux d'esprit“, jako estét, který si evičil zrak a sluch u Wilda a dialektiku u Rémyho de Gourmont a jemuž je kritika uměním stupňovati a prohlubovati prchavou chvílí rozkoše: chiméra jeho sluje: zadržeti nezadržitelné. Tímto melancholickým a křehkým uměním, které, zdá se, jako by cítilo chvílemi lítost se sebou samým, poněvadž se marnotratní na nemožné, jest psána jedna z nejkrásnějších essayí knihy: *Aubrey Beardsley*.

Ludwig Hevesi: Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Versuch

Když jsem dočetl tuto publikaci, nutilo mne to ke vtipu: co je rakouské, není umění, a co je umění, není rakouské, ani duševní proveniencí a nejméně již charakterem. Vpravdě nepodává p. Hevesi mnohem více než velmi piplavé dějiny výtvarných umění na vídeňské půdě. Lokální patriotismus zaslepuje mu přitom nejednou zrak, a pan Hevesi zneužívá zbytečně velkých slov a termínů na docela malé věci a lidi. Z českého umění jest tu sice několik jmen, ale ty nepatrné glossy, jež k nim p. Hevesi nalepil, ukazují, že mu umění z „provincie“ nestálo za hlubší poznání. Nu, nevaď. Pan Hevesi se již Kolumbem nenarodil a objevovat cokoli není již jeho slabostí. Spokojuje se tím, že papouškuje po jiných.

Camille Pissarro

Jeden z nejpoctivějších současných malířů francouzských, průkopník impresionismu a pointilismu, známý i u nás z Manesovy výstavy francouzského umění obrazem „Pont-neuf“, zemřel v Paříži 13. listopadu ve stáří 73 let. Z počátku v pracích svého mládí a ve svých letech, z nichž nedošlo nic do střední Evropy, brával si rád sujety ze selského a venkovského života: pastýře, selskou erotiku a idylku, hrající si děti, děti na cestě do školy nebo kostela. Teprve později dostává i ve svých sujetech profil, jaký známe: paysagista města i venkova s visí analyticky přesnou a drsnou, ale právě proto svým způsobem jímavou a velikou. Dlouho vysmíván a popírán došel teprve v stáří ocenění. Duch stejně neklidný jako vytrvalý a neustupný hledal stále v umění a rozšiřoval stále visi svého světa, neslevuje přitom nic ze své charakterné čistoty a výlučnosti.

T. R. Way and G. R. Dennis:
The art of James Mc Neil Whistler

V úvodě vykládají spisovatelé, že jich dílo bylo započato před půltřetím rokem a že vychází jen náhodou v době, kdy smrt velikého mistra obrátí k dílu jeho pozornost i širších kruhů. Jinak jest zajímavý ještě tento úvod jen tím, jak snaží se spisovatelé očistiti svůj národ, viněný z nepochopení a osočování genia Whistlerova. Vedou si při tom, žel, však trochu příliš negativně: pomlouvají Francouze, že nebyli o mnoho lepší. Proslulý „Portrét pí Whistlerové matky“, perla Luxembourg, byl prý koupen za celých — 160 liber, kdežto Glasgowská korporace dala prý za Whistlerova Carlyla 1000 liber. Jest v tom mnoho bezděčné komiky, vyčítají-li si dnes navzájem Angličané a Francouzi nevšimavost nebo nedoceníení genia Whistlerova: zdá se mi, že k takovým omluvám a pomluvám může vést jen špatné svědomí na obou stranách.

Kniha má devět kapitol. V první vypisuje se stručnými daty život Whistlerův a jmenují se větší výstavy jeho děl. Kapitola druhá, nadepsaná „Whistler jako malíř“, obrací se k technice Whistlerově, ke způsobům jeho malby, vykládá jeho absolutně mistrné ovládnání látek malířských, jeho báječnou technickou hotovost a bezpečnou celost. Uvádí se požadavek Whistlerův, jímž se i v praxi sám řídil, aby celý povrch malby byl mokvý, pokud se na ní pracuje. Vytýká rozdíl mezi prvními oleji Whistlerovými („Piano“, „Mère Gérard“) a pozdějšími: v prvních pracích jest plátno obtíženo malbou a jsou malovány s nesmírnou silou, jež jest naprosto cizí pracím pozdějším; jak se rozvíjela tvůrčí mohutnost Whistlerova, mění se jeho manýra a Whistler maluje nejtenčí olejovou vrstvou, málem tekutou jako voda, a vždy plným štětcem. Vypisuje se mistrovství, s jakým vystihoval Whistler pleť a jak širá je tu škála jeho; zázračné umění, s jakým podával květiny; dále vázy, hrnce, vějíře, tisky a látky. Kapitola třetí věnována jest figurovým obrazům Whistlerovým. Krásná jsou slova Whistlerova, která se zde citují a jimiž vykládal, proč nenávidí křtíti svoje obrazy beletristicky a označuje je jako harmonie, symfonie, arrangementy a nokturna: „Jako hudba jest poesíí zvuku, tak je malba poesíí zraku a látka neb předmět nemá nic činit s harmonií zvuku neb barvy. Velcí hudebníci to věděli. Beethoven a ostatní psali hudbu — prostě hudbu, symfonii v tom klíči, sonátu v onom klíči . . . Umění má být neodvislo od všech pastí — má státi samo pro sebe a apelovati jen na umělecký smysl oka nebo ucha a nemísiti jej se vzněty úplně mu cizími jako jsou zbožnost, soucit, láska, vlastnictví a podobně. To všechno nijakým způsobem se ho nedotýká, a proto trvám na tom, aby se zvala má díla „arrangementy“ a „harmoniem“.“ Následují pak stručné poznámky o řadě prací Whistlerových, náležejících pod záhlaví této kapitoly: „U piano“, prvním vystaveném oleji Whistlerově (r. 1860), „La Mère Gérard“, „Hudební pokoj“, „Balkon“, „La Princesse du Pays de la Porcelaine“, „Zlatá stěna“, čtvero „Symfonií v bílém“. Velmi správná jest v této kapitole poznámka o japonismu Whistlerově. Whistler znal a obdivoval žaponské malby a tisky v době, kdy jim ještě nebylo rozuměno v Evropě a kdy nebyly ještě vyhledávány sběrateli; a dobře se vytýká, že „sila jeho osobnosti ukazuje se v tom, že dovedl asimilovati si umělecké principy a ideály

Východu, aniž ztratil i jen na chvíli svoji vlastní individualitu“. Za zaznamenání stojí také bystrá a vtipná odpověď, kterou dal Whistler kterémusi pánovi, jenž mluvil, že „Symfonie v bílém číslo 3“ není přesně symfonií v bílém, poněvadž má i jiné barvy. „Bon Dieu“, praví Whistler, „což čekala ta moudrá osoba, že budou i vlasy bílé a tváře křídové? A věří snad ve své úžasné důslednosti, že symfonie v C neobsahuje žádné jiné noty a opakuje neustále jen C, C, C? . . . Bláznovství!“

Kapitola čtvrtá jedná o portrétech Whistlerových a ukazuje dobře, jak radikálně liší se jeho portréty od portrétů současníků jeho. Whistler hleděl především na *dekorativní vlastnosti* svého modelu, a zvláště na počátku rád tvořil obrazy, které ve svém koloristickém schematě a aranžováním mas světla a temna již o sobě byly krásné a zajímavé. Nikdy nesnažil se o tak zvanou „zarážející realistickou podobnost“. Po dlouhém obcování s modelem získal pohled do jeho skutečného, transcendentního charakteru a vystihl tento pohled *intuice* a ne fyzickou tvárnost banální, bezcharakterné věrnosti. Jest patrné na portrétech Whistlerových, že dříve než začal malovat, mnoho a intenzivně *myslel*, a dílo *myslitelce-psychologa* jest tu stejně veliké a zázračné jako díla malíře. Whistler sám vyložil principy, které jej vedly při portrétování, s přesností a výrazností slova jemu vlastní: „Napodobitel“, praví, „jest ubohá bytost. Kdyby byl umělcem člověk, který namaluje jen strom nebo květinu nebo jiný povrch, který vidí před sebou, byl by králem umělců fotograf. Umělci náleží však vykonati něco vyššího: maluje-li portrét, musí dáti na plátno cosi více než tvář, kterou si vzal model pro tento jeden den; namalovati krátce *muže* jako jeho vzhled; v arrangement barev pokládati květ za jeho *klíč* a ne model.“

Kapitola pátá obírá se krajinami, marinami, nokturny Whistlerovými. Pěkně se ukazuje, jak Whistler jest tu velikým iniciátorem, který nalezl krásu veliké poesie a slavného mysteria v sujetech, jež míjeli před ním jiní malíři, a ti, kteří krásu tu viděli a cítili, neodvážili se ji malovat. Whistler i tu maluje ducha, ducha přírody, a proto miluje mlhu a noc, že stírají s ní všechno náhodné, hmotné a maličerné. Zvláštní veliká víse, krásný jednotící pohled, který přebásňuje a kupí všechny detaily kolem jednotného náladového středu, charakterisuje tato díla Whistlerova. První nokturna Whistlerova, tak prostá vši konvence a bez tradice, dráždila a mátlá kritiky i obecnstvo: Whistler podával tu době, hledající i v malbě literaturu, číře a absolutně malířskou visi světa v nejčistší, nejosobnější esenci. — Dobře ukazují tu také autoři na zázračný Whistlerův smysl atmosféry, na jedinečné umění sugerovati prostor (na str. 58).

Velmi šťastná jest kapitola šestá, věnovaná leptům Whistlerovým. Autoři ukazují, že Whistler jest největší ryjec od dob Rembrandtových a že v jeho leptech budov, měst, řek a námořských kusů i v jeho portrétech Rembrandt jediný jest mu sokem. Ve velikých figurových sujetech a v portrétech Rembrandt jest nepřekonán, ačkoliv i tu drží se a žijí některé práce Whistlerovy vedle Rembrandtových, — ale v ostatních sujetech úžasná rozmanitost a exkvisitní krása jeho leptů, zázračná jistota jeho linie, která jej uschopňuje, aby podal nejskvělejší výsledky pokud možno nejméně rysy, a přitom cit barvy, který jest vždy přítomen v nejlhčích jeho dílech tohoto způsobu, staví ho i nad Rembrandta. Úžasně zajímavě jest čistí, jak Whistler úzkostlivě dbal toho, aby nebyly přestoupeny vlastnosti a zvláštnosti těch kterých

prostředků. Napsal o tom: „V umění jest zločinno jíti nad prostředky, jichž při něm užíváme; plocha, která má býti pokryta, má býti vždy v pravém poměru k prostředkům, jichž užíváme k jejímu vyplnění.“ Poněvadž prostředky leptu jsou co nejjemnější, mají se jimi pokrývat jen malé plochy. „Všecky pokusy, přestoupiti uložené meze, jsou skrz naskrz neumělecké a odhalují chudobu užitých prostředků, místo aby nás s ní smířily, poněvadž jí vyžaduje umění ve svém zjemnění. Veliká plotna je tedy urážkou — podnikání jí neslušným výkladem určení a nevědomosti — dovršení jí triumfem nemyslivé opravdovosti a nekontrolované energie.“ Zde lze viděti, jak úžasně bezpečný a neomylný byl vkus Whistlerův a jak tato málo kultivovaná a obyčejně u většiny lidí jen záporná vlastnost stupňuje se u něho v *kladnou sílu a ctlost* a tvoří jeden z elementů jeho genia.

Znameníť jest také následující kapitola: *litografie*. Jeden z autorů, pan Way, jest sám znamenitým litografem a pracoval mnohá léta v intimitě s Whistlerem, i jest nad jiné kompetentní vyložiti práci Whistlerovu v tomto mladém mediu. Whistler neměl skoro uměleckých předchůdců na tomto poli a jeho zásluhou jest, že ukázal, jak praví p. Way, *všecky možnosti litografie* a vynesl ji na vrchol, o němž se předtím nikomu nesenilo.

Na litografii upozornil Way sám první Whistlera r. 1878 a litografie stala se záhy Whistlerovi prostředkem, jímž se mohl vyjádřiti „způsobem nejvíce přímým buď s krajní delikátností, nebo s velikou silou“.

Osmá kapitola přehlíží *Whistlerovo dílo pastelové, akvarelové a dekorační*. Ve všech těchto polích podal Whistler zjevení nových možností, díla kouzelné krásy a síly. Pastelem podal zejména r. 1879 některé pohledy z Benátek, a autoři dobře charakterisují rozdíl více Whistlerovy od více Canalettovy a Turnerovy, kteří pracovali na týchž sujetech. Whistler byl také originelní a delikátní dekoratér vzácného vkusu, a autoři věnují větší pozornost zejména jeho interiéru t. zv. Peacockroom (Pavímu pokoji) v domě přítele jeho Leylanda, majetníka krásné galerie moderního anglického umění, děl Rossettiho, Millaise, Burne Jonesa i Whistlera. Na konci kapitoly věnují autoři několik slov i ráámům Whistlerovým. Jest přirozeno, že umělec, jemuž obraz byl předem dokonalým dekoračním kusem stěny, byl i v tomto směru nejvyšš choulostivý a kreslival si sám rámy vzácného vkusu.

Poslední kapitola jest nadepsána *Whistler jako spisovatel* a zmiňuje se o polemických článcích a uměleckých studiích Whistlerových. „Od přírody zápasník,“ praví autoři, „Whistler byl rozlícen k zufivosti nevědomosti a tuposti, která ho obviňovala, že nedokončuje svých obrazů, že se pokouší klamati obecnost, z výstřednosti a afektace, ano i z vulgárnosti.“ — A tak vznikla řada odpovědí a úvah nejen hrajících duchem a svítících vtipem, nýbrž i hlubokého pohledu v samy základy umění a sám proces tvorby. Jednu z nich, přednášku „Ten o'clock“ („V deset hodin večer“ — nazvána tak od nezvyklé hodiny, kdy byla konána), přinesli jsme v prvních dvou číslech letošního ročníku.

Přítomná kniha, jak viděti, dovede znamenitě uvést ve studium Whistlera, zvláště technické stránky jeho díla. Není však a nechce ani býti kritickou prací, podávající poslední *estetickou a psychologickou synthesu* vysoké figury Whistlerovy. V té příčině malá studie Camilla Mauclaira, kterou jsme přinesli v druhém čísle „Volných směrů“, podává nekonečně víc, totiž celý a hotový plán a skizzu takové

poslední psychické synthesy. O Whistlerovi připravují ostatně obšírné monografie Angličan *Pennell* a Francouz *Théodore Duret*; snad tam řeknou, co se neřeklo v této práci.

Knihá přináší řadu ne právě nejzdařilejších reprodukcí dle děl Whistlerových. Po prvé reprodukuje se tu Whistlerův portrét francouzského jeho přítele, uměleckého kritika *Théodora Dureta*. Jemný a bohatý tento autor stojí celou figurou v černých salonních šatech na pozadí růžové záclony; v pravé ruce má klobouk, přes levou má přehozeno růžové dámské domino a drží v ní vějíř. Je mnoho vzácného kouzla a distinkce v tomto portrétu.

Richard Muther:

Die belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert

„Belgické malířství“ jest třetím členem v řadě nových historických studií Mutherových o evropském malířství v devatenáctém věku: předcházelo mu malířství francouzské a anglické, o němž přinesly „Volné směry“ v minulém ročníku kritické ocenění. Vytkl jsem tehdy [viz zde str. 119], v čem vidím cenu Mutherových děl a v čem speciálně liší se tato serie studií od staršího, souborného trojdílného díla Mutherova, „*Dějiny malířství v XIX. věku*“.

Nová kniha ukazuje, že Muther zaujal se v první řadě sledováním vývojové logiky, kterou jest nesena historie malířství. Byl-li ve svém souborném díle nakloněn vykládati rozvoj umění velmi často z momentů vnějších, kulturně historických a sociálních, jest nyní patrna snaha obmeziti jich působení a klásti těžiště do vnitřního rytmu akce a reakce, do řešení problémů formových a technických. Mám-li říci pravdu, jest mně tato nová metoda daleko sympatičtější, poněvadž jest přesnější a vybíravější. Odpadá nyní ono násilné často a jindy poněkud titěrné analogisování, ono libovolné „dělání nálady“, které mně rušilo dosti často požitek z jeho velikého díla souborného. A současně i styl Mutherův ztuhněl jaksi, nabyl více jádra: pracuje vnitřnějšími silami slova a věty a jest proto distinguovanější než býval dřívě.

Faint, illegible text covering the right page of the document.

Psáno in margine knihy Amori et Dolori Sacrum

Kniha meditací, o nichž sám autor praví, že jsou z těže žily jako ony, které uveřejnil před lety pod titulem *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*. Kdo jednou četl tuto sbírku, tomu jest tím řečeno dost, ne-li všecko: neboť kdo ji četl, jistě ji nezapomněl. „Kniha o krvi, rozkoši a smrti“, zdálo se mi vždy, jest snad nejúplnějším typem té naturalistické mystiky, která sedí na jižním pólu světa a vládne nad národy duši a věků. A skoro čímsi ještě větším než typem: totiž její rukověti, jejím breviřem a skoro jejím nástrojem jako kniha Tomáše Kempenského „De imitatione“ jest breviřem a nástrojem mystiky asketické.

Jest to kniha Rozkoše ne jako osudu nebo náhody nebo dobrodružství nebo koření a ostruhy života — ne, rozkoše jako cíle a smyslu života. Rozkoš je tu jediným a výlučným předmětem vůle a cviku, zákonem a pravidlem života, jediným jeho božstvem, obsahujícím všecko jeho teplo, dech i tep. Je to kniha rozkoše *uvědoměné*, domyšlené, ospravedlněné, zbožněné: rozkoše *racionálně* hledané, nalézané a kultivované a uváděné v soustavu a metodu. Oheň její má a musí *stále* hořet na oltáři lidského srdce nezhasínaje, a všecko, co jest pod sluncem, jest jen palivem, které má smysl jen potud, pokud jej živí. A život má a musí se vším nejčistším a nejvzácnějším ze země i z člověka: největší mrtví se vším svým snem a dílem jsou tu jen proto, aby mu dodávali potravu a aby na chvíli vzplanul prudším žářem, a všecka láska, oddanost, sny a touhy nejlepších živých jen proto, aby byly vylity na tomto oltáři.

Jak vidět, není to rozkoš mělká, rozkoš povrchu, rozkoš dne a světla, již vztýčil Barrès chrám. Je to rozkoš noci, rozkoš temného a samotářského srdce, jež se nudí a kterému je třeba lázně krve a opojení hrůzy a jehož radost chce a musí pít přímo z bolesti druhého. Rozkoš barrèsovská jest rozkoš samoty a pýchy, rozkoš hlubin, do nichž sestupuje člověk *sám*: rozkoš vědomí, že se dopouští svatokrádeže, že mrháš, že olupuješ o cosi život nebo boha, svět neb osud. Rek jedné povídkové essaye z předešlé knihy Barrèsovy jest dle vlastních jeho slov „milencem duší“ — to mně znamená, mluveno bez poetického parfumu, určitě a jasně: podobá se těm dravcům, kteří vypíjejí ze své oběti jen krev nebo vyjadají mozek a ostatní opouštějí a zanechávají hnilobě: nehoní z potřeby, honí pro rozkoš. Rozkoš, již zde hledá Barrès, sousedí se smrtí, nebo lépe: tryská s ní z jednoho a téhož zdroje. Živí se smrtí a usmrcuje dříve nebo později sama: bývá obyčejně nápojem příliš silným pro lidské srdce.

Tato rozkoš byla Barrèsovi předmětem *kullu* tak výlučného a rafinovaného jako posud málokomu. Nazíral *všecko* výlučně pod jejím zorným úhlem: všecko cenil jen, pokud mu dávalo látku k rozkoši, a všecko nutil k této modloslužbě: od dojmů velikých, pustých a tragických krajín a dojmů z krásných uměleckých děl minulosti až po tragiku myšlenky myslitelovy a drama oběti světcovy — všecko: osudy srdce i svůj poměr k lidem i k bohu, k nebi i k peklu.

Všecko se tu zužívá, spotřebuje, zotročuje. A v této soustavnosti a absolutnosti jest něco, co se blíží velikosti. Barrès domyslíl a docítil tu umělecké epikurejství, psychologické labužnictví: řekl poslední slovo diletantismu a sobectví, kterému se také (a tuším, ne správně) říká individualismus. Je tu virtuosem rozkoše, dramatikem a zduševnitelem smyslnosti — slovem dovršitelem typu. Znáť ho podle té knihy Dostojevský, zdá se mně někdy, a byl by z něho udělal čtvrtého bratra Karamazova: tak jest, co říká, výmluvné a pathetické, tolik to vypravuje

o propastech a temných podzemních vodách duše, tolik vnitřního dramatu jest tu svinuto a preformováno.

Není náhodné, že Barrès jest tu — jako jeho mistr Stendhal — milencem pozdní renaissance. Pozdní renaissance byla to, která vypracovala smyslnost a požitek v soustavu. Psychologickou analysu, která z počátku přinášela nejlepším a největším jen utrpení a hrůzu, která zryla čelo Dantovo rydlem hlubším než jeho vyhnanství, která ochromila Botticelliho, učinila Michelangela misanthropem a samotářem a nejprve poplenila a pak zlomila měkké srdce Tassovo, — z psychologické analysy, která byla všem těmto duchům tak těžkou zbraní a zbrojí v boji o jich dílo a osud, — z psychologické analysy vytvořila si tato doba nástroj rozkoše až smyslné. Co bylo geniům předešlých dob osudem, stalo se jí nakonec hrou a dráždidlem nervů. Jest to doba, která *netrpí*, — a také doba, která *netvoří*. Doba, která jen požívá, žije ze zásob, ale nemnoží jich — a tím již jest souzena a odsouzena. S Barrèsem stojíme tu na konci kultury a života — u posledního písmene lidské abecedy. Vyssáváme z něho již poslední esenci: žijeme z citů, jež prošly celými procesy kultury, z destilátů, z třetí a čtvrté ruky, z reminiscencí. Hodujeme na hrobech: celý hřbitov historie jest nám tabulí, a sama smrt nám přisluhuje: temné jest víno, jež nám nalévá do číši.

A Barrès pochopil nebezpečí *takového* individualismu. Vyčetl mene tekel ne se stěny hodovní síně, ale z kleslých srdcí a zoufalých duší svých stolovníků. A on, posud virtuos, chce léčit: hledá *disciplinu*, nebo lépe — poněvadž i jeho „kultura já“ byla disciplinou — *mění* disciplinu. On, který posud každý den chtěl obrozovat novými sensacemi duši, touží nyní sepnouti ji v kázeň, dáti jí jíti stopami mrtvých předků a opřítí ji o rodnou půdu. Touží po řádě, jehož jho vzal by na bedra: to je smysl jeho *nacionalismu*. Z autora románů, věnovaných „kultu já“, stává se romanopiscem „národní energie“, z autora „nepřítele zákonů“ autorem „Elsaska a Lotrinska“. — Kniha, jejíž jméno

napsal jsem nad tuto úvahu, má zvláštní význam již tím, že na několika místech obšírně vykládá přelom neb rozvoj Barrèsův, cesty, kterými se bral. Barrès nepřipouští, že tu je něco násilného, a akcentuje výslovně *logičnost* svého přerodu. Tvrdí, že domyslí svůj problém *svou logikou*, — a nemá nepravdu: jeho nacionalismus je cele založen na *těže naturalistické mystice* jako jeho někdejší individualismus. Jeho nacionalismus jest jen uvědoměním si posledních temných kořenů života: jest to nacionalismus dědičnosti, rasy, podvědomí.

V meditaci na hřbitově poutnického místa Sion-Vaudémont v rodném Lotrinsku, nadepsané *Le 2 Novembre en Lorraine*, podal nejjasnější výklad svého rozvoje v nacionalismus: přiznává se tu, že jest mu útočištěm z anarchismu, z neplodnosti rozkošného epikurejství jeho první doby:

„Některé osoby míní, že jsou tím kultivovanější, čím víc zdusily hlas krve a pud půdy. Předstírají, že se spravují zákony, jež si sami srdnatě vyvolily a které, třeba jsou velmi logické, mohou přece snadno křížiti naše hluboké vnitřní síly. My však, abychom se zachránili z neplodné anarchie, chceme se připjati k naší zemi a k našim mrtvým.“

„Jest to metoda, jejíž dobrodějnost ne vždy jsem rozpoznával. Byl jsem pověstným individualistou a vykládal jsem bez ostychu důvody toho. Obracel jsem na své vlastní emoce mravní dialektiku, jak jí učili velcí náboženští duchové, František Saleský a Ignác Loyolský, a to jest celá genese *Volného Člověka*; hlásal jsem rozvoj osobnosti jakousi disciplinou meditací a analys. Můj cit osobnosti, hlubší den co den, nutil mne k poznání, jak ji společnost nese a zcela živí. Sám Napoleon čím jest, ne-li nespočetnou skupinou událostí a lidí? A můj dědek, nepatrný voják Veliké Armády, vím, jest částíčkou, která tvoří Napoleona, císaře a krále. Když jsem byl dlouho probíral ideu *Já* jedinou methodou básníků a mystiků, vnitřním pozorováním, sestupoval jsem mezi povolným pískem, až jsem našel na dně a jako podporu kolektivnost. Etapami této cesty prošel jsem mravně

osamocen. Žil jsem různé chvíle svědomí, které se tvoří. Zde mně škola ničím nepomáhala. Za všechno jsem povinován oné vyšší logice, kterou strom hledá světlo a povoluje s dokonalou upřímností své vnitřní nutnosti. Prohlašuju, že mám-li v sobě nejvnitřnější a nejvznešenější prvek společenské organizace, totiž živý cit obecného zájmu, jest to proto, že jsem zjistil, jak *Já*, podrobíte-li je rozboru trochu opravdovému, se rozplyne a zbude jen společnost, jejímž jest efemerním výsledkem.“

„Hle, to již snižuje naši individuálnou pýchu. *Já* rozplývá se však pod našim pohledem ještě strašlivěji, uvědomíme-li si svůj automatismus. Cosi věčného leží v nás, čeho máme jen užívání, ale i toto užívání jest upraveno mrtvými. Všichni mistři, kteří šli před námi a jež jsem tolik miloval, a nejen Hugové a Micheletové, ale i ti, kteří činí přechod, Tainové a Renanové, věřili v neodvislý rozum, jenž jest v každém z nás a jimž se můžeme přiblížiti k pravdě. Individuum, jeho intelekt, jeho schopnost postihnouti zákony vesmíru! Jest třeba z toho slevit. Nejsme pány myšlenek, které se v nás rodí; jsou jenom způsoby, jimiž reaguji a v nichž se projevují prastaré fyziologické dispoice. Podle prostředí, do něhož jsme postaveni, soudíme a rozumujeme. Není ideí osobních; i nejvzácnější ideje, nejabstraktnější soudy, sofismata nejšílenější metafysiky jsou všeobecnými způsoby cítění a objevují se nevyhnutelně u všech bytostí stejně organisovaných, obklopených týmiž obrazy. Náš rozum, tento spoutaný král, nutí nás, abychom kladli své nohy do stop svých předchůdců.“

„V tomto krajním pokoření utiňuje nás velkolepě sladká myšlenka, přemlouvá nás, abychom přijali své otroctví: jest to, chcete-li správně pochopiti — a nejen vysloviti rty, ale představit si citově —, že prodlužujeme své otce a matky a pokračujeme v nich.“

„Jest málo, říci, že mrtví myslí a mluví námi; celá řada descendentů tvoří jedinou bytost. Není pochyby, že někdo pod vlivem okolního života může projevit větší složitost, ale ani ta

nezmění jeho přirozenost. Jest to jako s architekturním řádem, jež zdokonalíte: jest to stále týž řád. Jest to jako s domem, do něhož zavedete jiné zařízení: nejde, že spočívá na týchž podlohách, ale jest též zdělán z téhož kamení a jest to stále týž dům. Kdo se dá proniknouti těmito jistotami, vzdá se pretense cítiti lépe, mysliti lépe, chtíti lépe než jeho otec a matka; řekne si: jsem jimi.“ (Strana 274 a n.)

Nejde mně zde o to, kritisovati tento názor nebo polemisovati s ním. Jest patrné, že podává jen půli pravdy: *pokračujeme-li*, ve svých rodičích, nemůžeme je prostě *opakovati*, a opakujeme-li je ve *formě dokonalejší*, znamená to *uvědoměnější*. Ale nejde mně zde o kritiku: chtěl jsem jen ukázati, jak tento barrèsovský nacionalismus roste ze stejného kořene *naturalistické mystiky* jako z něho rostl druhdy jeho individualismus. —

„Zasvěceno lásce a bolesti“: všemu příliš křehkému a vzácnému, než aby mohlo žiti dlouho, všemu příliš silnému, než aby se dovedlo asimilovat, všemu, co milovalo příliš život a marnotratnilo jím příliš a co i smrti svoji stupňuje opojení a horečku života, — takový je plán této knihy Barrèsovy.

První číslo, „Smrt Benátek“, podává ne pitoreskní dojmy tohoto města, nýbrž psychologii toho, co nazývá autor jeho „paludismem“, těch paradoxních stavů horečky, smutku a šílenství, jež nítí v mozku i v srdci svých milenců svými bažinnými výpary. Autor vykládá, jak od časného mládí nalézal v tomto bahenním dechu Benátek, v této atmosféře smrti, přivoděně příliš prudkým žitím života, příležitost, aby mohl zjemniti život své sensibility do krajnosti a prožiti některé dojmy tragické krásy a hrůzy, ponořiti se do posledních vrstev podvědomí, prožiti stavy šílenství a heroické melancholie. Nad Benátkami nesou se Barrèsovi stíny titánů a polobohů, velikých bezedných srdcí, které lačnými doušky pily tmu, hrůzu a krásu života, které žily z jeho kořenů a nejhlubších vod. Je to Tintoretto, mistr neurvalé síly, který nesl ve své hrudi vášně celých generací a ve svém zraku horečku života nadliský zvichřeného.

Jsou to Chateaubriand, Byron a Wagner, který komponoval v Benátkách r. 1857 druhý akt „Tristana a Isoldy“, tohoto nejvlastnějšího svého metafysického díla, odvráceného ode dne a jeho světla a nořícího se do tmy půlnoci a hrůzy a krásy podsvětí. Vesměs duše, které čerpaly z nejtmačších studní života a osvětlovaly se jen blesky půlnočních bouří. A vedle nich tísni se i plaché stíny slabých a přemožených, všech, kdož dopili se z nápojů příliš silných jen dřímoty a otravy: tak Musset, který v Benátkách prožil hořkou kapitolu erotickou, jejíhož bezúspěšného smutku nikdy nepřekonal, tak úzkostlivý a suchý malíř, „sentimentální plebejec“, Leopold Robert, jež usmrtily Benátky tím, že v něm zjitřily chorobnou jeho lásku k napoleonské princezně. Do Benátek, zdá se, jako by se uchýlilo nejen všecko heroické a nadprůměrné, ale i všecko zrazené a zeslabené, všecko popleněné a pošlapané, všecko naleptané životem. Zde jako by vyvěral ze země horký pramen života, podzemnějšího, bezprostřednějšího, opojnějšího a vražednějšího než jinde, a ten jako by lákal k sobě nejen nejsilnější — ale i nejslabší a nejkřehčí. A ty více než všechny jiné: neboť není tuším bezpečnějšího znaku nemoci a zeslabení než ten, že člověk touží po tom, co mu škodí a co jej zabíjí. Paradoxní zákon tragické ironie vládne nad Benátkami. A zde ani Barrèsovi nechce se logiky, zde, v městě šílených smrtí a šílenější ještě rozkoše. Zde zmocňuje se i silného srdce touha ne ovládnout život, nýbrž utonout v něm: vyzkoušet hlubiny jeho ne rozumem, ale zkušeností. Vystoupiti z normálních mezí osudu, obejmouti tisíc životů v jednom životě. —

Následující článek *Stanislas de Guaita* jest psán in memoriam zemřelého básníka a okultisty, který zasvětil Barrèsa ještě na koleji do kultu veliké romantické poesie a na něhož vzpomínka, jak praví, má čistotu snu, jakou zanechávají jinak v duši jen dojmy z velikých a tichých divadel krajinných. —

„*Císařovna samoty*“ studuje logiku tragického osudu duše nade vše výjimečné a raněné chimérou snu, rakouské císařovny

Alžběty. „Bereme zde Alžbětu Rakouskou jako vzněcovatelku naší obraznosti, jako poetickou potravu a hostii krásy. Může býti jedním z útočisti, jedním z vrcholků našeho snění.“ Jsou to psychologické poznámky, psané úvodem k francouzskému překladu známé knihy Christomanovy. A zde probouzí se v Barrèsovi nakonec moralista. Když byl zrekapituloval tento život, závratný jako hašišový sen a podmaňující si každé hlubší lidské srdce tragikou příliš těžkou a opojnou, táže se, nebylo-li by lépe nechati tento život nevypravovaným? Nechati jej pohřbený v mysteriu, do něhož se uzavíral? A odpovídá: ano. „Uvrzme čiši do moře.“ Proč? Nejen proto, že by mysterium její se rozptýlilo, kdyby procházela našima rukama, ale i proto, že zaplavuje přílišným smutkem život, a tak jej rozrušuje. A cituje slovo Comtova, které měl od pí. Clotildy de Vaux: „Jest nedůstojno velikých srdcí šířiti zmatek, který cítí.“

A zde stojíme u základního problému knihy Barrèsovy, na který stále naráží: jde mu o to, aby umění nešířilo smutek a šílenství, nýbrž ovládalo je, aby krotilo duši a přivádělo ji v harmonii se sebou a základními zákony života a netříštilo ji a nezslabovalo ji zbytečnými horečkami, jež na ni přenáší.

S tohoto stanoviska cení velmi vysoko *Leconta de Lisle* v řeči, již proslovil při odhalení jeho sochy v Luxembourg. Leconte de Lisle jest mu básníkem, který romantický pathos a romantické šílenství ovládl, překonal, sevřel a zavřel do chladných strof, *zaklel* do mramoru své formy. A víc: zbavil nás nihilistického nepokoje a melancholického zoufalství, které provázelo objevy moderní archeologie a práce srovnávající filologie a mythologie. Pole historie rozšířilo se nesmírně v moderní době a s rozšířením tímto objevila se i malichernost a titěrnost optimistické filosofie Bossuetovy, která ovládala a uklidňovala ještě naše pradědy. Mladá generace nenalézala smyslu v rozvoji věků, národů a kultur, takto rozšířeném, a logiky a směru na tomto vzbouřeném, bezebřehém moři fantomů: propadala melancholickému snění a neplodnému hloubání o marnosti všech věcí

pod sluncem a předem lidského snažení. A tohoto upíra, miní Barrès, sňala s naší hrudi poesie Leconta de Lisle, která jednou provždy ve formě bezeskvorně dokonalé a definitivně řekla filosofické resumé celé naší doby vykopanin a vyslovila náš vztah k mrtvým theogoniím a kultům.

„Známkou velikého básníka jest *polřeba*, která se cítí po jeho díle. Zdá se, že v určitých hodinách Francie nemohla se obejít bez Musseta, Lamartina, Huga. Elitě, již rok co rok rozmnožují naše vysoké školy, bylo nutno, aby Leconte de Lisle posadil se ke všem těm ohniskům civilisace, nedávno objeveným, která znepokojují naši obraznost a která nám hlásají marnost naší snahy. Měl mužnou sílu, že dlouze spočinul svým pohledem na stínech. Nepodlehł mrtvolné atmosféře, vynesl je do plného světla a přioděl je s podrobnou přesností celým leskem života. Touto prací vysvobodil nás z falešné posice, kterou jsme zaujali k těmto strašidlům: dříve nám byla příčinou rozrušujícího rozčilení, nyní stala se nejpodstatnějšími prvky naší filosofie. Toto veliké archeologické snění, když je uvedl do poesie, se očistilo a stalo se dokonce vzpruhou našeho rozumového života.“

„Nádherné a monotonní básně Leconta de Lisle, tak těžce přístupné, že byly pokládány za nadlidské, mají ctnost posilující. *Vykupuji* ve smyslu Aristotelově a Goethově ty, kdož získavše si celkový pohled na dějiny, nevysvobozují se činným životem z jeho tragického nihilismu.“

„Od chvíle, kdy veliký básník určitě formuloval zoufalé závěry, k nimž nás vede vědecké šetření o rozvoji civilizací, jsme zbaveni povinnosti vraceti se k nim neustále a věčně seděti na jednom místě a slábnouti v neplodném nepokoji, že život nemá cíle.“ (Strana 264 a n.)

Jak viděti, oceňuje Barrès poesii předem jako nástroj *duševní kázně*, jako prostředek *ozdravení*: poesie nemá rozpoutávati a šířiti šílenství a jeho rozklad, poesie má je naopak vázati a očisťovati od něho život a společnost. Cení a hodnotí zde funkci poesie, kterou cenilo a hodnotilo tolik krásných duchů od Pla-

tona a Aristotela po Goetha a Nietzsche — duchů kultury podstatně formové a blízkých tomu, čemu se dnes říká *latinský názor*. Cení na poesii a žádá od ní předem funkci členící, organisující. Barrèsovi, který jest přesvědčen o supremacii latinské rasy nad rasami ostatními, nemůže býti patrně větší chvály než řekneme-li, že zde cítí a myslí jako celý Latinec.

Paní a pánové, nepřišel jsem dnes mezi vás, abych sehrál nebo pomáhal sehrát nevkusnou komedii malicherné osobní oslavy, jak jest, žel, u nás již obvyklá. Nepropůjčil bych se k ničemu takovému. Hnuší se mně: jest necudná a tím již souzena a odsouzena. Vždycky před lety, kdykoliv jsem vídal tak zvané slavnostní číslo našich oficiálních listů, jak je připravovali naši staří svým vyvolencům, vzdychal jsem z hloubi duše: Bože, nedej *nám* nikdy klesnout k ničemu takovému — k té banálnosti, která se domnívá býti citem, k té nemyslivosti, která si říká vděčnost, k tomu pivnímu zápachu, který se etiketuje jako přátelská intimitnost. Bože, dej chlad distance, dej cudnost plachého, bezeslového pozdravu, dej krásu mlčení a zapomenutí, které přechází a míjí, přej i čest rychlé a dobře mířené rány — jen netrestej jubilejními oslavami. Dej, ať mladší generace jde přes nás jako se chodí přes mrtvolvy vojáků, kteří vyplnili příkop před pevností. —

Jak vidíte, uctíti někoho a povědět mu, že ho mám rád, jest mi otázkou osobního taktu a osobní kultury, jest mi nesnadným a opravdovým uměním. Co je vzácnějšího, důležitějšího a krásnějšího v životě než milovati? I válka a nepřátelství má svoje pravidla, svoje zákony a řády, svůj ceremoniel — a úcta a přátelství nemělo by jich míti?

Nepřišel jsem tedy zapět panegyrik na Sovu: mám rád Sovu a poctívám ho svým přesvědčením, že by tím byl uražen. Pravda, přišel jsem ho poctít, ale poctít svým způsobem, a to znamená nejprve: nesnížit sebe. A neznám jiného způsobu pocty než říci:

brachu, žiješ čtyřicet let, a žil-lis je hlouběji, žil jsi v nich jistě cosi typického, kus věčnosti — dovol, abych se nad ní sklonil. Dovol, abych se nad tebou zamyslel, abych z rozvoje tvého výjmul odpověď, zákon, rytmus, myšlenku. Jest ve mně mnoho bolestné zvědavosti a zvidavosti; znepokojuje mne mnoho otázek: otázky po růstu básnické duše, otázky po podstatě uměleckého činu, otázky po poměru osobnosti a díla, otázky ethiky tvorby a literární kultury. Snad mně něco z nich vysvětlíš, na něco z nich odpovíš, pomůžeš vysvětlit, pomůžeš zodpovědět, zamyslím-li se chvíli nad tvým rozvojem, dílem, dráhou i snahou. Poctím tě tím, že se nad tebou zamyslím — není nad to královštější pocty na světě. A snad i já ti něco povím, upozorním na něco, vysvětlím něco z tvého růstu a organismu, vhodím pruh světla v temný vír a var, dám impuls, odpoutám sen, podním myšlenku: snad i ty zamyslíš se nad zamýšlením mojím. A tak budeme si oba k užtku a k potřebě pro růst svých osobností — a to jest jediná opravdová a krásná pocta na světě. A touto poctou uctíme se tedy navzájem. —

Kdo přehlíží dnes básnické dílo Sovovo, aby z něho vysledoval jeho rozvoj, jest jistě překvapen, jak dlouhá cesta vede od prvních jeho knih veršových k posledním. Dlouhá a příkrá. Dlouhá ne časem, nýbrž plností a bohatstvím vývojového rytmu, kterým žije. V době 7—8 let, od prvních veršových knih, *Realistických slok*, *Květů intimních nálad* a *Z mého kraje* až do *Vybouřených smulků* a do *Údolí nového království* v knize „Ještě jednou se vrátíme“, jež pokládám za vrcholy jeho básnické dráhy, opsal čaru dotýkající se dvojí duchové země. Mezi prvními a posledními výtvary leží rozdíl dvou generací, dvojího citění, dvojího hodnocení, dvojí básnické ethiky: dvojí duše jest uzavřena v jich protivě. A příkrá jest rozvojová čára Sovova — to znamená: nenalévá se volným tichým růstem, nýbrž prudce stoupá a rychle vrcholí po volném a ztlumeném rozběhu prvních sbírek.

V smutné době a v smutném prostředí rostly první knihy Sovovy. Pamatuju se dobře na ta temná léta. Vzduch čpěl

jakousi lítostí, nedůvěrou, chladným pošklebkem, zklamáním a prázdnotou. Bylo na konci let osmdesátých, po velikém romantickém bacchanale české poesie, po velikých legendárních a historických plátnech lumírovců, po prvních koloristických ohňostrojích — a všechn ten vzruch vyšuměl jaksí naplano, marně a nepřinesl osvobození. Seděli jsme chvíli u krbů všech civilisací, a přece bylo zima; bylo zima, záblo nás: nestačily ani, abychom si ohřáli u nich ustydle ruce. A reakce všude se hlásí — ovšem ne mužný otevřený odpor, kritika, zúčtování (na to byla doba příliš autoritářská a tyranská), ale nezdravý, plíživý, a proto otravný odboj, tlumený, který se nedovedl a nemohl zdravě a plně vyžít a nemohl se proto státi východiskem ozdravení a osvobození. Zatím měla reakce ta následky jen velmi neblahé a falešné: projevovala se jen nedůvěrou v každý veliký básnický rozlet, v každý smělý čin a sen.

Cítilo se instinktivně, že jest třeba začít stavět od základů, od malého, drobně, ze svého, že jest třeba se učit umělecké poctivosti, základním a zdánlivě malým ctnostem. Cítilo se, že nepomůže nám umělecká kultura s vnějška snesená, neprožitá, nevybojovaná a neprobojovaná živým organickým růstem. Cítilo se, že musíme vyžít své hoře, svoji malost a překonat je ze sebe.

A jak již v takových nejistých křížovatkových dobách bývá, vyskytli se dvojí lidé: jedny tísnila tato malost, toto obmezování se, toto bolestné zestrizlivění, a brali je jen za provisorium a východisko — z nich byl Sova —, druhým se obmezenost ta líbila a zalíbila, šla jim k duhu, batolili se v ní s chutí, dobře v ní trávili a tloustli: budoucí oficiální poetové.

A právě tito, daleko početnější, vtiskli této době svůj rys. Dnes jeví se nám doba ta dobou malých, šedivých, přikrčených snah, dobou duševní a umělecké bezpohlavnosti, dobou mdloby a malosti a předem dobou *malodušnosti* soustavně pěstované. Špatně chápaný realismus visel jako múra nad touto dobou, hubil a podlamoval každou odvahu, favorisoval každou prostřednost: chudoba zření platila za pravdivost, občanská spo-

lehlivost a krotkost za uměleckou ctnost, okreslování za tvoření, nedostatek osobního stylu a hodnocení za vrchol básnické moudrosti a hloubky.

První knihy Sovovy nezapírají, že se zrodily v této smutné kalné době: jakási stísněnost, jakýsi vnější tlak na nich leží: úzkost, mdlota, nejistota. Básník jakoby se bál sáhnouti hlouběji do *svých* studní, čerpat volně a hrdě ze *svých* vnitřních pramenů, dobýti se k nim a sestoupiti k nim. Takový jest alespoň při dnešní četbě první dojem. Jsou to látkově i formálně knihy jako všechny tehdejší knihy epigonské: sentimentální genre nemile převládá. Figurky, scény krotce pointované, meditace, pěstující jakousi vlašnou a usedlou moudrost životní, ne studenou, ne horkou, — a kde zasáhne širší dech a vášnivější tep, snaha zakřiknout je a zdušit co nejdřív. Tak jeví se věci na první pohled.

A přece jest tu jakési *plus* nad běžnou úroveň, hlásí se cosi, co nebývá v ostatních knihách té doby: mají svůj hlubší, melodičtější, rytmicky bohatší spád. Mají daleko více *sensibility* než knihy tehdejší úrody a tehdejšího rázu. Sem tam kmitne nový, ostrý, nekonvenčně viděný a cítěný detail. Ale hlavně víc *sensibility*, víc *sensibility*! A *sensibilitu* vášnivější, vroucnější, bolestnější než byla tehdy běžnou, *sensibilitu* špatně zkonejšenu, lehce zraňovanou a špatně sevřenou pod vnějším tlakem. A ještě cosi: zvláštní, velmi osobní cit přírodní. Příroda nebývá již tehdy Sovovi ani předmětem popisné manie, ani kulisou k malým a prázdným genrům. Sova začíná tu již někde míti k ní zvláštní bolestný vztah, vztah, jaký vede člověka, toužícího po očistě. Příroda bývá již tu Sovovi věčným zastřeným božstvem, božstvem meditace a ticha, božstvem, jehož chrám stojí ještě, kdy ostatní jsou již v ssutinách. Sovovi začíná již tu býti *příroda posledním refugiem*: utíká se tu již k ní jako člověk pošpiněný útiskem a podlostmi civilisace, jako člověk zraněný malým, znehodnoceným životem, jako člověk, jehož vnitřní neklid tiší se jen v její svatyni. Tedy člověk, vedený týmž citem, který stvořil v malířství v první půli devatenáctého věku *paysage intime*. Do-

vršenou kulturu tohoto vášnivého, cudného a čistého vztahu naleznete ovšem v pozdějších pracích Sovových, předem v některých krásných číslech prvního oddělení knihy „Ještě jednou se vrátíme“.

Ve čtvrté knize Sovově, která charakteristicky sluje *Soucit i vzdor*, blýská se již jiskrami nového světla. V básníkovi propuká tu již častěji odpor nad titěrností a malicherností současného života i současné literatury: touží psáti verše, jimiž by zachytil hlubší, nekonvenční pravdu a krásu, třebaš zněly drsně, touží po hlubokých a silných dojmech, chce „více myslet, cítit, být člověkem“ a ne „básnilkovat v nízkém letu a filigránsky žít a mřít“. Touží v tlachavé době po heroismu mlčení („nevzdychej, nezaplač a ukryj babský klep“), v jehož dílně chce „stvořit v sobě muže a připravit ženu pro sklizně příštích věků“.

Mnoho hořkosti, mnoho bolesti, mnoho hoře slilo se zatím v hrudi Sovově, a výrazu dostalo se jim posud jen jaksi náhodně a neúplně. Doba byla těžká a temná, hluchá ke každému hlubšímu hnutí ducha. A srdce básníkové, citlivé na vše, trpělo jí více než srdce druhých. Bylo třeba, neměl-li pod tíhou tou se zhroutit, osvobodit se z ní, vyrůst z ní, vznést se nad ni: obrátiti její jed v požehnání. Bylo třeba *vykřiknout* z úzkosti a tísně doby: bylo třeba *činu*, bylo třeba *odvahy*, bylo třeba *očisty*.

A touto katharsí, ne uměleckou a básnickou, jako spíše ethickou, jest Sovova *Zlomená duše*: v ní očistil hruď a srdce od mnohého zoufání, bolesti a hrůzy.

Takováto díla neměla by se posuzovati obvyklým aparátem literární kritiky: jsou to vlastní akty sebevykoupení a vnitřního sebezachránění. Taková je genese a takový jest vývojový význam „Zlomené duše“: jest to kniha přirozeně zlomkovitá, nevalně komponovaná, nesouměrná, neklidně osvětlená — přirozeně, pravím, příliš přirozeně — nutně. Autoru šlo jen o to, aby nalezl jaký taký epický rámeček nebo nit, která by unesla a jak tak seřadila bolestné výlevy jeho nitra, výkřiky, hnus, ošklivost nad znehodnoceným českým životem. Rekem knihy jest typický

moderní člověk, *déplacé a dépaysé*, z nesvé doby a z nesvého národa, z nesvých kruhů a z nesvého povolání, „vykloubený“, příliš brzy zrazený a zhnusený, příliš silný než aby se asimiloval, a příliš slabý než aby si dovedl podrobiti a po svém zformovati život — a proto předurčený k zhynu. Člověk, který jako psychologický typ jest specifikon moderní literatury a dal by se zařaditi do dlouhé řady svých příbuzných, kamsi mezi „újezdního Hamleta“ a „přebytečného člověka“ Turgeněva a dekadentního přesycence Garborgova. Nemusím však snad dokládat, že o hlubší psychologickou analysu tohoto typu Sovovi zde nešlo: musil naléztí právě jen figuru, která by spojila a unesla vybíjející se bouři jeho nitra. Není zde proto také Sova parafrázem žádného moderního literárního díla: hněv, který jest tu jeho inspirací, jest hněv docela český: jsou to zcela české, speciálně pražské, veřejné, kulturní, literární a politické hříchy, které jej nítí a zažehují. A básník má i odvahu adresovati je docela na určité adresy (v oddílu „Smutky peripatetika“ kapitola II.). A jak pesimismus jeho není mu filosofickým cílem, nýbrž jen zbraní a prostředkem nápravy, ukazuje finale básně, kde nad kolébkou synka přítelova rek k smrti nemocný přeje si pro budoucí generaci života očištěného od bídy dneška a jeho rmutu. (III. kapitola oddílu „In urna perpetuum ver“.)

Jen slovo upozornění k formě básně. Každému, kdo má smysl stylu, jest jasno, že tato citová bouře nemohla se vybiti ve starých úzkých strofách, s dekoračně kresleným rýmem, znesvěceným tehdy tolikerym clownovstvím a tolikerou titěrností. A tak užil Sova příznačně místy drsného blankversu, místy volného verše, někde snad i dost blízkého próze: nejde tu o melodický zpěv, jde tu o to: vyrvat a vysvobodit ze sebe hrůzu a bolest.

Není náhodné, že v předmluvě k této knize hlásí se Sova k manifestu tak zvané *české moderny*. Známé kritické literární boje leží mezi prvními knihami Sovovými a „Zlomenou duší“, a nebudiž to vykládáno na újmu významu Sovova (spíše naopak), řeknu-li, že svlačily kořeny jeho básnické osobnosti. Šlo tu právě

o něco daleko více než o pouhé literární směry: šlo o revisi, o očištění, o zhodnocení a posvěcení všeho duševního a kulturního života českého. Netvrdím tím, že snahy a city ty nežily v Sovovi: žily, a intenzivněji než v jiných. Ale posilnily a zažehly se také na příbuzném ohni bratrských duší: neboť jsou knihy, a nejsou to knihy nejslabší, na nichž tiše spolupracuje s básníkem němý dělník doby, generace, duševního vzduchu. Bude již pýchou naší, že jsme pojímali kritiku hlouběji než jako nástroj literární, že nám byla v první řadě *pathosem a inspiraci*. Musou Sovovou stává se od této knihy patrněji *hněv*, rozhorlený, očištný hněv, tato z posledních Mus, kdy ostatní, starší, již pomřely: hněv, Musa věku katexochen kritického.

Znamená-li „Zlomená duše“ ethické osvobození Sovovo, jsou *Vybouřené smulky* jeho osvobozením myslitelským a básnickým, jeho *činem* uměleckým a básnickým katexochen. Jest to kniha slavné a temné inspirace, kniha hlubokého pohledu na věci života a smrti, kniha vážná a opravdová až do zoufalství. Básník dal oku svému spočinout na mnohých a mnohých hodnotách života — a hle, rozplynuly se. Hněv jeho jest nekonečně hlubší, očištěný, filosofický a přeměňuje se na nejlepších místech v smutek, v hrdinský smutek těch, kdož pochopili a domyslili. Z revolty společenské, národní, časové stala se *revolta metafysická*. Naděje v kulturu klame, naděje reformy společenské klamou, ilusí jest každá svoboda a vyjma svobodu samoty a smrti — smrti daleko od této znehodnocené a otrávené země, která žije z propastí, z nepřeklenutelných propastí mezi snem a skutečností, svobodou a nutností. Kniha tato jest literární a umělecký *čin* ve vlastním smyslu slova: čin, jemuž v literatuře naší nemáme právě mnoho podobných a rovných. Kniha jest poselstvím neskonale smutným, ale i neskonale hrdým poselstvím k mužným duchům této země. V této knize přijal Sova křest, který dělá básníka básníkem: *křest tragiky*. Bezpečnost a noblesa její jest právě tragická. Jest to jeden z těch vzácných u nás pohledů v paradoxní, tragický zákon života, v logiku hlubší a temnější, než kterou pracuje

běžná škola a běžná literatura. Ve „Vybouřených smutcích“ dobyl si básník vnitřní svět a vnitřní říši, která jest královstvím mimo dosah vši násilnosti: zde *bydlí* Svoboda, neboť zde jsme v bratrství a v sousedství Smrti.

Co zbývalo po tom ještě Sovovi? Buď nic, nebo všecko. Ve „Vybouřených smutcích“ dobyl si říši síly: mohl v ní buď zemřít — nebo musil ji *organisovat*. *Učlenil*, mluveno carlylovským slovem, *své poselství*: uzpůsobit je za dar lidem. Sova jest básníkem příliš společenským, než aby byl mohl žít v ledově čisté samotě: a tak vznikl ten cyklus básní *Údolí nového království*, v němž chce svoji říši učinit užitečnou a to znamená služebnou lidem, v němž chce učít „rozdávat sladké mince“ svého nového království, na nichž „nebudou raženy hlavy Imperátorů, jen symboly horoucí lásky všech světů a nových lidí“. Sestoupil tu Sova nebo vystoupil? — Na to není prozatím odpovědi: na to může odpovědět jen dovršená žeň příštího života. Jisto jest jen tolik, že *začíná znova*. Neboť organisovat nové království, nemá-li se státi frází, znamená sám nový nesmírný cíl života. To, co podal k němu posud Sova v „Údolích“, jest jen nejvšeobecnější programová skizza: vlastní dílo musí býti úkolem celého jeho příštího života.

A ještě jen poznámku o *umělecké* hodnotě těchto knih, „Vybouřených smutků“ a nejlepších čísel knihy „Ještě jednou se vrátíme“. Znamenají i umělecký vrchol rozvoje Sovova: v nejlepších jejich číslech dobyl si více než svoji expresi, dobyl si, stvořil si svůj *styl* — styl stejně silný jako jemný, sugestivný i výmluvný, znamenitě uzpůsobený za nástroj k zachycení vnitřních horeček a visí. Přeložen do techniky verše zněl jeho problém často: stvořiti si tak zvaný *volný verš*. —

Nemám zde dosti času, abych mohl vyložit psychologii a etiku tak zv. volného verše. Mohu zde jen naznačit, že volný verš již svým smyslem a rozumem *předpokládá* verš starý, verš uzavřený, a že může mu rozumět a může jej cítit jen ten, kdo ví, že se jím rozbíjí a překonává verš sevřený. Raison d'être volného verše, jeho chuť a kouzlo, jest právě v tomto vědomí *revolty*,

osvobození, *probili* se z pravidelného schematu; jest to vědomí, že porušuju a přestupuju pravidlo a jeho kázeň.

Proto má volný verš uměleckou *oprávněnost* jen u básníků, kteří vyšli z verše uzavřeného a v horečném svém rozvoji, ženouce se za visí světa širší a vášnivější, sestupující do tmy dění a k hlubším, temnějším zdrojům života, *byli nuceni prolomiti uzavřenost* rytmického schematu a jeho uzavřenou pravidelnost. Proto volný verš má smysl jen jako *exponent vášnivého rozvoje*: neboť jen tu jest adekvátním, jen tu jest účelným, jen tu vyjadřuje funkci. Jest veršem nově objevených zemí, zemí přes noc vyvrěných, kde není ještě pevných, ssedlých tvarů a linií, jest veršem sopečným, veršem revolty, veršem zjitřeným, veršem mladé a nové vise, veršem mladého pathosu — veršem kosmického rytmu příliš širého, než aby se dal, alespoň v první chvíli, směstnati do pravidelného schematu.

Volný verš, má-li býti opravdu veršem a ne prosou, musí býti *rytmický*, ano musí býti cítěn a tvořen *jemnějším a podrobnějším rytmickým svědomím* než uzavřený verš starý: verš pevný nese do jakési míry básníka, verš volný musí nésti a řídit stále básník sám. To znamená: básník musí ho rytmovati a instrumentovati daleko častěji: od představy k představě, od dojmu k dojmu, od obrazu k obrazu, od fráze k frázi — za báseň několikrát. To, čemu se říká volný verš, jest tedy stejně *zákonné* jako verš uzavřený, ale zákonnost ta musí se nalézati znova a znova.

Sova užil *velmi stylově* volného verše právě v básních revolty proti starému a ve visích nového světa a nového života: ve „Vybouřených smutcích“ a v některých číslech knihy „Ještě jednou se vrátíme“.

Skoro žádnou z těchto básní nedovedu si představit v uzavřeném a rýmovaném schematě veršovém, trochejském nebo jambickém, stejně jako ne velikolepé kosmické vise Březinovy a jeho evoluční dramata spravedlnosti, sehrávaná zástupy duší a věků. U obou básníků byl zde volný verš *nulnosti* — a proto jest *stylem*.

Jejich volný verš jest ostalě, jak jsem již řekl, velmi zikkonný: u obou básníků mívá relativně pevnou daktylovou kostru a bývá obyčejně členěn i architektonicky ve strofy: jde proti schematu, ale ne proti *zákonu a pojmové podstatě* verše, která sluje: rytmický útvar, rytmická organisace. —

V tomto přehledu Sovovy činnosti básnické vypadly mně dvě jeho práce, které dodatečně učením a stručně charakterisují. První z nich jest vášnivá invektiva *Theodoru Mommsenovi*, v níž básník velmi šťastně sloučil své živé a opravdové citění národní se svým individualistickým stanoviskem. Atakuje starého násilníka právě ve jménu „bezvládí duší“ a právem sebeurčení, které vindikuje i pro „omládlé národy“ — tedy docítění a domyšlení individualismu „Zlomené duše“ a „Vybouřených smutků“.

Druhá jest *Balada o jednom člověku a jeho radostech*, jakási tragikomedie malého, všedního, nízkého, požívavého člověka, který nesnese rány osudu, neštěstí, nedovede se pod ním obrodit a slabošsky hyne jako slabošsky žil, — jakási epická skizza ze „starého světa“ a paralipomenon staršího období Sovovy tvorby.

Stručněji zmíním se o prózovém díle Sovově, které od r. 1892 běží paralelně s jeho dílem veršovým, ač v posledních letech, kdy úsilí básníkovo obrací se k tvorbě rozměrných prací románových, zatlačilo je do pozadí. Zmíním se o něm stručněji *proto*, že po mém soudě nedospěl tu posud té charakterné umělecké a básnické čistoty a typické výraznosti, která jest vlastní jeho vrcholným knihám lyrickým. Tím nepravím, že tato část díla Sovova jest umělecky nezajímavá; naopak: jest tu mnoho impulsů, mnoho slibů, mnoho snah toužících a hledajících — chybí posud jen vlastní nová síla uměleckého stylu a vlastní tvůrčí potence velikého *uměleckého intelektu*, která by je zhodnotila definitivně v umělecké dílo a v umělecký čin.

Na prvních prózových pracích Schý vvoch, na povídkových studiích *Anně a Kaslě živořící*, leží týž šedivý střízlivý den jako na prvních jeho verších, jenže kalnější, zoufalejší: řekl bych *naturalistická mára*. Všechn život jest tu malý, skrčený, plazivý,

bezcílný a mrtvolný: život, neživot. Slabosilní lidé, sešlá individua mnoho theoretisují a filosofují jakýmsi prázdňým, nesmyslným žvastem, potácejí se, rozčilují se, hryží se, spilají: jsme tu v louži života. Všecko zlomkové, roztržštěné, neklidné, skreslené: cítíte, že to jsou ilustrace a glossy k hořké, posměšné revoltní poesii Sovově, že nad nimi syčí týž ret posměškem zkrivený — a více než ret: trpící duch a zraňované srdce. Není tu umělecky nic radostného a silného, a přece jest to místy milé a jímavé: milé zjitřeným srdcem, ironickým soudcem života, které stojí za tím, milé poctivým pesimismem, který zde jako všude u Sovy i u každého opravdového ducha znamená vůli k pravdě a k utrpení.

Později lyrická sensitivita vítězí i tu nad dokumentem, nad popisem vnějška: dostáváme se blíže k pramenům básníkova vnitřního života, který se vylévá štědreji a jaksí bez prostředníků. Mním tím delikátní *Rozvíření samolářských strun* a *Lyrické vteřiny duše*. Cena těchto čísel jest v tom, že zde podává Sova svůj umělecký autograf, nervní, horký výraz své duše — nic neretušovaného, nic nearanžovaného, žádnou oficielní, způsbnou a vyplianou práci pro široké obecenstvo. Jsou to zjitřené básně v próze, dojmy, závratě, křeče nervů i smyslů, ducha i srdce, zbožné meditace i ironické výpady, fragmenty osudů, chvíle zamlčení se duše na křižovatce drah — slovem: umělecký skizzář. Křehká nervní próza, která maluje více několika rozhozenými skvrnami než souvislými liniemi a více napovídá než vykládá a vysvětluje.

V rozměrném *Ivově románě*, první oficielní, řekl bych, Sovově práci prózové, která trpí trochu nepoměrem mezi objemem a obsahem, uklidnila se tato zjitřená vášnivost a ztuhl tento hledající nepokoj příliš rychle, aby se to mohlo státi bez újmy vnitřní, rytmické a organizační síly básnické. Kniha tato, zasypaná chválou — tou pověstnou, lacinou a nezávaznou českou chválou — má, jak rozumí se u Sovy samo sebou, nejednu čistě citěnou a myšlenou stranu, ale jako celek zdá se mně býti příliš *příjemnou*

čelbou, než aby mohla býti uměleckým činem — což mně znamená: hlubokou, temnou a vášnivou, z kořenů bytí úpící a tryskající písní, kterou se osvobozuje a roste básnická osobnost.

S daleko menším již souhlasem potkala se poslední a nejrozsáhlejší posud prosaická práce Sovova *Výpravy chudých*. A přece, zdá se mně, nestojí pod „Ivovým románem“. Básník rozšířil tu značně své pole: snažil se vniknouti v to, co bych nazval sociální logikou, v ty tajemné dráhy, kterými jednotlivec působí na společnost a kterými společnost proměňuje jednotlivce. Nepravím, že zde Sova zmohl svůj úkol, — pravím jen, že vztýčil si cíl vyšší než v „Ivově románě“, a že jest nutno v umění vztyčovati si vysoké cíle, neboť člověk roste jen jimi. A zase nová verze staré Sovovy inspirace: hněvu nad znehodnocením života a jeho znehodnotiteli a stará víra jeho, že čestný silný jedinec nemůže zahynout, poněvadž společnosti jest ho třeba k obrodě. Žel, že to všecko z knihy musíte spíše uhádnout a vytušit než můžete prokázat: autor naráží tu spíše na něco než si to uvědomuje a než to umělecky hodnotí. Kniha jest roztržštěná, rozběhlá v několik směrů, které si překážejí a vzájemně se matou. A pak jsme tu stále teprve v předsíni, v pronau kultury; celý román točí se kolem hmotného zaopatření — a kulturní problémy začínají teprve za ním. To, čemu říkají Němci *Lebensroman* ve smyslu Goethově, Novalisově nebo Kellerově, znamená tvořiti typické společenské osudy a pracovati na kulturní víře zítřka: stupňovati a očišťovati jednotlivce společností a společnost jednotlivcem a *tvořiti tak neb zjemňovali kulturní svědomí*. To znamená: *literární a umělecký čin stupňovali činem kulturem*.

Proč zde vykládám tyto věci? Jen proto, abych akcentoval, že vlastní básnický a umělecký čin v próze od Sovy musíme teprve čekat. Jen proto, abych ukázal, že jest předčasné uzavíratí dnes účty se Sovou jako prosatérem. Všecka krása, všecko kouzlo a sám smysl života jest v tom, že má pro sebe zítřek — pole šílených rozvojových možností a nadějí. A zítřek básníkův jest tajemnější než zítřek kohokoli druhého pod sluncem. Kdo ví,

jakou látku přinese zítřek básníkovi sensibilitě a jeho organizačnímu a stylovému smyslu? Jak příbuznou, jak shodnou, jak *korespondující* látku? Jakými blesky zažehne zítřek ovzduší jeho napjaté citovosti. Nezapomínejme, že nejkrásnější ze života básníkova jest veliké rozpětí jeho vývojové dráhy: v něm jest, *ono* skládá drama jeho života. Nezapomínejme, že bylo velmi daleko od prvních veršových knih Sovových k jeho vrcholným dílům, „Vybouřeným smutkům“ a „Údolím nového království“: proč by nemohla býti v próze jeho vývojová dráha ještě delší — tím delší, čím složitějším, záhadnějším, mladším útvarem jest moderní román? A nezapomínejme především, že na díle básnickém musí pracovati vedle básníka i sama doba, sám jeho národ — ne vědomě, ale tím, že rozlévá kolem něho krásu a radost, sílu a něhu svého hlubšího života a napojuje kořeny jeho čistou, čestnou důvěrou.

Čtyřicet let není věkem a nejméně jest věkem u básníka, umělce, tvůrce. Abych uvedl několik jmen a příkladů: v čtyřiceti letech nemá Stendhal napsány ani „Le rouge et le noir“, ani „Chartreuse de Parme“, to znamená díla, jež jsou vrcholem jeho rozvoje a nesou k nám odkaz jeho osobnosti. Hebbel nemá napsaného „Gyga“, to znamená nejcelejší své dílo umělecké a básnické, to, v něž se vtělila a strávila s nejmenšími zlomky jeho psychická intuice temné hloubky a paradoxně zákonné krásy. Ibsen nejen že nenapsal do čtyřicítky „Rosmersholm“, „Divokou kachnu“ a „Heddu Gablerovu“, to znamená díla svého nejvlastnějšího pathosu, — nenapsal ani „Juliána Apostatu“, dílo součtu, bilance, rozhledu a křižovatky. A stejně jest tomu s Rodinem, Puviselem de Chavannes, Böcklinem — a u nás Smetanou a Nerudou: ti všickni rozbíhají se teprve v tomto věku k vlastním svým útokům.

Proč jmenuju zde tato jména protagonistů v dramatech moderní myšlenky a moderního snu? Abych vám osvětlil a příklady doložil *svoji definici básníka: býti básníkem znamená mi právě zachovati se dlouho duševně mladým, zeslati pozdě, daleko později*

než jiní lidé a vlastně: nezestarál nikdy. Básník, opravdový básník umírá vždycky mlád: ať umírá na úsvitě mužných let jako Keats, Lermontov nebo Shelley, ať umírá v pozeňnaném věku Goethově a Browningově.

Žel, nikde nestárne se rychleji než v Čechách, a přece nikde nežije se pomaleji než v Čechách. Tázal-li by se mne někdo, abych mu co nejstručněji a nejtypičtěji řekl, v čem vidím specificky českou bídu, uzavřel bych jí do této věty: nikde nestárne se rychleji než v Čechách a přitom nikde nežije se pomaleji než v Čechách. Jinde v čtyřiceti, v padesáti, v šedesáti letech umělci ještě hledají a rozvíjejí se — u nás chce býti každý v pětácticeti, čtyřiceti hotový: hotový jako dobře vypálená cihla, které nelze nic ubrat ani přidat. Zapomíná se, že pak jest také — hotov. Všem běží jen o to, aby si osvojili jakous takous hmotnou dovednost a hotovost, manýrku a šablonku, a jí vyrobili pak největší počet kusů.

Není náhodou, nýbrž důsledkem tohoto názoru, že se tolik cení u nás práce a výlučně práce: zapomíná se, že literární práce není ještě uměleckým *dilem*, neboť žádá ještě jakési tajemné plus: dílo musí býti vedle práce a *před prací činem*. Jen činem roste, jen činem osvobozuje se básnická duše. A jedním z mála českých lidí, jichž nejlepší práce byla zároveň činem, jest i Sova. A proto má právo, aby jako každý čestný, svobodný, zápasící duch byl měřen mírou vlastní hrudi: svojí čistou touhou a snahou a byl uctíván zejména důvěrou.

Neznáme uctívati ještě svoje duchy, svoje básníky, svoje tvůrce, svoje bojovníky. Neznáme této vlastní kulturní ctnosti. Nevíme zejména, že správně uctívati znamená účastniti se v jich díle, spolupracovati o něm. Veliký americký básník a filosof míní, že nejvzácnějšími dary země má býti uctíván básník a myslitel. A není vzácnějšího koření v naší zemi nad důvěru. Neboť důvěra jest oddanost duše, prozřetelná a starostlivá moudrost, síla, sbližující a posvěčující toho, komu se věnuje. To není uctívání hlučné, necudné, slovy, kadidlem, divadlem, věncem: to

jest láska kořenů bytosti básníkovy, svlažení jich rosou tišší a diskretnější než rosa půlnoční.

Jakoby policejními agenty obklopen jest v Čechách každý tvořivý a myslivý člověk, strážěn, hlídán, interpretován za každým krokem. Zapomíná se, že pod denním dozorem daří se snad dobře kapusta a celer, že opatrnou nedůvěrou lze snad vyhlídat kotě nebo kuře — ale že špatně se daří v tomto chladném, lstivě nedůvěřivém, pořouchlém a klepařském vzduchu velkodušnosti a odvaze. Zapomíná se příliš, že všecko krásné a veliké tryská jen z volné duše, že roste, projevuje se *svými, volnými* drahami, že stimulans jeho jest právě jen zodpovědnost sobě samému. Zapomíná se příliš, že svobodný duch má právo žádati, aby byl uctíván důvěrou, důvěrou v čistotu a čestnost své snahy.

Význam Sovův je v tom, že svým způsobem a za sebe vedle několika krásných duchů cizích i našich opakoval nám a promyslel hrdé a radostné poselství ethického individualismu: totiž že svobodný člověk, myslící a zápasící, nese si ve vlastní hrudi svůj zákon, že jen takový člověk může dojít spásy a obroditi společnost, že v nesvobodě není ničeho, ani smrti, jen uhnívání a llení.

Domysleme a docelme tedy jeho myšlenku a odpovězme na ni důvěrou v čestnost a opravdovost duše jeho, a nejen jeho, nýbrž každého svobodného, zápasícího a myslícího ducha našeho.

Diderotův výkřik „rozšiřte boha“ musíme si přeložit do češtiny zvláště pečlivě: rozšiřte vlast, rozšiřte sebe, rozšiřte své nitro, rozpněte je krásným rozpětím důvěry, síly, heroismu. Čechy jsou malá, úzká, těsná země: tím více jest třeba v ní rozpínat svoje nitro, rozšiřovat svoji duši.

Rozšiřováním nemíním ovšem zplošťování. Rozšiřovat jest zvětšovat, zvyšovat, a to značí již i prohlubovat. Nehlásám tím lhostejnost, nýbrž naopak: zájem, účinný zájem. Nehlásám tím toleranci, naopak: vášeň a třebas odpor a boj, neboť boj jest výrazem a důkazem zájmu — ale boj čestný a opravdový. Nehlásám tím odstranění kritiky, naopak: její stupňování — neboť kritika jest usoustavněný zájem, usoustavněná péče, usoustav-

něné spolupracovníctví, usoustavněná prozřetelnost. Ale kritika není podezíravost, kritika není klepařství, kritika není lest a chlad, kritika není tupost duše a srdce: kritika naopak jest nejprve a předem zjemnělá sensibilita, zjemněná až do předvídavosti. —

Dobrotiví bozi milovali posud Sovu Antonína. Myslím, že Sova Antonín jest jim dnes dlužen víc než ovci nebo kozla. Pamětlivi křehkosti lidské, neudělali ho ani členem akademie, ani redaktorem vlivného listu, ani modlou koterie nebo společnosti, ani knězem církve nebo církvičky, slovem žádnou oficiální veličinou — to znamená: *nezlížili mu možnost rozvoje*. Ostříhali také stezek jeho a nezavedli ho, pokud vím, alespoň ne na dlouho a trvale, k žádnému ani dlouhému, ani kulatému stolu, neztovaryšili ho v žádném literárním cechu, nepobratřili ho s žádným pivně-literárním kroužkem.

Prosme tedy bohy, aby ani napříště neztěžovali mu rozvoj. A básníka Sovu uctěme důvěrou v čestnost a sílu jeho duše, důvěrou, že si jej neuzavře sám.

Básník tragických osudů

Úvodem k tragedii Gyges a jeho prsten

Friedrich Hebbel jest z nejabsolutnějších dramatiků, sám typ dramatického básníka, který sbírá a nese na sobě ctnosti celého rodu v rybě tak vášnivě charakterní, že se zdají chvílemi a místy nezúčastněnému oku až karikaturní: dramatická vise světa a života jest v něm ztělesněna jako jen ještě v několika málo recích a polobozích světové literatury.

Nejpřesvědčivější důkaz jeho dramatické plnokrevnosti a čistokrevnosti vidím v tom, že spád a vítr básnické logiky, která nese jeho dramata a těsná v nich co nejužší žár i mráz, smyslnost i abstrakci, ukrutnost i něhu, pathos i dialektiku, rytmuje a bičuje i jeho život: jeho život není jen dílem jeho charakteru, ale i jeho *intelektu*, který nebyl u něho dokonce tou chladnou a vedlejší schopností, jakou bývá u průměrných lidí, nýbrž skutečným žhavým hvězdným jádrem a ohnivým středem bytosti, organisujícím celý ostatní svět funkcí a vrstvicím jej kolem sebe.

Život Hebbelův od jeho mládí až do jeho smrti je dramatický a dramatický právě stilem stavby a logiky jeho dramata.

Již jeho přátelé divívali se, jak v hovoru náhle dovedl přejít od měkké něhy k vášnivě energii — s touž náhlostí, kterou známe z jeho dramata.

A čtu-li dnes jeho slova a výroky, ať pronesené, nebo napsané, vidím zřejmě, že jsou téhož zrna a téže ražby jako věty jeho nejlepších dramatických reků, a myslím, že většina jich mohla býti ve své lapidární kráse a zbrojné záři, ve své paradoxní hotovosti a vášni svého dostřelu vyřknuta stejně dobře ve vrcholných

scénách jeho dramát. Od onoho známého a proslulého: včera propadlo obecenstvo — až po ono méně známé slovo, které pronesl na smrtelném loži, když ho došla zvěst, že mu byla přiřčena Schillerova cena za trilogii Nibelungů: „Takový jest již lidský los — jednou schází nám víno, po druhé schází nám pohár.“

Dramatickým byl i sám pohled na básníciho Hebbela, jak jej popisuje Emil Kuh: „Produkujícího Hebbela spatřiti znamenalo viděti obraz náměsíčníka. Jeho pohled měl pak trpící výraz blažence. Chýlil hluboko hlavu jako rostlina, vydaná teplému letnímu dešti. Ramena maje před prsoma složena, občas úsměv nebo smutek zirájícího člověka kolem rtů, kráčel ulicemi vídeňskými, stromovím Prateru nebo loubím Augartenu. Ani ďábelské počasí říjnové nepřekáželo mu, když byl ponořen v požehnání obrazů. Vřava a hluk velkoměsta nerušily nikdy visionářského procházeče, a pověstná větrná smršť vídeňská, ať sebevíc zuřila a skřípěla v korunách mohutných stromů Praterových, neprobudila ho z jeho vytržení. Oslovil-li ho však někdo, unikl mu nejprudší zvuk odmítnutí. Někdy přeslechl oslovení a tiše zpívaje nesl se mimo.“

A víc: tu ukrutnost důslednosti a nutnosti, důsledek železné vnitřní souvislosti charakterové, jaké se tak často obdivujeme v jeho dramatech, ukázal a dovedl i sám unést v životě, když rozvázal, ne: rozřal svůj dlouholetý poměr k chudému a dobrému děvčeti hamburskému, Elise Lensingové, a oženil se s herečkou dvorního divadla vídeňského, Christinou Enghausovou — ne z důvodů citu a srdce, nýbrž z příčin věcných a nejvěcnějších: aby se zachránil svým básnickým cílům a úkolům. Tento „neosobní egoismus“, abych užil paradoxního slova hlubokého francouzského moralisty, kterým se tu dal vésti, jest týž, jaký pudí tolik jeho dramatických figur a jehož naléhavost není chladnější proto, že jest v jádře metafysická, nýbrž zažihá se tím šílenějšími plameny. Heroismus všech jeho osob — a Hebbel je básníkem heroismu jako každý veliký dramatik — je právě v tom, že jsou neosobné ve své vražedné i sebevražedné důslednosti a nutnosti svého chtění, jen členy v logickém procesu a herci

v metafysickém dramatě, a že mají i často toho vědomí jasnější a hlubší než mívají obyčejně tragičtí rekové.

V tomto vyšším stupni vědomí a svědomí než bývalo posud v dramatech pravidlem, vidím specificky moderní ráz Hebbelova tragismu: rekové Hebbelovi mívají něco z intelektu svého tvůrce, jeho experimentující rozhodnost a odvážnost a neosobnou objektivnost — zde stýká se Hebbel ku podivu s Ibsenem. Jeho dramatické figury jsou průhledné a tvrdé tvrdostí horského křišťálu, lámajícího pevným zákonem, neúchylně a přesně, světlo: Hebbel jest více než jiní dramatikové básníkem tragického *poznání* — a všechny kritiky, kterými byla Hebbelova díla zasypávána (Hebbel jest snad vedle Wagnera nejvíce kritisovanou osobností novější německé poesie), diskutují, třebas ne dost ujasněně, konec konců právě tento problém.

Hned jako dítě ve své rodině a později jako hoch a mladík, jídající v tvrdé službě cizí chleba, poznal to, co se stane jeho *dramatickou prazkušností* a co, přetvořeno, jest základní celou v ethické stavbě jeho nejlepších dramát a vlastním metafysickým posvěcením jeho poesie: míním tu základní zkušenost a prožití a poznání jeho mládí, o níž se mně tak špatně hovoří, poněvadž cítím, že tu stojím na prahu vlastní svatyně vnitřního života básníkovy, která ukládá zbožné mlčení a tichou meditaci, — tu zkušenost, kterou lze spíše cudně opsat a dáti vycítit a vytušit než jmenovat a vykládat.

Těžký, studený mrak leží nad mládím a jinošstvím Hebbelovým a padá na ně ledovým stínem: budoucímu dramatikovi pesimismu zjevil se život surově střízlivou hradbou a zdí, o níž se tříští všecka velká snaha a vůle a všechn růst duše ve formě boje zoufalé pýchy a vzepětí celé bytosti nad vlastní lidskou slabost a měkkost do pózy hrdě a tvrdě krásné. Příští pesimista učil se již v mládí přijímat život jen z nutnosti a z nouze jako hrubou látku umění, která jím musí býti překonána a vykoupěna, a již v mládí šerilo se v něm zvolna vědomí, že závěrem heroického života jest: zkameněti jako onen princ v Gozziho

„Il corvo“, o němž mluví Schopenhauer, „ale ve vznešeném postoji a s velkodušným gestem“.

Otec Hebbelův, zchudlý zednický mistr v malém dithmarském hnízdě, Wesselburnu, půl puritán a půl farizej, zákoník a pedant svědomí jako nezapomenutelný mistr Antonín z Hebbelovy „Marie Magdaleny“, ztrpklá a zkslá duše jakoby z octa a žluči svařená, odemstíval se za všechny ústrky osudu tím, že otravoval všecku radost a svobodu duše sobě i všem, s nimiž přišel do styku, v první řadě své ženě a dvěma hochům. Zkušenosti tohoto bezradostného a temného mláďa, nevyhlazené nikdy zcela z duše Hebbelovy, rozmnožily a posílily jistě v Hebbelovi živel, z něhož se zrodil později démon chladné rozhodnosti, který dovedl vyhnati na ostří mnohou, ve své rozhodné tvrdosti až ukrutnou scénu dramatickou.

Čtrnáctiletý Hebbel jest přijat za písaře u představeného církve obce Mohra, a zkušenost jeho dětství se opakuje, ale ve variantu, který zasáhl ještě hlouběji mravní střed příštího dramatika. Surový mechanismus světa odvážil se tentokrát znesvětiti sám cit osobnosti rodícího se *básníka*: mladý Hebbel, který již pracuje na svém básnickém charakteru a zápasí o jeho očistu, který již tiskne v místních listech verše, jest pokořován právě pro tuto větší svobodu své duše tupostí konvenčního traditionalismu a střízlivostí běžného názoru — a zde stojíme v plaché úctě před krásnou, tvrdou skalou Hebbelovy charakterné síly, z níž vytryskl jeden z pramenů jeho poesie.

Právě tato zkušenost stala se základní metafysickou celou nejednoho jeho dramatu; ona přetvořila se v nich, podle účelu a potřeby koncepce a stavby, v pošlapání oprávněné pýchy, poplpení nejvnitřnější svatyně osobnosti, znectění a znevážení dobyté svobody duše a srdce, v otřesení víry ve svaté a absolutní hodnoty a základy života.

Jaký byl dosah této zkušenosti v duši a tvorbu básníkovu, porozumí jen ten, kdo promyslel a pochopil krisi tragedie, jejíž překlad zde podávám, nebo jiné hry Hebbelovy, „Herodesa a Ma-

riamny“: v obou dramatech prohřeší se muži Kandaules a Herodes na největším citu vnitřní svobody a víry svých žen, v obou případech „sníží je na věc“ a v obou případech jest tento cit mravního ponížení a znevážení, u Rhodope spíše generický a idejí svatého mravu a řádu podmíněný, u Mariamny spíše osobní, příčinou tragického sklonu her.

Tato vášnivá úcta před svatyní vnitřního života, zdá se mně, spřizňuje ku podivu Hebbela s Ibsenem, tímto básníkem nedotknutelnosti a neporušitelnosti osobnosti, její svobody, svézákonnosti i svézodpovědnosti, a činí z obou duchů tvůrce katechochen germánské, kteří vycítili samu mravní tepnu rasy a osvětili temné hlubiny její dílny. —

Již z toho je patrné, že Hebbel není dokonce a naprosto, jak se někdy říká, „básníkem hlavy“, který tvoří podle receptu pravidel a teorií. Jest sice básníkem mohutného intelektu, ale intelekt ten jest stejně *žhavý* jako mocný: jeho touha poznání a vědění jest skutečnou *vášní*, plnicí celou jeho bytost a osobnost, živí se temným varem jeho srdce a má všechny jeho dravé a bouřné síly ve svých službách.

Jest pravda, že jeho poesie jest mu v první řadě nástrojem poznání, ale poznání to není mělkým a malicherným poznáním povrchu: očekává od poesie osvětlení samých základů života, chce jí sestoupiti co nejhlouběji do tmy dění, chce si jí uvědomiti světový vývoj, pochopiti přerod věků a dob, nahlédnouti do dílny Osudu. Takto pojímá úkol a smysl v první řadě dramatické poesie; ji pokládá za nejvyšší útvar poesie a vrchol všeho umění, neboť jak praví, „představuje ona jediná sám *proces* života o sobě“ — proces života, to jest právě jeho rytmický, vývojový, cyklický živel.

Poznání, po němž Hebbel dychtí, nejsou žádné tak zvané všeobecně užitečné a prospěšné pravdy, kterým chce učiti jiné a jež chce vulgarisovat v laciné mědi didaktické poesie — Hebbel naopak *chce se sám učiti* svoji poesí a ze své poesie: od svých výtvorů, charakterů a reků, chce růsti svoji poesí, vykupovati

se jí a osvobodovati se jí . . . Jeho deníky, jeho listy, jeho epigramy jsou plny víry ve vykupující moc poesie: vlastní figury básníkůvysvobozují ho ze zemské malosti a úzkosti, „dítě vysvobozuje v umění svého vlastního otce“, jak napsal jednou. A jindy: „Hlavní rozkoš básníková záleží pro mne v tom, že dovedu charakter na výšinu, kterou z počátku ani sám naprosto nemohu vypočísti, a *odtud přehližím svět*.“

Jak tu nevzpomenout hlubokého výroku Goethova o básnickém díle jeho života, které bylo konáno, jak řekl, „*höchst selbst-süchtig*“? Toto veliké Goethovo slovo dochází u Hebbela *nového* pojetí a pochopení — odchylného, pravda, od pojetí Goethova, i užšího, ale stejně opravdového a důsledného, a proto stejné úcty hodného.

Hebbelova *básnická* ethika jest, jak patrně, z nejvyšších, jež se dají myslit: z *kořene heroická*, a ona jest to, která jej činí drahým dnešní literární generaci, i když jest nesena jinými uměleckými sny a cíli. V ní jest vychovatelský význam Hebbelův pro dnešek i zítřek, který nemůže býti překonán. A úcta před touto etikou může jen vzrůstat, uvážíte-li, jakých obětí si vyžádala na Hebbelovi: oběti od *plastické a umělecké* jeho síly, oběti na názorné plnosti a životnosti jeho figur. (Není toho viděti na přítomném dramate, které i po této stránce jest z vrcholných děl Hebbelových, ale na jiných jeho výtvorech.)

Neboť o tom, že Hebbel dovedl tvořiti plasticky a právě tvárně, není pochyby nikomu, kdo zná jeho epos „Mutter und Kind“, — ale v dramatech bývá to jeho faustovská zvidavost, jeho vášeň poznání, jeho touha psychologického a dialektického paradoxu, která jej vede k tomu, že se často spokojuje myšlenkovou siluetou figury za plný její tvar trojího rozměru. Neboť Hebbelovi jde v první řadě o myšlenkový tep, vítr a rytmus, o rozvojový problém a perspektivu, o básnickou architektoniku dramatické vise a logiku snu, a teprve v druhé řadě stojí mu plastické vypracování figury. Jeho figury jsou mu zcela patrně jen prostředkem poznání, jen střelami v luku jeho experimentu-

ující síly, nositelkami největších dramatických možností a snů: Hebbel jest v první řadě básník-experimentátor a architekt snů a visí, a teprve v druhé řadě plastik. Je rozený básník cyklů, dramatik hrůzy přechodů a přelomů, vášnivý norec, sestupující ke dnu neznámých vod, odvážný kovkop, zarývající se hluboko do temných, záhadných a zločineckých duší, založených k největšímu a zrazených a zlomených životem, okolím nebo dobou. Je milenec světových povodní a zemětřesení, odvažující se podle vlastních slov na „povážlivé a nejpovážlivější“.

Podzemní oheň, zdá se mi, leží svým hrůzně krásným odleskem na nejvyšších jeho figurách a barví je nezapomenutelnou září osudné velikosti a tragiky. Vedle slunného Olympana Goetha stojí Hebbel jako hloubavý Titán, jako Nibelung, jako rek ze země mlh. Jsou-li největší figury Goethovy křtěny bílým žhavým slunečným ohněm, tak že se mně vždy zdá, jako by jeho paprsek ulpěl a svítil ještě na jich čelech, nejkrásnější figury Hebbelovy jako by byly ponořeny do krvavé sopečné lázně podsvětne nebo jindy do ledového polárního světla.

Básníci duševní složitosti Hebbelovy tvoří přirozeně jinak než tak zvaní *naivní geniové*, jako jsou Shakespeare nebo Goethe. Nemyslím, že naivnost jich znamená bezvědomí nebo polovědomí nebo malou myšlenkovou a autokritickou potenci, — ne, jejich intelekt pracuje neustále s vášnivou vroucností a bezoddyšným rytmem a tempem. Ale naivnost jejich záleží v instinktivné moudrosti, kterou se před tvorbou a při tvorbě zachovávají čistými od kritické reflexe a již chrání svoje výtvořiny od theoretické sebeanalýsy: nemilují theoretické práce, prováděné na bolestném materiálu vlastních snů, názorů a figur, a dovedou krotit démona theoretické zvidavosti a kritické reflexe, který rozrývá všecku zem, i tu, na níž sám stojí, a ruší i tu posvátnou tmu a mysterium, v němž musí spáti kořeny každého zdravého stromu i radostného díla. Hebbel naproti tomu nejen že přemýšlí mnoho a soustavně o svém umění, nejen že hledá v něm a nalézá v něm methodicky kritickou dedukci, nejen že každý sen napíná hned na Prokrus-

tovo lože své soustavy a theorie — on provozuje i nebezpečnou hru vivisekce na svých dílech, sotva pojatých a koncipovaných.

Není zde místa vykládat, pokud tím ublížil Hebbel sám sobě a kolik tím *umělecky* ztratil: souvisí to s celou heroickou praxí jeho života, a proto tím nesnadnějším a choulostivějším jest odvážití přesně zisk a ztrátu. Jen zcela všeobecně dá se říci, že *zisk* byl spíše *poetický a ztráta* byla spíše *umělecká*. Ztraceno bylo leccos na plastické hotovosti a plnosti, získána byla nesmírná psychologická jemnost a subtilnost a takt intelektu, čistá nesmlouvavá ryzost mravního soudu, zákonnost a jemnost tragických osudů, hluboký dostřel jich důslednosti, úžasná noblesa a charakterní krása celkové dramatické bilance — vesměs ctnosti, patrně zvláště v tragedii „Gyges a jeho prsten“. Jsou zde místa, kde noblesa ethické inspirace chvěje se jako světlo na vysokých ledovcích a kde každá vteřina přináší více odhaleného osudu než jinde týdny a měsíce. A celý problém tragického poměru a vztahu tří hlavních osob, Kandaula, Gyga a Rhodopy, jest zvážen na vážkách citlivějších než nejjemnější vážky lékárnické — vedle nich všechna běžná a průměrná dramatická ethika vypadá jako hrubé obchodování, smlouvání a čachrování ani ne s city, ale s něčím, podobným odloženým šatům.

Ale budiž tomu tak neb onak, budtež ztráty Hebbelovy při této praxi jakékoli — konečný zisk její byl pro Hebbela takový, že se mu stala nutností: přinášela mu přímo ideální prospěch: *pokoj a klid jeho uměleckému svědomí*, něco, čeho byl po svém vnitřním ustrojení potřeбен nade vše ostatní a co pro něho znamenalo nejvyšší možné štěstí na zemi. A mnoho přinesla tato sebemučivá metoda i nám: míním vzácné a jedinečné pohledy do mysteria tvorby, které by měly býti přijímány s nejvyšší úctou k básníkovi a zavazovati k nejvyšší vděčnosti k němu — uvědoměním, že jsou to právě pohledy *do mysteria*, a uvědoměním obětí, jimiž musila býti vykoupěna možnost, aby nám byly otevřeny a učiněny přístupnými.

Hebbel pojal tragickou vinu s fatalistickým pesimismem.

Tragický paradox vyhrocen byl posud u málokterého tragika takovou ironií jako u něho. V pojetí Hebbelově jest totiž pro tragickou vinu rekovu úplně lhostejno, nese-li se jeho vůle za něčím znamenitým, krásným a dokonalým nebo za něčím nízkým a opovrženímhodným: dramatická vina neleží Hebbelovi v obsahu jeho vůle, nýbrž *ve vůli samé*, v její prosté skutečnosti, v její intenzitě, bezměrnosti, „v tvrdošíjném, svémocném rozpětí lidského já“. Ve vůli samé jako u Schopenhauera jest vina: jednotlivec, který se rozepjal širě než snese svět, porušuje zcela mechanicky rovnováhu sil a pracuje bezděky na svém pádu. „V bezměrnosti leží vina, — píše Hebbel, — zároveň však také, poněvadž všechno ojedinelé jest jen proto bezměrné, že jako cosi nedokonalého nemá nároku na trvání, a proto musí pracovati ke svému zničení, i *smír*, pokud může býti v kruhu umění o něm řeči. Tato vina jest prvopočátečná, nelze ji oddělit od pojmu člověka a spadá sotva v jeho vědomí. Jest položena již samým životem. Táhne se jako nejtmaší nit podáním všech národů a dědičný hřích není nic jiného než důsledek z ní odvozený a křesťansky přizpůsobený. Nezávisí na směru lidské vůle, provází všechno lidské konání, ať se přikláníme k dobrému, nebo ke zlému, míru můžeme přestoupiti tu i tam. Nejvyšší drama má jen s ní co činit, a jest nejen lhostejno, zahyne-li člověk snahou výbornou nebo bídnou, *nýbrž je dokonce třeba, má-li dojít k nejotřesnějšímu obrazu, aby nastalo první a ne druhé.*“

Svět potřebuje k svému chodu nevyhnutelně mocných individuí, která se zabíjejí tím, že berou na svá bedra toto světové poslání, — takový jest tragický paradox Hebbelův. U něho není viny v jednotlivci, nýbrž je-li jaká vina a dá-li se tu o vině vůbec mluvit, jest to vina podstatně metafysická a *leží v samém ustrojení světa a života*.

A zde právě slaví Hebbel, tvůrce a básník lidských osudů, jeho konstruktivná a tektonická síla, největší bezesporné triumfy: jsou v jemnosti, ryzosti a zákonné kráse jeho osudové dialektiky, v nových hodnotách tragického paradoxu a tragické ironie, ve

vytěžení a plném zhodnocení všech dramatických možností, ukrytých a poutaných v látce, v kompozici nových tragických poměrů, vztahů a konstelací, a hlavně v celkové, nesmírně delikátní *harmonisaci*, v poslední ideové a ethické bilanci, zvážené na nejčistších etherných vahách.

Zakládá si, a právem, že všechny osoby u něho jsou v právu, že není podle v jeho hrách, že lidé nehynou libovůlí ani svojí, ani cizí, že všichni jednají z čisté vnitřní nutnosti a jsou, i katové, jen obětí této nutnosti.

Hebbel dovede vyhnat tragickou ironii na ostří toho úžasu a té nádherné hrůzy, jakou dýše plán truchlohry „Agnes Bernauer“, v níž rekyně hyne jen proto, že je příliš krásnou, neboť touto krásou bezděky a nechtíc — *nejednajíc* — bez všeho svého přičinění — přivolá blesk jako příliš vysoký a hrdý strom v krajině a zanítí tragický konflikt: *nechává* do sebe zamilovat se knížete a ohrožuje tím, nechtíc, všechen řád a všechno ustrojení společnosti, a hyne, mučednice vlastní krásy, „*nejčistší obětí nutnosti*“, — jak praví Hebbel, — která padla během staletí“.

A není stejně čistou obětí nutnosti v naší tragedii Rhodope, toto ztělesnění krásy a cudnosti, svatého mravu a zbožnosti? Nehyne výlučností a absolutností svých ctností jako umělecké dílo příliš dokonalé, a proto příliš křehké a vydané na milost i nemilost nárazu prvního větru? A není úžasné tragické ironie v tom, jaký osud vyřeší si na konec ze vzájemného styku a vztahu tři hlavní figury hry, Kandaules, Gyges a Rhodope, v nichž není nic nízkého a banálního a které jsou všechny krajně velkodušné, potivé, šlechetné, plné noblesy a cti, pýchy a snu? (Neboť i Kandaules jest založen velce a zase jen obětí nutnosti — obětí svého epigonství, svojí přechodné doby a své vratké země: tím zeslaben, zviklán, rozkolísán, zmaten, se zeslabenými a nevěrnými instinkty, podrývá bezděky půdu pod svým štěstím i pod svým trůnem.) A jaká tragická tíha svalila se i na Gyga, tuto nejčistší jitrní sílu a ztělesnění vši citové noblesy a eurytmie řeckého genia! On, typický v tom Řek, založený k ideálnímu přátelství

a pěstující je s vroucností náboženského kultu, musil zabít přítele, kterého nade vše miloval. On, zrozený k osudné a jedinečné lásce, vidí po svém boku vraždit se ženu, kterou miloval, ve chvíli, kdy doufal jí dosíci. Všecka naděje blaženství vzplanula před ním jen proto, aby po vteřině zhasla navždy, a myslím, že vděčně vzdychne k bohům, padne-li nepřáteli, jichž útok má odrazit!

V této hře nad jiné jasně dá se postihnout, v čem jest síla Hebbelova, jeho úžasná potence: Hebbel jest ne malířem figur, ne psychologem miniaturistou, nýbrž *básníkem zákonně krásných, velikých a tragických osudů*. Jich dráhy dovede zvážit a určit stejně jako hvězdář dráhy nebeských těl do posledního písku vteřiny a z jich vzájemných vztahů a poměrů dovede vyvážit hrůzně krásné divadlo zákonné krásy, vepsané krvavým ohněm na temném pozadí chaosů a propastí.

Josef Matějka: Exotikové

„Talent, opravdový talent volá po nejpřísnějším soudě, prosí o něj přímo. Ano talent poznáš po tom, že každá shovívavost jest mu skoro osobní urážkou. Tisíckrát více ho těší, řekneš-li mu, že nesahá Shakespearovi nebo Lionardovi da Vinci po kotníky, než ujistiš-li ho blahosklonně, že převyšuje o čárku drahého souseda Hubáčka nebo Tlamáčka.“

Z dobrého starého autora.

První román p. Matějkův jest hotovou klinikou dětských nemocí literárních. Jest to kniha zlomená a zrazená, nedomyšlená a nedocitelná, místy jalová, místy surová, místy pretenciosně duchaplnická a prostě nestravitelná a nesnesitelná. A dále: často, velmi často nevkusná ve vyšším psychickém smyslu slova, což znamená skoro tolik jako *necharakterná*: neumí se plně vzdát ani Bohu, ani čertu, potácí se mezi nimi a končí proto hůř než začala: míním *banálně*. A přitom — a to je zvláště k smíchu i k zlosti — plna dobrých úmyslů, vycpaná dobrými úmysly — právě jako ona příslovečná cesta k peklu.

Kniha, která se místy tváří, jako by se chtěla dát unést větrem veliké psychické inspirace, jako by se chtěla vzdátí temným vodám tragického maělstromu, tragické ironii a tragickému paradoxu, a přitom jest v jádře koženě opatrnická a chytrácká: druhým okem pošilhává úzkostně po schematě a vzorku, po šabloně, která by ji ospravedlnila a zachránila — před podezíravou hloupostí. Kniha, která odkoukává geniálnickou pózu, kde by měla choditi ještě do školy k poctivosti a upřímně a oddaně pracovat od prvních kamenů a prvních cihel. Kniha, která chce kresliti ve zkratkách a s jakousi duchaplně ironickou bravurou — a nedovede posud většinou než skresliti, zkřiviti, rozbíti, odmocniti, zeslabiti, zjaloviti. Kniha, která by byla ráda sem tam lehkou ve smyslu Nietzscheově a bývá pak jen prázdnou a chudou. Kniha, která dříve než se

rozletí, dohodne se chytrým postranním mrknutím se čtenářem a asekuruje se u něho: viz řadu míst, kde autor vykládá, jak tu jde o *exotiky*, o povahy abnormní a křečovitě, o paradoxní figury, zmitající se mezi krajnostmi a upadající z násilnosti do násilnosti. Teprve po tomto výkladu, který zní jako omluva všeho, co přijde, riskuje autor svůj psychický paradox a svoji osudovou ironii: ale, myslím, *nyňi* není k tomu třeba vůbec odvahy.

Kniha, která, zdá se mně, na nejlepších místech uvědomí si tragickou krásu velikého osudového pathosu jen proto, aby ji hned zradila malicherností anekdoty, bonmotovým tlachem, duchaplnickou titěrností, genrovým nevkusem. Kniha, která sem tam na vteřinu cítí a uctívá velikou linii epické nebo lyrické krásy, aby ji v příští větě rozlámala a presentovala z ní s nejlíbeznějším úsměvem hrst střepů, tříšť, z které bolí člověka oko i srdce. Kniha, která nedovede dodržet vysoké melodie, jíž se náhodou na chvíli zmocnila, a padá hlouběji než odkud před chvílí vzletěla. Kniha, která naráží sem tam na sílu, krásu, tragiku, ale náhodně a neprozřetelně a jen proto, aby ukázala, jak nedovede se tohoto ohně zmocnit, nedovede těchto sil ovládnout, nedovede si je učinit služebnými v uměleckém díle a k uměleckému dílu: za chvíli vyrvou se jí z otěží a smýkají jí žalostně po zemi. A přitom zase místy kniha příliš kličková, příliš *chytrácká*, aby mohla býti *moudrou*, moudrou naivní tvůrčí uměleckou moudrostí.

A přes to všecko a přece: kniha zajímavá, kniha cosi slibující, kniha, která konec konců *zavazuje* svého autora. Kniha, která není vyseděna, vypiplána, ospale vysoukána z příčinnivé hlavy a příčinnivější ruky autorovy. Kniha, která alespoň místy *luší*, že jest jakási *logika života* a *osudu* a že jest hlubší, temnější, zavilejší, urputnější, nevypočitatelnější než se obvyčjně myslí a učí ve škole i v knihách. Kniha, která má, alespoň na chvíli, vášnivý a bolestný poměr k životu a světu a která, alespoň na několika místech, vidí a cítí hlouběji, spodněji

a vášnivější pletí a učelivějším nervstvem — která tuší alespoň místy, že má odpovídati na nápovědi a dohovor mysteria, že má zpívat v dramatickém chóru. Kniha, která má, třebaš posud velice primitivní a jen zárodečný, *smysl tragické ironie a tragického paradoxu*, vzácný u nás smysl, který chybí i knihám nekonečně výše ceněným a také daleko vyspělejšími a hotovějšími než jest p. Matějka prvotina. Pro tento smysl, který, opakuju, jest posud embryonální a posud, přesně mluveno, knize více škodí než jí prospívá (alespoň u obecnstva a běžné kritiky), jest mi quand-même kniha tato milá jako slib a připověď tvůrčí možnosti. Neboť tento smysl jest dar katexochen básnický, bez něho není skutečné tvorby. Ne každý, kdo jej má, napíše umělecké a básnické dílo: naopak ve většině případů bývá tomu, komu byl dán, jen k pádu a zahynutí — ale i pak padne a hyne charakterněji než jiní bez něho, alespoň zdánlivě, vítězi. (A která síla a který talent nebyl dříve svému člověku nebezpečím, než se mu stal požehnáním?) Kdyby toho smyslu p. Matějka neměl, kniha jeho vypadala by (vypadala, doslova, zevnějškem a zdáním) daleko cejeji, hotověji a plněji: bez něho snáze by klamal, bez něho ne tak snadně dal by se usvědčit. Neboť smysl tento jest vlastně *poclivost a charakternost* sama a demaskuje a zabíjí vždycky toho, kdo mu neslouží výlučně a absolutně a kdo vedle něho uctívá ještě hliněné a dřevěné modly klamu a konvence.

Tedy kniha, která se zrodila z bolesti a tím z vnitřní nutnosti a třebaš tato bolest nedorostla dosud tragiky a byla zrazena jako všecko v knize, přece není již kniha bez vnitřního *posvěcení* — třebaš posvěcení to posud ještě jen *znesvěcovala*. Konec konců: kniha, která cosi *chtěla* a jejíž pád není jí k necti, poněvadž útočila a alespoň místy zápasila a bila se, než padla. —

Písni o vražedné mstě pošlapaných a znehodnocených citů chtěli býti „Exotikové“, pohledem do temné a ironické dílny osudu, v níž se hnětou a přelívají charaktery a v níž z posvěcené sladkosti života destilují se jedy: vpravdě stala se však z písni místy lokálka a místy odborně medicinský žvást. Těmato dvěma

termíny jest změřen umělecký pád knihy. Tragické epos o veliké mstě ženy, která byla slabochem pošpiněna a popleněna ve svatyni svého citového života, a stráví jej pak podlostí, kterou do ní vnesl a již ji infikoval, končí raportem z policie. Jak je to možno? Jak dovedl p. Matějka tak docela zradit noblesu gesta a tragické pózy? Ženy jako Gréta takto nekončí, nemohou končit: — a pojal-li ji autor již jako bytost, která se nedovede udržet na vysoké linii tragiky, pak měl *napsat a mezi XXV. a XXVI. kapitolu vložil dvě nebo tři sta stran*, kde by byl zformoval toto vnitřní drama *desiluse z tragiky* (neboť tím by to pak bylo). Chtěl-li říci, že největší tragika života je v tom, že člověk nedovede žiti čistou tragiku a musí každý čistý silný nápoj dříve či později rozřediti, pak byl by to problém *nové* knihy, *nového* románu nebo dramatu, problém povlovného tučnění duše, problém zkachnění ženy, která byla narozena labutí (co tak zázračně realizoval J. P. Jakobsen v „Marii Grubbe“). Ale tak, jak stojí na konci knihy, nezprostředkována tato malá XXVI. kapitola, znamená jen jedno: umělecký nevkus a básnickou banálnost, důkaz, že p. Matějka narazil na něco, co nedovedl docítit, domyslit a umělecky zorganizovat. Znamená rozbitou stylovou a emoční linii knihy, zrazený a pošpiněný celý pathos a celý ethos knihy, zoufale úplnou a naprostou dérouté. Zde jest trhlina *v intelektu a charakteru*, zde je nedostatek charakterné krásy a čistoty, zde je nedostatek tvůrčího taktu a vkusu stejně jako okoralost srdce a tupost duše. Zde se dá přímo hmatati, jak všečen t. zv. talent literární, všecka hmotná hbitost a dovednost — i kdyby jí měl p. Matějka stokrát i tisíckrát více než jí opravdu má — stačí tak právě k tomu, aby člověka umělecky a básnicky zabily: není-li talent slibem *charakteru*, materiálem charakteru — to znamená charakterné jemnosti a síly duševní a taktu a distinkce srdce —, stačí tak právě na to, aby zošklivil člověku svého majetníka.

A jiná *umělecká* (a stylová) bezcharakternost a zbabělost, již nemohu odpustit p. Matějkovi: jak může tragické resumé

historie (když již si je nemůže odpustit a musí podceňovati a urážeti každým způsobem naši chápavost) vložit do úst prázdnému a lhostejnému panákovi, který je vykládá mezi polévkou a rybou společnosti s nákladem nesnesitelně jalového espritu nebo dáti je zformovati v odborné hantýrce jakémusi učenci (míněn patrně Krafft-Ebing) v téže scéně a napsati do jeho zápisníku? Což nechápe ten políček, který tu dává všemu tragickému stylu? Což má tak malý smysl stylu a organické jednoty uměleckého díla? Tak malou úctu ke krásné linii? Což nechápe, že od básníka čekám ne nějakého psychopathického poučení ve vědecké hantýrce, nýbrž *tragickou krásu, velikost a čistotu*? Že nestojím ani o duchaplnický tlach, ani o snobskou malbu t. zv. lepší společnosti, ani o klep, ani o pikanterii, nýbrž o invenci *čisté a krásné scény, o čistě lidskou a čistě básnickou hodnotu*? A tu zůstal mně p. Matějka úplně dlužen. Měl stvořit jako básník vrcholnou, *tragicky krásnou a hroznou, vášnivou a velikou scénu*, která by dala resonanci, perspektivu a smysl celé knize. Vypomoci si za ni referátem a vědeckou formulkou je strašně pohodlné a laciné: referáty a formulky prodávají se, jak známo, hotové jako housky na krámě a ne dráž již než housky.

To všecko jest vada samého básnického a tvůrčího *orgánu* p. Matějkova, slabost a nedostatek, který nemá-li zahubit jeho, musí býti překonán nejbližším jeho růstem. Nejbližším a nejnalahavějším úkolem jeho musí být kultivovati v sobě a vychovati ze sebe celý nezlomkový básnický *charakter*, pracující s neomylnou jemností a distinkcí, s krásným rozlišujícím taktem, který mu znemožní pak všecku tuto i jinou kleslost. Jde především a nejprve o to, pochopiti, že talent má smysl jen potud, pokud jest *materiálem charakteru*, hrubým kamenem, z něhož vnitřní práci musí býti vytesána — socha.

Pak bude p. Matějka pojištěn proti celé řadě groteskních nevkusů, které ještě hyzdí jeho knihu. Pak nejen že nebude nám podávat tragiku aparátem, kterým se obyčejně tradují

anekdoty a nebude nám ji servírovat způsobem, jakým se obyčejně servíruje černá káva nebo likér — pak nebude psáti ani pastiche barbey-d'aureillyovských orgií a huysmansovských černých mší, které působí bezděčnou komikou a ne hrůzou. Pak nebude ani chvilku pochybovati o tom, že co děsí u těchto mistrů, ponouká v jeho knize jen k veselosti: *tam* jest to přirozeným důsledkem celého charakteru, *zde* neorganickým, pro efekt nalepeným intermezzem a extemporem bez zdůvodnění a nota bene i bez adekvantní stylové a básnické potence. *Tam* stojí za tím celé silné duše, *zde* jest to jen kocovina z nestrávené lektury. Tam jsou to kvasy, které si strojí celá a dovršená umělecká kultura, zde jest to jen hra, sehraná s ochotnickou horlivostí, ale i ochotnickou nejapností.

Pak nebude psáti také p. Matějka tím jazykem (stylem se nedá říci), kterým píše většinou dnes a jenž jest celý lepen jaksi z vnějška, krátkodechý, nepřesný, tápavý a roztráštěný a z něhož bolí stejně ucho jako oko, — tím jazykem, který nahrazuje vnitřní sílu a posvěcení věty novinářskou pestrostí slovníka a různými nekalými eskapádami.

Pak nebude nakládati ani s ubohou češtinou tak přímo černošsky, jako s ní někde v knize nakládá (dokladů nechci uváděti; koho věc zajímá, shledá si jich sám dost, ku př. na stránkách 51, 64, 131, 152, 185) — neboť pochopí, že styl znamená charakternou čistotu ve všem.

Román uměleckého svědomí

Camille Maclair: *La Ville Lumière*

Camille Maclair má zvláštní, zásadně nové postavení v dnešním rozvoji francouzské literární myšlenky: vnáší v ni nový kvas, nové tvůrčí možnosti, *nové pojetí dramatických sil života*, cizí posud francouzskému literárnímu duchu, — zárodek nové vývojové a rytmické řady, nového pathosu a nového ethosu. Jeho literární emoce jest jiná než emoce většiny jeho vrstevníků: útočí na jiné orgány duše, žíví se z jiných pramenů inspirace, klade těžiště literárního a uměleckého dojmu jinam, než kam kladlo se většinou posud. Francouzská duše jako by dnes stála na křižovatce drah a směrů, jako by živily a prvky, v dějinné minulosti několikrát potlačené a umlčené, dostávaly se v ní konečně bolestně ke slovu: *tragické vědomí přechodnosti doby* není v nikom tak živé, jako právě v Maclairovi. Její temný a zvichřený smutek, těžký horký dech kohosi, kdo pracuje k smrti nebo k ozdravení, ale i zvláštní krásný a plný odlesk jiného světa, důležitějšího a naléhavějšího než tento těžký a zrazený, leží na knihách Maclairových, zvláště na oněch, které nesou podtitul: *román současný*. Lidé mají tu bezděky vědomí, že jsou v první řadě herci, *herci věčnosti*, a že o co v první řadě jde, jest *duchové drama*, drama duchových sil, které určí rozvoj lidské a národní psychy a odnesou ji k cílům, odkud není návratu. Vědomí *tragické*, vědomí, že dnes více než včera a než předeviděm rozhoduje se náš osud, dává velikou a krásnou linii románům Maclairovým, a víc než linii: nádherný, slavný dech a rytmus, inspiraci jinak vášnivou a širou než bývá obvyklá inspirace literární rozkoše —

básnické posvěcení úzkostí, která tryská z hlubin bytostnějších než jinde. A celá skoro mladší francouzská literatura, zdá se mi, cítí v pracích Maclairových vpád *nového ducha*, *nové inspirace* a reaguje na něj, třeba jen záporně: řada literátů uvědomuje si a cítí zmnoženěji všecku rozkoš a celé kouzlo tradice, staré literární a estetické kultury, starého ducha a starého rozkošnického hodnocení, a vypíjí z ní nyní, kdy jest ohrožena, poslední sladkost. Neboť Maclair liší se od největší většiny svých vrstevníků ne literárním programem, ne technikou, ne otázkami formy, nýbrž jak jsem řekl, jinými, výše položenými, *skalními*, řekl bych, prameny své inspirace: nalézá zdroje literární krásy a uměleckého dojmu, v čem jich posud nedovedli nalézt francouzští romanopisci a čemu se vyhýbali s pověrečnou bází jako „filosofickému“ elementu, který zabíjí všecken život a ničí každý barevný a svěží umělecký dojem. Posud byla inspirace i autorů se snahou tvořiti umění společenských typů *úzce umělecká a literární*: tryskala z rozkoše zrakové a vůbec smyslové a nervové jasnosti a plnosti a obracela se zase k rozkoši, ať tvárné, ať dojmové, ať k rozkoši poznání, ať k rozkoši procítění, — ale vždy k rozkoši, k literární rozkoši, která si byla sama cílem. Inspirace této literatury živila se hlavně z temných studní nervového a smyslného života: mysli-li se v takových literárních dílech, mysli se mělce, nepravdivě, jen pro dekoraci — byly to myšlenky nalepené z vnějška na figury jako umělé květiny jen pro dekorační potřebu: myšlení nebylo nikdy jedním z bytostných středů figury, nutností a charakterem její organisace. U Maclaira jest tomu podstatně jinak: u Maclaira lidé myslí a myslí *vášnivě*, myslí jako jiní lidé dýchají, plně, rytmicky, vnitřně, organicky. Vášnivý vích Myšlenky, který žene *celé lidi*, *živé lidi* a má ve svých službách všecky dravé síly jejich srdce, inspiruje tyto práce: jest to inspirace duchového dramatu, inspirace podstatně metafysická. A ryze umělecká a básnická zásluha Maclairova jest, že ukázal, jak velikými uměleckými a básnickými silami mohou býti myšlenky: skutečnými nositelkami života a smrti, dárkyněmi štěstí, jako

vražednicemi osudu. Práce jeho nejsou chladnými alegoriemi, jsou dramaty skutečných lidí, a myšlenka jest tu ne vnějším aparátem, ale samou organizační básně. Maclair ukázal slovem, že ne „samým chlebem živ jest člověk“, — dokázal, co pokládám za skutečný básnický čin a úkol: ozřejmiti *nutnost* vyšší organizace, ne že má býti, nýbrž že *skutečně jest* a že mělcí lidé ji jen neznají. Ukázal, že nedýcháme jen plícemi, nýbrž, doslova a bez metafory, *i duši*, že Myšlenka není dekorační umělou palmou života, nýbrž základní jeho strukturou a že znásilněna a zrazena, zabíjí stejně nutně jako porušená hygiena tělesná. Ano, inspirace tohoto umění jest nová: širší, vášnivější, duchovější: jest to inspirace mocnějšího rozpjetí a rozletu křídel a hlubšího dostřelu. Jest to ne inspirace *rozkoše*, nýbrž bolestné sympatie s duchovými bitvami dneška, jest to inspirace podstatně *bojovná*: neslibuje a nechce dáti rozkoš literární a uměleckou, sebedelikátněji destilovanou, — cílem jejím jest dáti vyrůstí duším, rozepnouti je do vyšších poloh, sklenouti je v mocnější oblouky, ozbrojiti je v boji s osudem, v boji o jejich *určení i štěstí*, neboť u Maclaira jako u všech básníků duše obojí pojem se kryje. V tom vidím vlastní cenu a vlastní smysl nového pathosu některých Maclairových děl, zvláště oněch, označených jako „současné romány“.

Poslední z nich, *La Ville Lumière*, jehož smysl parafrázoval jsem nadpisem tohoto článku: *román uměleckého svědomí*, má inspiraci zvláště šírou a slavnou: tryská jako příliv světla z krásné kupole nebo jako hudební hlahol z varhan a prochvívá velikými akordy celou budovu románové komposice.

Ville Lumière, která dává název této práci, toto *Světlo město* nebo *Město Světla*, jak by se snad nejlépe dal česky opsat, jest Paříž. K jejímu majáku, k ohnisku jeho světelných vln, k rozžhavenému obětišti moderní kultury, připutuje mladá, silná a poetická umělecká duše, malíř z Jihu, který tvořil posud naivně jako divoch a pokojně jako příroda, v níž se toulal v létě v zimě, ne aby dobyl Paříže jako ji chodili dobývat rekové Balzacovi —

jest již slavný a přízeň Paříže uchází se spíše o něho než on o ni —, nýbrž aby umělecky vyrostl a zesílil, aby dílo jeho uzrálo v té bolestné lidské sympatii, kterou tetelí se i vzduch nad tímto obětištěm, tou atmosférou charakterné síly a plnosti, jež zdá se mu, musí proudit z hlav tolika seskupených velikých umělců a slívat se v jakýsi zářivý magnetický oblak, posvěcující všecko, co žije v jeho dosahu.

A kniha jest historií jeho zklamání: nalezne místo silných umělců tvůrců, reků snu a myšlenky, které hledal, slabochy a otroky ne krásných vášní, nýbrž čehosi mezi kapricí, nudou a neřestí, paktující se vši malostí, bídou a ubohostí života, dusící se jeho nejmenšími předsudky, poddané každé konvence a společenské lži, přísluhovače všech špinavých mocností, každé zbabělosti, tuposti a surovosti doby i její módy, žebráky o peníze slávy — ne heroy, nýbrž obchodníky uměním, kteří kramaří božskou hřivnou a kupčí mrzce v chrámě, kde mají sloužiti svému bohu, lidi nervosní, uštvané, popleněné, zničené nadprodukcí, k níž je odsuzuje potřeba luxu a horečka požitku, jakou v nich zažehuje toto smutně smyslné město, intrikány, neschopné velikých a krásných lidských citů, tvořící bez radosti a užívající bez radosti a bez sebevlády, soumary, úpící pod bičem nejžalostnější nutnosti, sem tam snad výborné umělce — nebo lépe řemeslníky a virtuosy umění —, ale vždy skoro malé lidi, chudé vnitřními prameny síly, krásy a radosti, obmezenější a pustší než venkované z provincie, kteří jsou předmětem jich posměchu, lidi blagy, zakrývající zdánlivou superioritou sarkasmu chudobu intelektu i okoralost srdce, ubohé oběti směšné a vražedné *pověry*, že nelze nikdy umělecky žíti a tvořiti než v Paříži, — zajaté v ní a hynoucí v ní proto.

„Město Světla, běda,“ volá na posledních stranách knihy malíř Rochès, „žároviště, kde viděl jsem se svíjeti tolik bytostí, jež sem zavedl jich osud, neplodné žároviště, kde, doufal jsem, uvidím, jak se kuje zářný kov budoucnosti, a kde neuzřel jsem než beztvárný chaos, obětiště lži! Viděl jsem tě, velebená féerie, ale ne-

věřím v tebe, duše moje tě zapírá, odmítá tvoje hrozné ovzduší. Viděl jsem, jak reklama otravuje umění, jak zdravá tvorba zvrhuje se ve spěšnou fabrikaci, jak peníze rozhodávají poctivost, soutěž vyvolává nenávisť a lstivost, viděl jsem, jak díla opravdu krásná rodí se jinde a sem přicházejí jen hledat pečeti směšné a ubohé slávy, jak opravdoví umělci zhnuseni uchylují se v samotu, jiní shledávají přirozeným sousedství vysokého díla a nízkého charakteru. Těch mravních úpadků v tomto městě, o němž jsem myslel, že jest tak krásné!“ (Strana 313.)

A formulí Paříže, celou její vražednost pro umělce, resumuje mladý charakterný essayista de Neuze, představitel opravdového mládí, do tohoto bludného kruhu: „*produkovat nad svoje síly nebo klesnout — klesnout nadprodukcí* —, to jest formule, která rdousí naše umělce v pařížském životě.“ (Strana 125.)

Umělec jest skoro nucen v Paříži produkovat nad svoje síly a nad svoji vnitřní tvůrčí potřebu již proto, že Paříž *rychle zapominá*: život její jak je povrchní, tak je i horečný — jest to šílená honba za novými sensacemi, které by na vteřinu vzrušily vnitřní pusto a prázdno srdce. *Parisianismus* není Rochèsovi ničím než *molochismem*: nikdy nenasytí hltá Paříž stále nové a nové oběti, a ani největší a nejčistší dílo, nejryzejší básnický čin není jí ničím než příležitostí k planým a prázdňným tlachům, jedním číslem na kolovrátku nudy a horečky, chvilkovou stravou krátkodechého nervového rozčilení, dráždidlem uspaných smyslů a otupělých nervů: za týden opotřebuje se tu všecko, zužije se všecko a všecko hází se do komory: v strašné horečce žene se všecko za novým klepem, novou sensací, novou anekdotou, novou osobou jen proto, že jsou — nové a že vykupují z nudy — na vteřinu. A Maclair píše strany zjitřené krásným mstivým sarkasmem, strany velké ironie a vášnivé satiry velkého stylu, posvěcené očištným a osvobozujícím hněvem, na to, čemu se říká „*bien parisien*“, na tu prázdňnou a pustou etiketu, kterou lepí ničemové na ničemy a ničemnosti sobě podobné a již ubozí hlupci na evropském venkově — máme ty smutné blázny i u nás a možno

na ně ukázat prstem — berou za titul nejvyššího uměleckého šlechtictví.

Ano, Paříž zabíjí. V knize Maclairově jest několik uměleckých osudů a tragedií, každá svým způsobem *typická, representující*, a několik mrtvol, několik zničených sil a tvůrčích možností leží obětí na smutném popleněném jejím bojišti — a nepadly proto, že útočily na nedobytné hrady uměleckých cílů a snů, nepadly obětmi moci pekelných, malých a špinavých moci katechochen pařížských, zahynuly otravou pařížskou.

Tu jest předně nádherný stařec umělec, absolutní malíř-kolorista a více než malíř: básník, kněz a klenotník Světla, který je uctívá šíleným náboženským kultem, jakýmsi zmodernisovaným kultem parsickým, *Brignon*, na něhož snesl tuším Maclair ne jeden typický rys toho vznešeného šilence, jímž byl *Monticelli*. I tohoto starce, který opustil již jednou svoji slávu skoro hotovou a utekl již z civilisovaného světa a žije léta a léta jako absolutní divoch oka v přírodě, i tohoto člověka, který zdá se býti již z *druhého břehu*, zláká na stáří Paříž, i on vejde do ní ke své zkáze za Chimérou neznámo zda slávy nebo jmění a rozkoše, aby se v ní zanedlouho roztránil jeho úžasně jednostranný a veliký intelekt zrakové horečky: napjetí tohoto města předráždí orgán, který mohl léta a léta ještě žiti a tvořiti v přírodě, pod jejím korektivem.

Tu jest dále *Morsanne*, malíř trochu chudokrevný, kterému by bylo třeba poctivé a širokocodeché práce v přírodě, slabý charakter, příliš nakloněný k povrchním a elegantním podvodům, který si hraje na whistlerovské sugesci, poněvadž neumí domyslet a dopracovat. V Paříži, kde ho ovládne prázdňná a otravující žena, chladná a úkladná siréna tohoto smutného oceánu bez velikosti, a stane se perversní Musou jeho chudého umění, zničí se v něm záhy všechny lepší zárodky, a muž hyne umělecky jako nervosní loutka umělecké impotence, půl snob, půl žonglér.

A tu jest jiný typický osud umělecký, jak jej ukula Paříž: mímím osud mystika *Alcina Weuille*. Špatný malíř, ale poctivý

a trpící duch, plný noblesy snů, upadne nakonec v bezkrevné atmosféře Paříže, která jako můra vyssála z něho poslední tvořivou sílu, v šarlatánství jako oběť snobismu vlastního a cizího: odvrátiv se od života, odříznuv se od všeho přítoku a proudění přírodní síly a jejich dojmů, hyne v bezvzduší umělého sebeklamu, živá mumie a fetiš malé církvičky snobů, hlubokomyslně se tvářících opičáků apartnosti, hypermoderních estétů, jejichž sportem jest obdivovati se jen tomu, čemu nikdo nerozumí.

A zde jest konečně osud tragičtější všech předešlých a vzrušující o to mocněji, oč větším a nádhernějším byl člověk, který ho nesl: míním pád velikého umělce *Alquiera*, vysoké figury s hrdou a krásnou allurou, se snadnou a bohatě proudící tvořivostí, ale i s potřebami luxu a temnou, hlubokou a zločinnou smyslností umělců renaissančních.

Tento nádherný duch, tato krásná „malířská organisace“, kterou zavede její hravá výtvarná jiskra a lehká tvořivost, talenty velikého dekoračního virtuosa, padne uštván smečkou nízké a špinavé chasy, žurnalistickým a obchodnickým spiknutím, obětí umělecké bursy a jejích manévrů.

Neznám v nové francouzské literatuře hned tak scénu, plnou velikého vnitřního pathosu, plnou krásné očisty, jako jest poslední vrcholná scéna tohoto románu, kde veliký mistr, zrazený a tištěný svými nepřáteli, náhle vyprostěn velikým hořem, které se na něho svalí, smrtí jeho dcery, pro niž žil, pracoval i vydělával, přerůstá všecko své okolí, celý svět a život, a umírá velikou smrtí, když byl prve obžaloval sebe i Paříž a vyznal vnitřní svoji vinu. To je dramatické dramatikou ryze vnitřní, silou, které bych rád řekl: *etholborná*. Snad se bude zdáti někomu motivace (náhodná smrt dcerky mistrovny) vnější, ale nezapomínejž nikdo slov Hebblových, že jsou rekové, které má právo zabít první taška se střechy. *Alquier* jest puklý sloup, vnitřně rozdrolený, a stačí sebemenší náraz z vnějška, aby se sesul a rozpadl. Ale obdivuhodné jest, jak odpadnutím vnějšího klamu a lži, setřesením vši malosti a konvence, vyprostí se z tohoto člověka *veliká ryze*

duchová síla jemu vlastní, posud v něm poutaná, jařměná a zasutá, a zahraje velikou a slavnou září nad jeho západem. To ukázati a dáti procítiti jest dílem veliké básnické síly, a invence této scény jest krásnou psychologickou myšlenkou, při čemž bych slovu *psychologie* dal rád novou ražbu jako si mu ji přeje dáti v románě essayista de Neuze. —

Ano, taková jest Paříž: ne město slávy, ale i popleněné bojiště, poseté mrtvými a zmrzačenými — a vedle nich rejdiště krys, shromaždiště krkavců a loviště hyen, živících se z padlých. Knihou *Mauclair*ovou defiluje i řada těchto vlčích a koňských tváří: několik perversních žen rozbitých nervů a surových zprahlých srdcí, několik drzých i zbabělých, čenichavých, chladně mstivých a vyděračných kramářských mužů, kteří žijí ze slabosti velkých lidí, z překupnictví moderní myšlenky a z kuplířství moderní krásou a bolestí. Jeden z nich, kritik Robert Hellénault, který si kritickou diplomacií vyšlape krásnou kariéru a skvostný život, duše i zbabělá i mstivá, chytrý inteligencí, kolik jí potřebuje dobrý obchodník a kupec, který neškodí starým, koketuje s mladými a zavazuje si všecky a kořistí ze všech, jenž dává si platiti od malířů obrazy, jež odprodává, když je vyhnal do vysokého kursu na umělecké burse, jest maska rytá jehlou úžasné bezpečnou a drásavě výraznou. „Umělecký spisovatel rozšafné soudnosti, Hellénault, jednal o umění jako o problému a přinášel mu elegantní rozřešení. Poněvadž ho nemiloval, viděl je velmi přesně. Vyvolil si kritiku jako kariéru . . .“ Ale dosti pro bohy, nezní to všecko jako chez nous? Nemáme i my své Hellénaulty, kteří obsadili všech devadesát čísel v literární a umělecké loterii a musí vyhrát stůj co stůj?

V tomto světě lsti a klamu, tak umělém a tak pasivním, jsou ovšem i umělci opravdoví a velicí, skutečné síly a hodnoty — jinak by se dávno již rozpadl a sjel by do nicoty —, ale *ukrytí*, dalecí světáckého a oficiálního života, neznámí žurnálům a neregistrovaní jimi na plesích a banketech. Ukrytá sůl země. Jest to předem *Rodin*, jehož měl *Mauclair* odvahu vztýčiti s plným

jménem jako velikou polomythickou figuru, ovládající celý horizont knihy, odevšad viditelnou a všude v knize přítomnou a působící v ní již pouhou tíhou své bytosti, stejně epicky veliké jako mravně čisté a ryzí. Několik stran, kde vystupuje, chodí po atelieru „pomalou chůzí klidného lva“ a svým tichým vzdáleným, často se zarážejícím a jakoby tápajícím hlasem vykládá krásu skutečné umělecké oběti, jest vysokých vysokou krásou epickou a moudrých velikou a silivou moudrostí věků. Nemohu si odepřítí a necitovati alespoň kus odstavce:

„Tehdy svojí pomalou chůzí klidného lva, pohybujícího se kolem kvádrů, Rodin jal se choditi po dílně. Patřil na svoje díla se stínem úžasu, jako by od nich chtěl něco zvědět, čeho nedořekly a co by mu konečně vyjasnilo jeho samého. Byly to světy vyšlé z Boha bez paměti, který si již nevzpomínal, že je byl stvořil. Úsměv ztracený pod tokem vousů, myšlenka vytrvale pracující, až vzedmula žilu v koutě skráně masivně jako hrana žuly, několik slov jeho v lítosti pronesených, nejasné pokusy výkladu a pak náhle potřesení hlavou, že od nich upustil, pohled bázlivý, podivný pohled, jako by se odvolával k těmto věcem nebo se omlouval, že se jich náhodou dopustil . . . Tento člověk zdál se býti rybářem, udiveným zázračným lovem, jenž vynesl ze dna neznáma zázračné bytosti, které od věků čekaly, aby byly zjeveny, a zbýval tu nyní němý, ubohý, plný strachu. Takovým viděl ho Julien Rochès a náhle cítil v sobě nesmírnou touhu pracovati, radost, zapomenutí všeho, co ho zarmoutilo, podvedlo, znepokojilo již v Paříži. Jak byl vzdálen pařížanství a umění Chicu tento Rodin, živelný, síla přírodní! Ten zde získal si arcidíly právo, že nemusil býti brilantním, že nemusil nic říkati, co by bylo elegantní nebo komplikované, že mohl pracovati bez velikých slov a býti dalek umělecké komedie jako Feuillery, jako Delcombe, že měl právo vládnouti mlčky a nemíti s širokým zástupem, který tlachá a vykládá se, než vztahy co nejnutnější.“

A o několik stránek dále z jeho hovoru tuto lekci nádherného

rozpjetí křídel: „Pracujte jen, můj milý. Když jsem dělal figury do průčelí bruselské Bursy před dvacíti lety, také jsem nechápal... Konečně, chce-li člověk pracovat, chce-li to doopravdy, lidé nakonec vám to přece dovolí. Řemeslníci druhdy bývali umělci, poněvadž chtěli pracovati, nalézti nový způsob, jak udělati u stolu nohu nebo zámek. My jimi však nejsme, my dnes. Jest to všecko věc poctivosti. Raději bych byl železářem nebo brusičem než bych dělal umění nepoctivě. Neprovádíme-li své umění s poctivostí řemesla, jsme pod klempířem, který patřičně letuje žlab. Nikdo nás k umění nenutil, o důvod víc, abychom neměli právo dělati si to pohodlným. Jsme dělníky, jichž den se nikdy nekončí. A stavitelé katedrál, bezejmenní dělníci, kteří netoužili po podpisování svých jmen . . . Nepodepsali se na věž, my podepisujeme se i na novinářský papír. Tesali dokonce chrám, byli to praví sochaři; my jsme modeláři. Jejich dílo bylo celou jejich radostí a naznačovalo jim celou jejich povinnost. Byli to opravdoví muži. Jejich duše je tu napsána, žijeme u paty vznešeného nakupení jich duší, a jest nám to stejně skryto, jako by se to dělo v útrobach země. Bylo by třeba, abychom postihli toho starého genia gotického, vésti si jako archeologové; jenže neznamenaloby to již hloubiti půdu, znamenalo by to probádati samo nebe. Nalezli bychom tam stopu dobrovolného sebeobětování hromadnosti, úplně oběti individua ve jméno krásy, která má pokračovati. Ale oběť, nevíme již, co to jest, ani neumíme již trpěti . . .“

Ale to jsou výjimky, opakuju, které potvrzují pravidlo: oficiální umělecká Paříž jest močál, v němž se svíjejí reptilie, hledící se pohltnit. Problém psychologie a ethiky tvorby, kolem něhož se točí celá kniha, jest otázka po poměru *charakteru a talentu*, po poměru *člověka a umělce*: to jest leitmotiv tohoto dramatu. Vinu Paříže vidí Mauclair v tom, že charakter odloučila od talentu, neptá se po něm vůbec a udržuje dogma o nutnosti nemísiti obojí pojem. Mauclair není ovšem krátkozrakým a tupým moralistou, který by si troufal rozkrojiti tuto otázku hru-

bým nožem domácí, kuchyňsky počestné ethiky a laciného morálního rozhorlení; cítí, že zde stojí u samého problému ustrojení světa a života¹; ví, z jak temných, hlubokých, strašidelně paradoxních pramenů a kořenů tryská a žije umělecké dílo, tato monstrosní orchidea, a jaké churavé stavy a jak klikatými dráhami se v ně transformují a paradoxní logikou v něm zúročují; ví i, jakým šíleným rozvratem celé bytosti může být připravena nebo musí být po případě zaplácena a vyvážena umělecká tvorba — ale přesto jest mu jasno, že máme-li ozdravět z dnešního uměleckého ponížení a znehodnocení, musí si talent a charakter vcelku držeti rovnováhu a se krýti: nejsou, mluví-li se přesně a rozumí-li se obojímu slovu dobře, než dvojím slovem pro jednu a tutéž věc. Charakterem ovšem nerozumí se, *nesmí* se rozumět nic záporného a trpného, nýbrž etikou ryze individualistickou sám bojovný klad duše, plnost svézodpovědnosti, krása odvahy ke svobodě stále získávané, dobývané, vykupované. V knize jest krásným příkladem charakteru takto chápaného a zároveň i typem opravdu nové ženy, krásně a s odvahou pojatým, sochařka *Luce Ellen*: není „nevinná“ v běžném slova smyslu, naopak: hřešila hříchem, který stará morálka neodpouští a nejméně ženě, *zvědavost* po tajích života, ale má odvalu svých zkušeností, odvalu, vysledovati z nich důsledky, žítí a vyznávatí svoji vnitřní pravdu a nemaskovati se *pohodlně* lžemi a konvencemi: jest to duše v jádře bojovná a heroická a ne pohodlná a požívačná. —

Ale tento žalostný úpadek oficiálního uměleckého světa francouzského má konec konců hlubší a tajemnější příčinu než jest korupce pařížská. S úžasem pozoruje Rochès *absolutní šílenství* požívavosti, která smýká umělci jako splašený kůň svrženým jezdce, *absolutní va banque, zoufalou* náladu, která chce vyžít a vypít dnešek, poněvadž ví, že nemá zítřka, a jež je vlastní všem společností úpadku a rozkladu. Jest to nálada v před-

1 - Srovnej zejména krásné strany 146 a násl.

večer revoluce, která smete celou starou kulturu — nálada *après nous le déluge*. Tito umělci pokládají se za poslední člen v řetězu staré kultury, za bytosti luxu, odsouzené k vymření, za Řimany před vpádem barbarů, za šlechtu ancien régime před vypuknutím revoluce. Veliká povodeň socialismu, který chce nahraditi vládu krásy vládou užitečnosti, který nechce slyšeti o umění, přísluhujícím starému násilí, žijícím z jeho skutků a obtíženém spolupinou na nich, stoupá den co den zvolna sice, ale nezadržitelně a před ní zabarikádováno v nejvyšším patře svého starého zámku třeští umění horečkou posledního karnevalu.

A zde jsme u sujetu vlastního duchového dramatu knihy Mauclairovy, u sujetu hrůzně krásného a širého: jak smířit Spravedlnost společenskou s Rozkoší uměleckou. Zdá se mi, že jest mezi nimi přece hlubší propast než připouští i Mauclair. „Sociální formy se změní,“ praví autor v předmluvě ke své knize, „umění prý zahyne v opovržení těch, kdož touží po vládě Užitečnosti. Nikoli, umění nezemře, *jest užitečné*, bude jim k užítku, ať chtějí, či nechtějí, a celá generace povstává, která jim to ukáže. Ale formy umění se změní, nemůžeme pochybovati o tom: a na místě, abychom proto nařikali nebo tím byli pobouřeni, musíme s upřímným srdcem se rozhodnouti a obnoviti formy, jimiž je budeme vzývati.“ Mně zdá se důvěra tato příliš optimistickou: vpravdě umění posud žilo více než se zdá a přiznává z nesrovnalostí společenských, z nepřeklenutých propastí světa, z temné a dravé rozkoše boje, ukrutnosti, pýchy a síly. Nejde tedy o nic menšího než o změnu inspirace, o změnu samého organismu uměleckého: to přiznati si jest mně prostě povinností myslitelské opravdovosti.

Ale vraťme se k románu Mauclairovu. Co s krásou, co s Uměním? Jak je přenést do nového světa? Jak je tam přesaditi a aklimatisovati? Jak smířit starý svět rozkošnické kultury s myšlenkou sociálního obrození, jak získati jej pro pochopení mužných povinností, které ukládá, jak dáti mu smysl pro noblesu nové inspirace, pro novou poesii a novou krásu, širší,

světější, jinou než krása stará? A jak získati nový svět pro krásu a umění? Jak dáti mu pochopiti a procítiti, že nejsou ničím frivolním, nýbrž výrazem nutnosti, podstatným a základním orgánem, bez něhož by byl život duše a světa necelý, zmrzačený, oloupený o svůj květ?

Stará umělecká generace jest pro tento přerod a smír podle Mauclaira zcela ztracena. Vždyť i duch tak krásný a superiorní jako starý nádherný *Feuillery*, rek každým coulem, který pod svojí plachostí a ironií skrývá tolik velikosti a noblesy duševní, poslední velký francouzský malíř, umělec pravého žhavého jádra, pracující v skrytu jen pro radost svého srdce a nenávidící všecku veřejnost a oficiosnost,¹ pokládá se za posledního svého rodu a liší se v této otázce od oficiálního umělectva jen tím, že pokládá blízký skon umění za spravedlivý trest, který si umělci poctivě zasloužili svými podlostmi a nízkostmi.

Dílo smíru ukládá Mauclair nové generaci, které dává vystávat a týčit se jako mladému obru nad podrytou a klesající generací starou, nové generaci, bližší lidu, pocházející z něho a žijící v něm a s ním prostým a vážným jeho životem, radostí z práce a mlčelivým jejím heroismem, z níž vlastně vyšli již velcí umělci Rodin, Charpentier, Delcombe (čti asi: Carrière) a Lepère. Vedle Paříže světácké a oficiální, vedle Paříže únavy, blagy, spleenu, nervosity, skepse, umělecké prostituce, podvodu a je m'en fichismu, vedle ní a za ní jako za rozrytým černým mravenišťem roste Paříž jiná, bolestná, pokorná, lidová, zahořelá pro ideje a uměleckou sílu, pýchu a poctivost, Paříž opravdu mladá a nová, úrodná a laskavá jako pole snu a práce, a za ní dýše krásnými větry ještě cosi většího a širšího, pláň, objatá nesmírným obzorem: celá Francie, země, venkov, plný skrytých sil a věrný hlubokým a čerstvým pramenům pravdy a života. A vedle staré estetiky rozkoše a aristokratismu povstává estetika

1 - Na tuto figuru snesl tuším Mauclair ne jeden charakterně krásný a divoký rys z velikého *Degasa*. Mezi jiným dává kritikovi svoji skizzu, aby o něm *nepsal*.

nová, estetika demokratická v čistém etymologickém smyslu slova, vedle exklusivních virtuosů hlásí se o slovo *dělníci* myšlenky, snu, práce, tvorby, vedle technických specialistů lidé širé sympatie s celým lidstvem a všemi formami života, vedle hlučných arivistů lidé svědomí a ticha, vedle umělců luxu umělci, sloužící všem potřebám života službou hluboce radostnou; vedle modloslužebníků parisianismu vystupují a potírají je hlasatelé *decentralisace*. Povstává hrdinná mladá generace, která uměleckou inspiraci chce vésti k jejímu zdroji a prameni, k národnímu životu, k jeho opravdové hloubce a vážnosti, a překlenouti tak rozpor věků a dob.

Heroickým snahám těmto nalezl a stvořil Mauclair nádherného hlasatele a proroka, velikého umělce a ještě větší srdce a duši, malíře *Delcombea*. Nevím, jde-li podoba do všech podrobností, ale jisto jest, že do této figury vtělil Mauclair mnoho z krásných reformních snah velikého *Carriera*, portretisty záračné psychické intuice, básníka hlubokých studní života a smrti a přitom sociálního myslitele a vychovatele, básníka krásně rozpjatých snů, *Carriera*, který sám sebou jest *myšlenka a svědomí dnešní umělecké francouzské duše*.

Působení jeho inspirovalo Mauclaira v tomto románě k partii krásného myšlenkového vzletu i nádherné výmluvnosti, ke stranám, zažehnutým ohněm, který žije stejně z intelektu jako ze srdce, z rozumu jako z citu, ze sna jako z víry, a má ve svých službách všecky síly psychy.

Jsou tu strany, z nichž bylo by hřichem necitovati:

„Seskupil kolem sebe řadu mladých malířů a sochařů, jichž vážný talent imponoval. S nimi šel rovnou k lidu. Všichni s různých hledisek se nabízeli. Sochaři pracovali předměty milých prostých tvarů za cenu přístupnou, keramisté tvořili příbory s veselou dekorací, umělečtí ebenisté nábytek elegantních a pohodlných forem, dekoratéri tapety s jasnou ornamentací, architekti poskytovali plány k zdravým bytům. Všichni se spojovali k zařízení bez většího nákladu příjemného obývání

těm, kteří se vraceli domů po skončeném díle. Improvisovali bezplatné vyučování ve školách a radnicích, obraceli se k pařížskému dělníkovi, vykládali mu s přesvědčením duševní jednotu, která by měla přirozeně spojovat umělce a jeho. Neobžalovávaly své brilantní a pohrdající kolegy, zapírali jich ideje a bojovali proti názorům vůdců socialistických, prohlašujících umění za cosi neužitečného, hanobících je jménem „luxu měšťáckého“. Delcombe pořádal výklady, vodil do Louvru, do Musea celé obecnost mladých pracovníků, demonstruje na mistrech národní tradici, vykládá, jak cechové zřízení uzpůsobilo francouzského dělníka k arcidílům a v čem se toto zřízení snáší s duchem republikánským. Před *Barikádou* Delacroixovou probouzel dech revoluční bouře, črtal životopis bolestného mistra, dokazoval, jak jest zločinné namlouvat lidu, že taková díla byla tvořena pro svět sytých, pro rozkoš bohaté menšiny. Před mobiliářem z doby Ludvíka XVI., před kredencí renaissanční vykládal, jak dělníci francouzští, důvěřující v genia domoviny, který v nich mluvil, stvořili díla zázračného vkusu. Pobořiv předsudek, že umění vytváří se teprve po zjemnění mravů a pohodlí života, učlenil řadu velikých tvůrců, vzešlých z lidu, přepracoval po pravdě dějiny umění francouzského, od vznešených chartreských zedníků k Germainu Pilonovi, k Palissymu, k Pugetovi, k Rudeovi, k Milletovi, k Rodinovi: slavné dějiny proletářské duše, vyjmuté od úpadků, subtilností, nervosit, jež zanesla do bohatých umělců dědičnost luxu a snadnost práce. V Museu před primitivními formami, před fosiliemi, svědky prvotného smísení typu trojí říše, Delcombe ukazoval, jak se ustavily umělecké ideje, jak identita přírodních forem a myšlének, jež probouzejí, zjevila člověku pozvolna jeho tajemství, jak konečně toto zjevení bylo dáno s láskou života všem, kteří cítí a meditují, a není jen údělem lidí výchovou privilegovaných.“

„Ostatně popíral samu uměleckou organizaci v měšťácké společnosti, vyučování, jak Stát je svěřil lidem bez lásky, napojeným kastovní pýchou, nadutým z vyznamenání a titulů.

Bouřil se proti bezbožné myšlence, že umění jest protivou demokracie, že má být pokládáno za mandarinát, za kariéru, vyhrazenou lichotníkům majetné třídy. *Toto* umění zahyne prý ve velkém společenském převratu, ale jiné umění, umění pravé, jest prý nesmrtelné, milováno jsouc zástupy, jichž prý jest těšivým úsměvem. Kdyby ho popírali, socialisté dopustili by se zločinu na sobě samých: umělecká generace, která obkličovala Delcomba, neskládala-li se již z inteligentních dělníků, jež před desíti lety salony odmítaly a nechtěly stavěti vedle patentovaných malířů a sochařů? A Delcombe zapřisahal demagogy, aby pochopili tento nesmírný rozdíl, tuto novou vůli, toto poctivé gesto sympatie, kterým kynuli těm, kdož pracovali hmotou, ti, kdož z ní dobývali skryté krásy. Vykládal svojí drsnou výmluvností, kolik umělců trpělo, když viděli, jak jich umění stává se některým záminkou k přepychovému životu, k reakční myšlence, k spojenectví s buržoasií, která druhdy bývala oblíbeným předmětem posměchu umělcova a která nyní dávala mu pensi, řadila ho ke svému služebnictvu, zavazovala ho k nadprodukcí a činila jej podobným sobě, až zatoužil po prebendách autokratických vlád, nenáviděl revoluci, kdežto měl rozpoznati v celém umění nejvyšší slib neodvislé chudoby, opovržení kapitalismem, lásku společenského přerodu.“

Nemám ani chuti, ani síly, krotiti zde tento krásný požár, naopak, jsem nakloněn spíše vzplanouti jím i sám: co se dá kriticky namítnouti, namítl jsem ostatně již výše. Všecko, nač bych zde rád upozornil, jest úcta před imaginací Mauclairovou: jak dovedl z této vcelku abstraktní a spekulativné inspirace učiniti skutečnou *umělecky plastickou a tvárnou* sílu svého díla, jak nám přiblížil a zlidštil toto čistě duchové drama, kolik básnické krásy, básnického posvěcení, básnického žáru nalezl v tom, co by jinému v rukou sestydlo v unavenou a chladnou alegorii a prázdné deklamační thema.

Nemám zde místa, abych promluvil šíře o odbornějších *literárních* kvalitách románu Mauclairova. Upozornil jsem již na

jeho umění tvořiti typické osudy — ale to jest vyšší kvalita než literární, to jest kvalita ryze básnická, potence ryze a absolutně tvůrčí, právě jako je básnickým činem inspirace myšlenky a její charakternosti, která dramatisuje vývojové procesy a ze svědomí činí herce živějšího než kterýkoli živý a vymezený člověk. Jen na jedno bych tu rád upozornil: na zvláštní, neobyčejně silné a výrazné *portrétové* umění Maclaairovo. V románě jeho hemží se snad kopa figur, žije tu snad celá intelektuální Paříž dneška, alespoň jako stafáž a silueta, knihou prochází řada živých lidí s vlastním svým jménem, básníků, jichž knihy jsme meditovali, malířů, nad jichž plátny jsme se zasnili — Rodin, Besnard, Le Sidaner, Raffaelli, Rodenbach, tanečnice Loïe Fuller, hudebníci Eugène Yssay a Ernest Chausson —, a rozkoš jest viděti, jakým velkým, širým, podivně tragickým a patetickým, nemalicherným uměním charakterisuje autor tyto hlavy, tyto figury, bolestné, horečné, se stigmatem vnitřních ran, popleněné nebo oslavené nejvnitřjším svým osudem, herce krásného metafysického dramatu, larvy, masky a památky čehosi velkého a strašného, co pracuje, volá a sténá za nimi. Jest to místy umění veliké intuice, umění tragické síly a důvěrnosti ne nepodobné tomu, kterým pracuje metafysický portretista Carrière. Není také místa šířiti se o slabinách díla, o passech, kde nepodařilo se myšlenku roztavit, nebo lépe zachytiti ji tekutou a žhavou, místa trochu hluchá, chudší, vyschlá a tvrdá, která zůstala ještě příliš trámovým, kostrou, plánem, schematem: v první řadě platí to o lásce mezi Rochèsem a Luce Eltenovou, která jest vůbec spíše rámcem pro plátno románu než bolestným dramatem vnitřního rozvoje a rytmu.

Zato zbýt musí místa na apel k některému z těch několika našich mladých básníků a beletristů — spočítal by je člověk snadno na prstech ruky —, kteří trpí malostí a bédou našeho dneška a touží vyrůst z ní. Přelož někdo z vás, pánové, — ne přečti, ale přelož a přelož horoucně a oddaně — tuto práci Maclaairovu. Nevím, nalezneš-li na ni nakladatele — pravdě-

podobno jest, že v době dnešní nakladatelské kleslosti sotva. Ale nepravím ti, abys ji překládal pro nakladatele: přelož ji pro sebe, třebaš pro svůj stolek, jistě pro svoji radost, pro svůj růst. Věř, odmění se ti za námahu. Myslím, že nebudeš moci přitom nevyrůst a nezesiliti — všim: dechem, šířkou, rytmem svého jazyka, svoji odvahy, svoji myšlenky, rozpětím svého snu i tvárnou plností a nervností své ruky. Přepíšeš-li, přecítíš-li, přemyslíš-li, a třebaš odchýlně, co je tu řečeno, nemůžeš se tím nevykoupit z mnohé tísně a z mnohého trudu, který na tobě lpí a který tě dusí.

Volný duch píše o všem volně — i o divadle,
ano i o jeho osobách, od ředitele do tanečnicka.

Stendhal

„Kruh českých spisovatelů“ vydal brožuru proti dnešní správě Národního divadla, na níž — ne docela správně — ocitnul se i můj podpis. Ne docela správně: nesouhlasil jsem s mnohým a s mnohým v brožuře, se stylisací i s argumentací nejednoho místa. A přece zase správně: souhlasil jsem s principem, s *ethickým principem této akce*.

Jest škoda, že brožura ta zapadla v malichernosti a v banálnosti, v blátě rozježděných kolejí všedního českého novinového dne, — jest to škoda hlavně proto, že to sama značnou měrou zavinila: chybí jí opravdu veliká a opravdu výrazná kritika, *vlastní kritický nerv*, veliký ohnivý pohled na věci, nešilhající po postranní tendenci: co dobrého říká, k tomu přišla jaksi náhodně a ne dost charakterně: neuvědomuje si toho vlastní kořen, kořen nutnosti a důslednosti.

A přece, opakuju: vidím v ní zárodek čehosi radostného a krásného, co se mělo uvítat, zárodek — ať lepší, či horší, vyspělejší či zakrnělejší zárodek — *literární ethiky*. Pokusím se zde vyjmouti jej a vysvoboditi jej z trní, do něhož byl vset a pod nímž se dusí.

Brožura má dvě části: první jaksi věcnou, druhou jaksi osobní. Tato druhá část byla by mně daleko sympatičtější, kdyby byla podána *principiálně*, přesně, charakterněji: kdyby si uvědomila, že neklepaří a nepomlouvá, *nýbrž žaluje*, kdyby pochopila zásadní svoji legitimaci, svůj *justus titulus*, své krásné a dobré *právo*. Ano, pak by byla tato část aktem té krásné

a nádherné věci, již říkají jinde literární ethika. Zatím, jak věc dopadla, jest tu jen její embryo.

„Divadlo stojí celé *na důvěře*,“ napsal *slavný dramaturg* a napsal pravdu: ano, divadlo *více* než jiné instituce stojí na důvěře. Rozpadá-li se co bez ní, jest to divadlo. A týž dramaturg a spisovatel vykládá ihned a správně, že jednou ze složek této důvěry, jest *důvěra spisovatelstva v divadlo*.

To všecko má jeden jediný smysl: divadlo, jako každá instituce, musí býti neseno jakousi etikou — *čestnou etikou*, a porušuje-li ji a odchyluje-li se od ní soustavně delší dobu, nemůže neklesati a nemůže nehynouti. *Důvěra* jest sama noblesa sociální duše, nejjemnější funkce sociálního člověka, vlastní vůně a sůl sociálního života, teplo, které jej rytmuje, váže, organizuje, posvěcuje ve vyšším a vlastním smyslu slova. Nejjemnější a nejvzácnější koření života, kterým nesmí a v kulturní zemi ani nemůže býti plýtváno a marnotraceno.

Smysl kultury jest kultivovati právě tuto nejkulturnější ctnost: neurážeti jí — naopak odpovídati jí stejně: *noblesou, taktem, velkodušností*. Jen tak sílí, jen tak roste.

Nuže, není pochyby, žel, že literární správa Národního divadla si neuvědomila, jak náleží, tuto kulturní ctnost a funkci — že nebyla dost jemně a kulturně organizována.

Jak má růsti, jak má síliti důvěra spisovatelstva v literární vedení divadla, když jsou možny případy, jaké jmenuje brožura, když lektor p. *Lier* malodušně a beztaktně zneužívá svého úřadu k soukromým plezirkům a beztrestně, anonymně, chráněn svojí funkcí, uráží autory? To, čeho se dopustil p. *Lier*, jest nemožno v zemi opravdové literární kultury, a správa, kdyby si jen štipec vážila sebe a brala vážně svoje literární poslání, nemohla by nechati tento případ nerozřešeným. Myslím, že nelze surověji podrývati důvěru spisovatelstva v ústav než takto: jak má člověk zadávati s důvěrou drama, jak má pracovati s důvěrou na dramate, když ví, že jest vydán urážkám divadelního úředníka — nota bene, zákeřným, anonymním urážkám, za něž

nikdo nestojí a za něž nikdo neodpovídá? „Odevzdávám-li divadlu svůj kus, musím mít nejprve *jistotu*, že ho nebude zneužito,“ napsal Laube. U nás jest tomu dnes tak, že máte nejvyšší pravděpodobnost, že ho *bude* zneužito!

Lektor p. Lier nezastává u divadla jinou funkci než funkci *soudce*: rozhoduje — snad v první instanci —, má-li se kus provozovati. Rozhoduje — soudí. Představte si analogický případ z veřejného života: že by soudce — soudní úředník — zneužil procesu ku své soukromé zábavě a hyzdil akta procesní margináliemi svého více méně nevkusného glossátorství, že by na procesních aktech brousil svůj zanedbaný vtíp. Co by se stalo s takovým úředníkem? Druhý proces by tuším již nerozhodoval. A český spisovatel, jímž jest přece nebo byl p. Lier, nemá mít tolik *taktu*, tolik noblesy, kolik jí *musí* mít z úřední povinnosti každý soudní adjunkt? A českému spisovateli smí se beztrestně přihoditi u divadla, co nesmí potkat u soudu žádného hokynáře, — totiž aby byl předmětem nešlechtných a beztaktných vtípů úřednickových? Zde můžete zase jednou změřiti distanci, která nás dělí od opravdové literární kultury. A že ve veřejnosti tento případ byl brán lehce a odbýván jako lapálie, dokazuje jen znova, jak daleci jsme smyslu pro kulturu a jak nám schází sama jeho podmínka: *takt srdce, jemný, šlechtěný duch*, kterému se hnusí všechna neomalenost a každá surovost, ať vychází od kohokoli. Ano, sama logika srdce a taktu schází, a všude šklebí se jen kavárenská tupost a frivolní přiblblý cynismus, který si nedá ani dost práce, aby zakryl svoji stranickou námezdnost nebo svoji hmotnou interesovanost.

A zde vítám brožuru, *zde* vidím její smysl, *zde* — v tomto puntíku — souhlasím s ní čistým radostným souhlasem. Tato její stránka jest mi nejmilejší: že lidé cizí, nezúčastnění, *cítí křivdu* a exponují se, kde mohli klidně sedět za pecí, že se ešofují, kde mohli důstojně a pohodlně stát mimo. Tu jest zárodek čehosi krásného a radostného, zárodek literární noblesy, literární ethiky. Jistě mnozí z těch, kdož podepisovali, necení vysoko na

př. talent p. Rožkův, ale vycítili tu cosi typického, jakousi *principielnost*, za níž se exponují, — a smysl této principielnosti jest právě smysl literární ethiky.

Literární ethika! Jak cize zní toto slovo v Čechách i literátům! Jinde lidé jako Carlyle a Emerson kladli k ní základy — u nás jest posud cizím i slovo i věc. Literární ethika jest cit zvýšené *úcty k sobě*, poněvadž tato *úcta zavazuje*. Literární ethika jest protest proti *násilnictví*, proti všemu, co literární a kulturní myšlenku chce *přehlušit*, proti všemu, co na literární *důvod* odpovídá ranou, denunciací, novinovým kravalem, soukromým špiclovstvím a klepařením, lhostejností nebo frivolním indiferentismem, mlčením nebo řevem.

Literární ethika káže hlasitě mluvit tam, kde chytráctví a obchodní politika radí mlčet. Literární ethika nezná literárních škol, skupin, stolů a kaváren — literární ethika přeskakuje všechny tyto přehradky a zakládá sama školu, jedinou, která má v literatuře smysl: *školu noblesy a velkodušnosti*.

Literární ethika protestuje proti literárnímu násilnictví, proti literární nekulturně, proti tupé mysli a nízkému srdci, proti zesurovělé autoritě, proti každému podvodu, proti všemu literárnímu penězokazectví.

Nezáleží na tom, kolik lidí protestuje: jest-li kde, tedy *zde* se hlasy nečítají, nýbrž *váží*. Záleží jen na tom, aby dobrá věc, vyšší jemnější cit spravedlnosti a kultury nalezl projev a orgán, aby kdosi vykřikl z tísně a nízkosti doby, aby nestála před lepší budoucností zahanbena jako naprostá kořist násilníků, jako nemá země, která nenalezla svého hlasu.

Jest snad pravda, že smysl literární ethiky měl procitnouti v „Kruhu“ dříve a snad při případech křiklavějších ještě než jest případ p. Lierův. Není totiž země, v níž by byla větší *embarras de richesse* v tomto směru než v Čechách.

Či může býti někde literární ethika a kultura pokleslejší než v zemi, v níž člověk, pokládáný za předního mladého spisovatele, nestydí se falšovati sporný polemický text, když jej otiskuje

z novin do knihy, nebo nestydí se bojovat proti literárnímu argumentu špinavým klepem?

Ale ať tak nebo onak, při literární ethice, jako při všech krásných a důležitých věcech života, platí a bude platit: *lépe pozdě než nikdy*.

A třebaš tu bylo posud nemnoho více než jen jakási tucha a jakýsi zárodek literární kultury, musí se přece vítat jako slib, jako slib, který *zavazuje*, a tím stává se již počátkem činů a tradice

A dále, abychom zůstali ještě minutu u osobních věcí, které jsou v pravdě *principiálními*, poněvadž demonstrují jen náš stav kulturní: Kdo jest *dramaturg*? Jaký jest účel jeho funkce?

„Člověk, který připravuje vítězství kusům divadelním — *ale ne svým, nýbrž cizím*.“ Definice přes padesát let stará, ale klasická, plná smyslu a významu. Důležitá definice: ukazuje, že *takt a velkodušnost* musí býti první ctností dramaturgovou. A zase: důvěra v tuto velkodušnost a v tento takt jest mravní kapitál, z něhož žije divadlo.

Dramaturg jest muž, znalý *scénických* podmínek úspěchu, a úkolem jeho jest, aby kus *literární* hodnoty *sblížil* se scénou, pomohl mu vžítí se na scéně, připravil mu zde půdu, aklimatizoval jej zde.

Pan Kvapil v tomto směru vykonal leccos, co brožura ne-spravedlivě přehlíží: míním jeho kult shakespearovský. Přál bych si, aby brožura nejprve, než přikročí k výtkám a žalobám, to loyálně a spravedlivě konstatovala. Pan Kvapil vykonal kus dramaturgické práce: staral se poctivě, alespoň v prvních letech svého úřadování, aby se Shakespeare vžil na našem jevišti širě a hlouběji než bývalo dříve. Tím nepravím, že souhlasím ve všem s tím, jak p. Kvapil kult Shakespeareův pojímal. Ne: kult ten byl mi, budiž mi dovolena ta metafora, příliš *slovný*: říkal Shakespeareovi příliš: Pane, pane, a říkal to příliš ústy. Shakespeare jest nám dnes více než velikou dramatickou figurou,

Shakespeare jest nám dnes *kulturním útvarem*, hotovou, uzavřenou formací literární geologie, básnickým a kulturním *světem* jako drama antické. A takový kulturní útvar, takový svět musí nám býti sblížen *interpretací*. Interpretace Shakespeara jest vlastní problém dramaturgie a režie, *tvůrčí, stylisující* režie, režie v nejvyšší potenci slova. Interpretovat znamená stylisovat. Shakespeare jest látka, která vře přímo stylisačními možnostmi a nápovědami a vyzývá přímo k tomu, aby člověk užíval *celé moderní psychologie* jako ilustračního materiálu k němu, aby se mu přiblížil *co nejbliž, co nejbolestněji, co nejvášnivěji analogiemi dneška*. O toto *nervní vášnivé* přiblížení se k Shakespeareovi jde právě: to jest vlastní problém interpretace, stylisace jeho. A zde mnoho posud vykonáno nebylo: Shakespeare byl vlastně jen restituován na jevišti v integritě svého textu — a to jest jen podmínkou a východiskem vlastní stylisace. Vlastní básnická, psychologická, stylistická práce tu p. Kvapila teprve čekala — ovšem nemohla býti vykonána za rok, za dva roky: jest to problém let, problém vývoje režisérova, problém výchovy obecenstva. Ale proč p. Kvapil ve svém shakespearovském kultu tak náhle ustal? Poslední dvě léta znamenají skoro jeho úplné pohasnutí. Pan dramaturg namítne snad, že obecenstvo kultu toho nechápalo. Ale nebyl to jen příznak hlubšího faktu, že kult ten nebyl ve všem správný? Nepravím, že obecenstvo má ve všem a vždy pravdu, ani nepravím, že ji má pravidlem. Ale jsou případy, kdy zvíře vycítí, co nevidí člověk, a i v divadle jsou některé instinkty, které jsou jen zakuklený intelekt, hlouběji položený a sám sobě neuvědomělý intelekt.

Ale brožura vytýká jiné věci p. dramaturgovi. Jedna z nejtěžších a nejchoulostivějších obžalob, již plně a přímo pověděti nenalezla brožura dosti odvahy a již více napovídá než formuje, jest ta, že p. dramaturg favorisuje při sestavování repertoiru hry svoje a odstrkuje ostatní živou produkci domácí. Jest to choulostivý puntík — ale právě proto musí se o něm mluvit *čestně, otevřeně a taktně*, bez postranních narážek a zámlk —

a lituju, že brožura nenalezla zde dosti mužné noblesy k takovému hovoru.

Jest fakt, že *první, slěžejní ctností* dramaturgovou má být *velikodušnost noblesy, obětavý takt*. Neboť dramaturg slouží — slouží ne svojí osobě, nýbrž *dramatické tvorbě dneška a nadějším zítřka*. A noblesa jeho jest tím větší, čím věrněji a obětavěji slouží: čím hlouběji vidí do potřeb dneška, čím obětavěji a obzíravěji připravuje cesty zítřku. Ale velikodušnost jest koření, které neroste na každé mezi. A poněvadž jinde počítají s křehkostí a slabostí lidské přirozenosti a nedomnívají se, že heroicky založená duše a velké srdce bývá pravidlem mezi lidmi, ba ani ne mezi básníky, — oddělují obyčejně obojí funkci: dramaturgem nebývá obyčejně produkující dramatický básník, nýbrž pravidlem divadelní praktik, muž, jenž osvojil si divadelní métier, techniku dramatu a scény a přispívá touto znalostí literátovi, básníkovi, tvůrci.

Tim chci říci, že postavení p. Kvapilovo, který kumuluje ve své osobě tolik funkcí, jest daleko choulostivější a nesnadnější než jinde a že žádá o to více *taktu* než jinde. Je-li dramaturg sám produkujícím divadelním autorem, nesmí dáti vzniknouti domněnce, že pokládá celou dramatickou úrodu roku nebo dvou let za pouhou garnituru své pečeně. A tento takt, tato heroická noblesa p. Kvapilovi, tuším, někdy scházela, tak ku př. v případě p. Hilbertova „Falkenštejna“. Člověk nemusí býti fanatikem talentu p. Hilbertova — a já jím jistě nejsem, naopak kritisoval jsem p. Hilberta a dnes kritisoval bych jej přísněji než včera —, aby uznal, že p. Hilbert má právo jako každý zápasící a tvořící duch žádati, aby byl slyšen v plné saisoně, a že jest povinností *všech* divadelních orgánů usnadniti mu cestu před obecnost, a ne klásti mu překážky. Snad k tomu bylo p. Kvapilovi potřebí v tomto případě zvláště mnoho sebezapření — nevím, neznám historii jich přátelství nebo nepřítelství. Ale to jest zcela vedlejší: ať tak či onak, tuto velikodušnost dramaturg konec konců *shledati musí*. Neboť dramaturg jest veřejným

funkcionářem, a každý úřad, každá funkce má chvíle, které tohoto heroismu, této noblesy *žádají* — a právě *dramatické napětí, dramatická krása* těchto chvílí jest to, která hlouběji založeným duším činí takový úřad hodným žádosti. Vezměte si třeba svého Plutarcha a čtěte, *co* Římané milovali na takovém konsulátu? Večtete se trochu do něho a pochopíte, že to byla touha *vnitřních bojů a vítězství*, touha velkého osvobození duše, touha velikodušnosti a noblesy: možnost, že konsul musil po případě souditi a po případě i odsouditi vlastní krev.

To jest ovšem pro naše dnešní duševní trpaslictví příklad alpský, nehorázný svým tragickým pathosem. Ale tím jasněji osvětluje psychologii a etiku každého úřadu, každé veřejné funkce. Mluví hlasitě o tom, v čem jest podstata každého úřadu a v čem jest jeho kouzlo duším hlubším a krásnějším. A jak tento římský duch z úřadu — ať kteréhokoliv — vyvětrává, tak klesá a korumpuje se veřejný život a propadá kletbě citového plebejství, malichernictví a pidimužictví.

Brožura chce odstranění těchto nedostatků a vad, a prostředkem k tomu jest jí apel — na slavný zemský výbor království Českého. Volá jej za rozhodčího ve věcech uměleckých a dává mu na ruku, jak tuto nesnadnou a choulostivou funkci zastati: svěřiti divadlo za dvě léta nové správě.

Zde rozcházím se s brožurou. Zde nedomyslila svůj therapeutický problém, zde uvízla na povrchu: její kulturní a umělecká politika jest rozhodně malicherná a krátkého dechu.

Volati za rozhodčího ve věcech uměleckých *politickou* instanci zdá se mi pochybeným. Zdraví národové, národové, kde *bydlí* opravdová umělecká kultura a není jen chvilkovým hostem jako u nás, žádají od moci veřejné a státní pro umění jen cosi docela negativního: nevměšovati se, nepřekážeti přirozenému běhu, neznásilňovati ducha a vkus vrstev, které umění milují a o ně se starají.

Ne, úkol náš jest nekonečně větší a obtížnější: musíme apelovat k instanci trochu vyšší a poněkud méně hmotné než jest slavný zemský výbor království Českého. Musíme apelovat k instanci — kterou musíme teprve vyvolat a stvořit: *ke kulturnímu citu a duchu národa, ke kulturnímu jeho svědomí.*

Tato nová instituce není posud, pravda, zřízena a bude potřeba práce generací a generací, aby se ustavila a fungovala. Ale zato bude mít řadu nesmírných výhod před slavným výborem království Českého: nebudou v ní možni ku př. žádní doktorové Heroldové. A jinou výhodu: jednou zřízena, funguje nehmotně, a přece absolutně spolehlivě již pouhou svojí jsooucností a činí všecky apely, kolkované i nekolované, zbytečnými.

Chci tím vším říci tolik: to neustálé volání po nových správách, po nových lidech, které se opakuje v Čechách ve všech oborech v pravidelných přestávkách, jest mi jen myšlenkovou leností a pohodlností, *sebeklamem, zdržováním se.* Neboť naděje klade se stále do něčeho, co ji *nemůže* splnit. Volá se po nových lidech. Ale zaručují noví lidé *nového ducha*? Z počátku se tak vždycky v Čechách zdá — aby se to po několika letech přestalo zdát. Není pochyby: pokud nebude v Čechách *jiného veřejného ducha, ducha kulturního svědomí*, který jest jinde spolupracovníkem a oporou každého veřejného dělníka, dotud budeme stále obětí pohádkového klamu o nových nadějných lidech. Není a nebylo v Čechách mladých lidí, kteří by nebyli všecko slibovali, a není veřejnosti, která by jich byla, v lepším a vzácnějším případě, nedisgustovala a neotrávila, nebo v horším a daleko častějším, která by jich byla nezkorumpovala.

Politika opravdu kulturní nečeká mnoho od *změny osob*: politika opravdu kulturní pracuje na očištění *veřejného ducha*, na vzrůstu a zevšeobecnění kultury v zemi a v národě a od nich očekává — logicky a důsledně, bez optimistického sanguinismu — polepšení všeho života a všech jednotlivců.

Říká se, že v Anglii není neslušných úředníků — poněvadž tam není neslušných vzdělavců a inteligentů. Až budeme mít

svoji kulturu, instanci kulturního svědomí v národě, pak budeme mít i zdvořilé divadelní ředitele i taktní dramaturgy. A dokud nebude u nás kultury, dotud bude se stále opakovati typický český klam: mladý muž, včera ještě zdánlivě slušný, inteligentní a taktní, „k nejlepším nadějím opravňující“, stává se přes noc, jakmile se ohřál v některém úřadku, hrubcem a tyránkem.

Všecko, na čem záleží, jest jen, aby kulturní svědomí sedělo na svém stolci trochu vyšším než slavný zemský výbor království Českého: pak může zastávati funkci kterýkoli způsobilý a věci znalý muž — může ji zastávati, poněvadž ji *musí* zastávati slušně a taktně: jinak si to veřejnost okamžitě *vynutí*.

Politika opravdu kulturní má široký mocný dech: myslí ne dvě léta napřed, jako brožura „Kruhu“, nýbrž *sto a dvě stě let napřed*. A jakmile začnete myslet sto let napřed, stojí to již, podivno, za dvě léta lépe než by to stálo, kdybyste byli myslili jen na tato dvě léta.

Slovem: čekal jsem od brožury *hlubší* rozbor naší dnešní literární a kulturní bídy, pochopení jejich kořenů, vycítění cest, jak jí odpomoci. Nelze přece mluvit o společenské instituci, již jest divadlo, a nedotknouti se veřejného ducha, kulturního ducha, jehož jest dílem. Nelze mluvit o divadle a nemluvit o *obecenstvu a denní kritice*¹ — o těchto orgánech, jimiž se projevuje veřejný duch. Zvláště o posledním činiteli — o denní dramatické kritice — přál bych si býval otevřeně a plně kritické slovo: neboť ona v první řadě má na svědomí dnešní náš úpadek divadelně kulturní, ji přál bych si v první řadě viděti na pranýři, který si poctivě zasloužila.

1 - Žalostný druh kritiky, o němž zde mluvím, rozrostl se ostatně jako houba velikou částí našich novin, i týdeníků, ano i „revuí“.

Neznám nic nekulturnějšího — ne: nic více nepřátelského kultuře — než tuto slaboduchou, neurasthenickou, prázdně a hloupě skeptickou kritiku, stejně bez mozku jako bez nervů, která nevidí ani krok před nos a opakuje ti zítra, v jakési pseudo-filosofické omáčce, co vyposlouchala dnes večer ze svého okolí na svém sedadle.

Jinde šla kritika před obecenstvem — naše kulhá s ním nebo často i za ním: v tom je celá bída její nekulturnosti. Jinde vnášela a vnáší kritika kvas do obecenstva, naše uspává je k pohodlí a k nemyslivosti. Jinde kritika vychovávala a vychovala obecenstvo, naše rozmazluje hlupáky.

Jest dojemné viděti tuto kuffnerovskou kritiku při díle: každá hloupost obecenstva jest jí svatá, jí zalévá s dojemnou příčinností. Jinde dovíš se z kritického článku, co myslí si o hře intelekt a individualita, u nás poví ti p. kritik, co soudil pan domácí nebo paní domácí z Vinohrad, která seděla vedle něho. Neboť obecenstvo má u tohoto kritika vždycky pravdu, jako má u commiho pravdu jeho pán a chleboďárce. A kritik s důstojnou tváří a velkým nákladem psychologie vykládá, jak hloupost obecenstva je přirozená, logická, věky a věky vývoje podmíněná, a jak je součástí naší bytosti, národním charakterem, národním mysteriem. A kritik bere ji zbožně do rukou jako hostii a tváří se při této hloupé pitvoře vážně, jako by objevoval *poslední zákon* vesmíru.

Kritik, který nechtěl býti komorníkem genia, stal se nakonec u nás komorníkem hlupáka.

Jinde angažovala se kritika v bojích za dnešek a zítřek, jinde kladla základy k literární kultuře — u nás pěstovala filosofickou pověru a šířila maloduchost a slaboduchost. Jinde byla kritika bojovná — naše jest jen přežvýkavá: přežvykuje hloupost, kterou chytila v pause mezi akty. Jinde měli kritiku horkého srdce a horké hlavy — my máme jen kritiku zkaženého žaludku. Jinde kritika měla odvahu, odvahu k lásce, odvahu k nenávisti, odvahu jíti svojí cestou, — naše dovedla jen vyštěknout na toho,

na koho vrčelo právě obecenstvo. Její zbabělost je v jádře psí jako je psí její odvaha. Před mocnými dovedla dělat pirouetty, skákat i se plazit, a respektovala jen toho, kdo měl v ruce bič a dovedl jí po případě úctu k sobě vnutit. Galantní k oficiální impotenci, shovívavá ke každé triviálnosti a banálnosti, milostně opojená každou šablonou a rutinou dovedla být hrubou jen tam, kde se setkala s hrdou duší, která měla noblesu citu, hru obraznosti, sílu a odvahu nekonvenčního a personálního, na něž kritik nebyl zvyklý a jimž nestačil.

Nebyla silná — byla jen tupá. Není prozíravá — jest jen podezíravá. Její moudrost jest lacinější a spředená z ošklivější nitě než bláznovství jiných. Jinde kritika vybojovala otázky literární a kulturní — naše nedovede jich ani zamotat. V každém, i odpadkovém článku slušnějšího německého literáta a kritika jest více kultury, více charakteru, více citové a myšlenkové práce, víc nervu a vášně než v hubené, sladkokyselé causerii našeho Sarceye.

Nizký a kleslý dnešek jest jí nejvyšší hodnotou života: věky pracovaly, aby se hloupý dnešek urodil: jest jich dovršením a korunou. To bylo vše, co pochopila z evolucionismu, jehož jméno brala neustále nadarmo. A hlupství jest jí jedinou skutečností — před ním rozhoupává svoji kaditelnici. To bylo vše, co pochopila z realismu: trošku, docela malou trošku triviality. Divila se sama sobě, jak je hlubokomyslná, když dokazuje nutnost slabomyslnosti na světě — a *jak* si dávala záležet na důkazech! A nechápala, že dokazuje ji sama — stále, bezděky, naivně, celou svojí jsoucností. Šířila filosofický klep a filosofickou pověru a myslila, že je filosofickou: ona, kterou zadržel každý krtčí kopeček a která pochybovala o všem na světě mimo pravdivost a důležitost toho, co si myslila sousedka paní Tlamáčková nebo souseď pan Rypáček.

A tak se jí zdařilo dílo jí hodné a důstojné: předává nám obecenstvo hloupější a přitom nadutější než bylo za časů Hálkových nebo Nerudových — obecenstvo slaboduché a slabo-

nervé, bez logiky a charakteru, plné ne požadavků, ale rozmarů, které ztratilo nadšení a nezískalo kritičnost, které zestaralo, ale nezmoudřelo, trpké jako pouchle, nevrle jako stařec a omezené jako velkoměšťák, — které soudí ne mozkiem, ne srdcem, ne vkusem, ne fantasií, nýbrž jakýmsi duševním kuřím okem.

Brožura vytýká literární správě divadla mimo jiné, že favorisuje *mělký a slabý* repertoír cizí a přitom utiskuje produkci domácí. Ve výtkách těchto jest mnoho pravdy, a zvláště kritika cizího repertoíru jest správná a přesvědčivá.

Ale přesto necítí tu pánové dosti hluboce kořen naši literární bídy, nesestupují k němu: bída není ani tak v tom, že divadelní správa utiskuje domácí produkci, — bída jest v tom, že největší většina dramatické produkce, *mladé* dramatické produkce, jest tak slabá, že ji lze utiskovati, že ji lze přehlížeti.

Nepravím tím, že se nenapíše sem tam slušnější divadelní kus, který by *neobstál* na jevišti — ale co jest to obstát? Právem praví Hebbel, že kusy, které jen obstojí, lze přehlížet a bez-trestně přehlížet. Kus, který obstojí, jest často, ano pravidlem hůře na tom básnický a umělecký, než kus, který propadnul. A pěkně říká Hebbel, že ctižádostivá generace měla by psáti jen hry, které neobstojí na jevišti nebo — před nimiž neobstojí jeviště.

Netvrdím tím, že všichni mladí píšou kusy bez talentu nebo bez opravdovější aspirace — ale co jest to talent? Něco docela negativního. Není-li látkou *charakteru* básnického, není-li vypracován a zušlechtěn *kulturou*, stačí tak právě na to, aby nám svého majetníka důkladně zošklivil.

A zde jsem u pramene naší bídy: máme snad několik mladých talentů — ale není *kultury*, není *literární* kultury, není *citové* kultury.

„Talent jest símě, nic víc a nic míň. Všecko záleží od toho,

kam jest zaset a kým jest pěstěn. Jsou půdy, v nichž musí zakrknět nebo zplanět — a není žalostnějšího pohledu na světě než na tak zvané talenty, kteří jsou nešlechtěnými *hansvuřty, kejklíři a citovými hrubci*, kteří nedovedou nic domyslit a docítit a zabřednou s každým nápadem do lajdáctví, povrchnosti a podvodu.“ A dále mluví Gottfried Keller i o jakémsi *geniovi*, ježž znal a který byl přesto a přitom „šarlatán, nevědomec, citem nešlechtětec, intelektem hlupák“.

Byl jsem kdysi na aktovkovém večeru kterýchsi autorů a vzpomínám do dneška s hrůzou onoho večera: byl jsem skutečně pozurážen nízkými, planými, nešlechtěnými vztahy, nedomyšlenými a nedocítenými poměry, nízkostí dramatické bilance, zásadnou neschopností k ní. A přitom všichni ti lidé měli dost talentu — tak právě dost, aby je zabil! A řekl jsem si: takové kusé, nehorázné, jalové a malicherné věci mohou se houfně psáti a houfně hráti jen u nás, kde není kultury ani společenské, ani literární, ani divadelní. Všude jinde jsou nemožné.

Zde kladu prst do rány našeho života. Zde jest problém, pro nějž není oči ani duši, a který přece, nezmůžeme-li my jej, zmůže dříve nebo později nás.

A odtud musí vyjít reforma i divadla. *Divadlo, cti kulturu a pracuj v jejích službách! Divadlo, myslí a cit s kulturní myšlenkou dneška, s kulturním snem zítřka! Divadlo, tvoř kulturní ovzduší!*

Uvedu příkladem, kolik se u nás hřeší v tomto směru.

Kulturu posledních deseti let charakterisuje mimo jiné to, že se hledal a našel *nový přístup k antickému světu*, že byl antický svět znova a po druhé zhodnocen jako po prvě Winckelmannem, Lessingem a Goethem. Na antické drama hledí se dnes jinak než jak nás učili nebo neučili hledět ve škole: oživil nám, přiblížil se nám úžasně celý ten obrovský svět, zvášnivěl nám do nového barevného žáru, dolehl na nás heroickou velikostí a hrůzou — a dáváme se k němu do školy a učíme se znova a mnoho a rádi. Nalezli se podivně bolestné vztahy k dnešku a ke včerejšku, a celá zjemnělá moderní psychologie dneška dala se do *ilustrační*

služby a dala se do služby ráda a s úctou: vyjde z ní zmocněna, zesílena, prohloubena.

Ale: kde jsou stopy této kulturní revoluce na našem jevišti? Kdy jim přešlo naposledy antické drama? A pak a hlavně: *jak* přešlo? Jak chromě, bledě, nedůvěřivě, tupě, bez nervu, nepřelito, nepřecitěno, nezhodnoceno interpretací! Euripides jest místy tak churavě blízký dnešku: viděli jste ho na našem jevišti? A jinde dávají se do jeho služeb velcí herci a velké herečky — a rostou v ní.

Nebo vezměte jiný proud: novoromantický třeba. Kdy a kolik mluvil s našeho jeviště? Nejde mně právě o něj — jde jen o to, jak *nic necítí* divadlo s bolestí dneška, jak je kornaté, bez nervů, bez intuice, bez odvahy: zkachnělé a špinavé.¹

Ano, to jest *unum necessarium*: kulturního cítění jest třeba divadlu. Divadlo, které je má, *roste* jím, které ho nemá, hyne a zakrsává. To neznamená, že se musí a má hráti jen repertoire vysoký a nejvyšší, nebo snad jen historický: nejde o *archeologii*, jde o *život*, o zmocněný a zjemněný život! Mohou se hráti věci slabší, věci třeba poslední vteřiny a půlvteřiny, skutečně efemery, — ale musí se *vyvážili* čímsi: pak neškodí, pak — ale jen *pak* — prospívají i po případě.

A opakuju: nejde o *archeologii*, nejde o *historismus*, nejde o *retrospektivu*. Naopak jde o *život*, o zmocněný život dneška a zítřka: *jde o hledání cest k němu, jde o prohloubení jeho zřidel a pramenů*. Ty nádherné staré věci — ať antické drama, ať anglické, ať španělské, ať Grillparzer, ať Hebbel, ať Goethe — musíte dovést prožehnout životem, musíte je zvažnět, dát jim svoji krev a svůj dech! Musíte je uměti sblížit nám velikým

1 - Namítne se snad, že není možno odvážiti se takového kulturního činu pro překážky finanční. Ale brožura dobře ukazuje, jak divadlo nadbíhá velmi nízkým choutkám davu a stojí při tom snad finančně hůře, než kdyby pěstovalo repertoire tak zv. nejklassičtější. Co je tedy lepší: ztrácet peníze při ničemném repertoiru nebo ztrácet jich při významném repertoiru a věnovat je tak na něco, co nemůže přejít bez smyslu a užitku?

hereckým a režisérským pathosem: pathosem *dneška*, bolestí *dneška*, uměleckým doufáním *dneška*! Musíte je přelit ve výhni nové stylisace a nové interpretace, obrodit novými silami bolestné *poslední chvíle*, znovu stvořit z její hrůzy a její krásy! *To a jen to jest vlastní problém režisérské a herecké tvorby*. Jen tak se roste, roste se do kultury a roste se všestranně: rostou herci, roste obecenstvo, rostou domácí básníci. —

Pravda, nemůžeme *vydupat* svého dramatického genia. Ale můžeme jej velmi lehce *zadupat* — a kdo ví, kolik jsme jich již nezadupali? Zadupali ovšem nevědomky nebo spíše: *udusili*, udusili svým otráveným ovzduším. Neboť jest již tomu tak, že v ztuchlém vzduchu dařívá se špatně květinám.

Ale ať tak, nebo onak: státi se kulturním, znamená uvědomiti si, že máme *připravovat cesty geniovi nenarozenému a státi se tak jeho spolupracovníkem již před jeho narozením*. Býti kulturním znamená věřit, že genia lze prací a touhou *vevolat v život*.

Zvyšte kulturní a uměleckou úroveň divadla, dejte se i na něm vésti kulturní myšlenkou, služte jí poctivě — a již svádíte pohled bohů na svůj kus země a nutíte jich ramena sobě k pomoci.

Učiňte z umění ne výjimku, ale pravidlo, — a uvidíte, že dříve nebo později úroveň dramatické produkce domácí stoupne sama sebou.

Snad se nenarodí nám dramatický genius té šířky křídel, o níž sníme, ani za dvacet, ani za třicet, ani za čtyřicet let — ale tolik jest jisto, narodí-li se jednou, nezahyne pak za této kulturní praxe ani úrazy a nešlechtěností okolí, ani vaší tupostí a nechápavostí. Vypěje a vydá užitek. A *to* jest právě cíl a smysl kultury: aby dary bohů — a nejvyšší z nich je genius — nepřišly nazmar nebo neproměnily se v otravu a jed, nýbrž rozvily všecky skryté možnosti síly a krásy, milosti a požehnaní a naplnily vůni svojí všechnu zemi a lahodou svojí všechn lid duší. Zrození genia jest stále ještě neproniknutelným tajemstvím, náhodou, jíž nelze ovládnouti, — ale co přestává zvolna býti

náhodou, jest jeho růst, jeho zachování, jeho rozkvět, jeho úroda a žeň.

Smysl kultury jest mysliti *padesát*, mysliti *sto let napřed*: mysliti na nenarozené a vázati je s velikými mrtvými.

Tak rostla kultura ve všech zemích: tak a jen tak: bojem proti malosti a nízkosti dneška, přes dnešek a proti němu — láskou k budoucnosti, úctou k minulosti.

Smysl kultury jest *napomáhati* přírodě a osudu: *usnadňovati* ne-li narození, alespoň rozvoj nových reků.

A není pochyby, že silným, trpělivým srdcím a bohatým, neumdlévajícím duším jest osud, alespoň do jakési míry, dostupným, a jak říká Emerson, učelivým.

A počátkem kultury proto jest pochopiti, že bozi odvykli si jaksi v posledních dobách sypati své dary jen tak prostě do klína nešlechtěným lenochům a tupým hrubcům.

Camille Mauclair: *Idées vivantes*

Poslední třetinu nové kritické knihy Mauclairovy vyplňuje studie o *Toložnosti a splynutí uměn*, která nese podtitul: *Úvod k jednotlivé estetice a kritice umělecké*. Mauclair konstatuje tu nejprve touhu doby po jednotném díle uměleckém a kritiku velkolepý, třebaš bábelovitě nezdařený pokus Wagnerova „Gesamtkunstwerku“. Dochází k tomu, že dílo to zahynulo materialismem — že kladlo otázku falešně: že otázka jednoty umělecké jest otázkou vnitřní, otázkou uměleckého svědomí a intelektu. Jde o vystižení vnitřních analogií mezi jednotlivými uměními („theorií záměnných znaků“ nazývá to Mauclair), jde o to, svěsti různá umění v poslední jednotu rytmickou a harmonickou. A autor výstižně ukazuje, jak často a šťastně tímto synthetismem bylo nesené nové umění: poesie symbolistická a poetika volného verše jest pokusem o splynutí hudby a poesie, impresionismus — při vší instinktivnosti jeho tvůrců — jest výrazem vlivu, který měla v moderní malbu hudba. Zvláště o posledním vztahu napsal zde Mauclair několik nádherných stran, kde odsuzuje akademický předsudek „sujetů, látek a obsahů“, který posud kazí umělecký požitek z malby i lidem zdánlivě vzdělaným.¹ Nemohu si odepřít a necitovat ukázkou alespoň několik vět.

1 - Stejná bída jest tuším i v literatuře, kde se stále ještě necení kvality slova (to by bylo mělké!), nýbrž hledají se stále „ideje“ a „myšlenky“ — ovšem rozumí se, ideje „ušlechtilé“. Stále se nechápe, že jest umění v první řadě *obrodou smyslů* a že jde v něm jen o *krásný život smyslů*.

„Malba impresionistická vypůjčila si od hudby prostředky. Symfonisuje sedmi barvami, které jsou její škálou. Impresionista má též technický jazyk jako hudebník. Mají společnými slova: tón, škála, nota, studie, chromatika, harmonie, valeur, thema, motiv, a užívají jich ve smyslu skoro totožném. Oba dva zapuzují potvorný, idealisující moralismus, který staví akademika před plátno s „velkou myšlenkou, kterou má prý vyjádřiti“. Nemyslí v *morálce*, myslí v *oranži* nebo v *D-dur*. Jim barva, zvuk jsou city — cit netryská teprve z toho, užije-li se tohoto zvuku nebo té barvy na ideu různou a předem pojatou: oranžová barva a D-dur obsahují city a jsou přímou řečí duše. Tak matematik myslí v cifrách. Není pochyby, že umělec jest velkým, když provede tuto duševní operaci rázem a potlačí prostřední *morální* člen mezi svoji visí a svým výrazem. U umělce neschopného tento prostřední člen jest omluvou jeho technické nemožnosti, a tu jest vysvětleno tajemství, proč obžalovává z neintelligence, z duševní úzkoprsosti, z hmotařství ty, kdož nalézají v samé látce tajemství svého mistrovství. Nicméně návštěva v museích ukazuje nevyvratně, že velikými jsou jedině ti, jichž technika byla mohutná. Spousta prostředních obrazů alegorických, na něž se člověk nemůže již dívat ani jako na dokumenty, obsahuje nesmírné množství „krásných“ sujetů, které by měly probouzet všechny ctnosti, — a všecko to mizí vedle figury Franse Halse, a patříte-li na ni, objevíte, že síla pronikavosti tohoto tak zvaného realismu stýká se s idealismem ve vyjasňování mysteria látky. Impresionismus vděčí nejčistší část své slávy faktu, že obnovil zření lidské a že je připravil k postřehu nových přírodních tonalit.“ Ještě patrnější jest vliv hudby v nejnovější *intimisty* francouzské: v Henriho Le Sidanera, Edouarda Vuillarda, Henriho Martina, Simona Bussyho. „Jako Evžen Carrière, jako Gustav Ricard, jako Whistler dávají zjevovati se na povrchu plátna ne některé ideji napřed pojaté, nýbrž ideji, která se odpoutává z věcí, jež malují . . . V jich dílech tóny zpívají, nuance rozvíjejí se jako tonální rozvedení fráze

orchestrálně, a tyto obrazy, které *představují* barvy, sugerují nám myšlenky, jež barvy v sobě skrývají.“

A analogicky jest tomu v moderním sochařství. „Dílo Rodinovo ukazuje nám, že lidské tělo se svými čtyřmi údy může býtí thematem nekonečných kombinací, obdobných škále, abecedě, cifrám. Sochařství ničí falešnou ideu kresby *čárové*, aby ji nahradilo kresbou *plochami*, volumeny, a Rodin, který je čistý a opravdový klasik, souhlasí s Egypťany, s Řeky, s Assyřany, a opakuje nám, že obmezení povrchu ve vzduchu jest ilusí, a rozmnožuje soustavně plochy, které siluetují jeho sochy tak, že tvoří nejširší kontakt mezi nimi a zářivou atmosférou, jež je prodlužuje.“

Rodin a Carrière sblížují sochařství a malbu: „oba kolorují valeury, opouštějíce ilusi kresby a ilusi koloritu, která v základě není než diferenciací ploch.“

Slovem: všechna moderní umění jsou nesena snahou sestupovati k *poslední synthese*, ke *konečné rytmické vibraci* — snahu, kterou v nich probudila *hudba*, o níž mluví Mauclair jako o novém živlu, podobném magnetismu nebo elektřině, který vyvrhel náhle z temnoty světa a ovládá jej patrněji a patrněji, poněvadž jej uvědomuje jemu nejplněji a nejvniterněji, — *hudba*, „konec konců největší objev, jež učinil svět od XVI. století“.

Tato základná totožnost umění nepovede k žádnému vnějšimu splynutí — jednotnost jejich jest ryze vnitřní, mentálná. „Všecko, oč jde, jest pochopiti, že jsou ve čtyřech způsobech jednou a touž věcí a že *čím individuálnějším, čím více specializovaným jest každý z těchto způsobů, tím jasněji dokazuje své nezníčitelné společenství s ostatními*.“ Nejde tedy o mísení umění: Mauclair uznává osobnost každého z nich a bludem jsou mu literární malba, popisná hudba, hudební poesie a symbolické sochařství — alespoň pokud se posud o ně bylo pokoušeno. Jednota ta jest v podstatě ideálná a všechny pokusy jednoty materiálné (v první řadě Wagnerův v Bayreutě) nutně se musily ztroskotat. Jednotu tuto musí dovést vyčistit z různých umění

postupně *čtenář* nebo *posluchač*. Čtenář nebo posluchač musí dovésti uvědomiti si v každém případě identitu umění, vzájemnost jich principů a dovésti tak kontrolovati své citové schopnosti jedny druhými a přirozeně zmnoženými a stupňovanými orgány žiti umělecký život — vytvářeti jej. Neboť, není pochyby o tom, v moderním umění musí tvořiti i čtenář a posluchač, který chtěl jen užívat. K tomu ovšem jest třeba *nové výchovy kritické*, a kritika sama musí býti postavena na nové základy. A tak studie Mauclairova končí tím, že kritikuje posavadní rozvoj kritiky, odsuzuje i starou *kritiku dogmatickou* i novou *impressionistickou*, bojuje proti předsudku, že *kritik* stojí níže než *umělec produkující* (protiklad: *kritik a tvůrce* jest mu absurdností) a ukazuje nutnost *nové kritiky dogmatické*, „poněvadž jsou,“ jak praví Mauclair, „*dogmata volná*, rozvojová, vrozená rase, která předává věk věku, a poněvadž tato nová dogmata jsou v nových dílech, poněvadž jich tvůrcové je v nich demonstrovali“. Jest třeba stvořiti novou kritiku synthetickou, novou kritiku dogmatickou, „určenou hráti v umění neodvislém mravní a sociální úlohu, již hrála kritika dogmatická v umění tradičním“. Rozumí se samo sebou, že slovo dogmatismus musí býti roztaveno, očištěno a nově raženo — to slovo „celé potřísněné kletbou nejasnosti, krve, malomocenství a bláta“, které způsobilo jako nástroj estetických profesorů tolik surovosti, hlouposti a zla. Rozumí se, že celá estetika a kritika musí býti obnovena a obrozena, musí z principu ztrnulosti, minulostné mrtvolnosti a scholastického byzantinismu proměnit se v princip života, jeho mysteria rytmické nekonečnosti a intuitivové krásy a síly. To předpokládá ovšem v přední řadě přetvoření kritiků i umělců. Umělci musí pochopiti, že kritika jest *missí* a tvorbou, poněvadž tvorba není ničím jiným než otevíráním cest k mysteriu. Umělci sami musí pojímati umění širě, neobmezovati se na obor svůj, cítiti a ctíti vztahy tvůrčího mysteria i v uměních jiných. Nebudou možni pak básníci, kteří nerozumějí hudbě a malbě, jako malíři, kteří nechtou ze strachu, aby se nerozptylovali, a nebudou možni

umělci, kteří neznají nic z mysterií života a žijí život bez logiky a smyslu, mechanicky, i oběti buržoasních podvodů a lstí dneška, i zároveň jich množitelé a utvrzovatelé. A kritik bude musít býti umělcem svědomí, člověkem bolestné sensibility a horečného intelektu, který cítí nejen mysterium tvorby, ale zná i cesty, jimiž se realizuje, ve všech oborech: v poesii, v literatuře, v hudbě, v malbě, v sochařství, — slovem: myslitel a básník v jedné osobě, který ctí logiku smyslů a dovede domysleti a docítiti všecky náповědi dneška a sny zítřka. Musí býti člověkem intuice, posvěcencem kultury duchové i hmotné, člověkem stylu ve všem — a v první řadě ve svých pracích kritických.

„Může býti bolestno kritikovi, který jest schopen produkovati, má-li strávití půlku života tím, že mluví o dílech jiných lidí, zatím co by mohl pracovati na dile svém: nechť alespoň taková povinnost jest vyvážena tím, že se povznáší kritika na nejvyšší místo originálnosti idejí a vysokým držením stylu. *Není kritiky špatně psané; není příležitosti, která více nullí ke kráse ve stylu než studium zákonů uměleckých*. O tom, co jest krásné, třeba mluvití krásně a se snahou, shrnouti i v článku prchavém a zcela krátkém přesvědčení a péče celého života.“ Úkolem kritikovým není dávatí prchavou rozkoš skepticismu, jak činila kritika impressionistická, úkolem kritiky jest pracovati na *svědomí světa*, množiti vášnivé vztahy mezi ním a neznámým Bohem.

Takové jsou asi krásné inspirace a myšlenkové iniciativy Mauclairovy. Jsou tu strany nesené mocným dechem, strany, při nichž bezděky cítíte, že jsou lidé, kteří myslí tak přirozeně a samozřejmě, jako jiní dýchají. Nejsou to žádné papírové „myšlenky“ a „ideje“ z vnějška nalepené a nasbírané — s jakými setkáváme se tak často u nás u lidí, kteří píší o uměleckých věcech —, naopak: u Mauclaira *rostou z plnosti a z čistoty smyslového života*, jsou jen prodloužením a dosledováním jeho logiky, zhuštěním jeho mysteria. Nestojíme před moralistou, stojíme před mystikem, jemuž jest život hodnotou hodnot a který nedá se ochudit o žádný jeho pramen a projev: duch a hmota, život

a smrt jsou mu nejrelativnější relativity, a každá tma znamená mu jen slib světla, každá bolest slib rozkoše, každý závoj slib krásy a boha.

Leccos z toho, co tu pronáší Mauclair o nové kritice a její obrodě, bylo několik z nás mladších — a právě těmi, kdož byli nejhůře pohazováni surovostmi a hrubstvy českého dneška — zčásti cítěno a tušeno, zčásti vysloveno, třebaš ne s tou silou a důsledností myšlenky. Je mnoho radosti v tom, konstatovati to, — radosti, která pramení z nejčistší studny tohoto světa, neboť není nic čistšího a světějšího nad souhlas myšlenek a snů mezi lidmi cizími a vzdálenými. V těch chvílích cítí člověk rytmický zákon vesmíru a uvědomuje si výbojně pochody inspirace, v jejímž vojsku slouží, třebaš v menší hodnosti. —

Před tuto ústřední essay Mauclairovu jest položeno několik prací a studií kratších, které leckdy rozvinují, osvětlují a ilustrují mnohý inspirační proud a směr, mnohou intuici essaye hlavní. Jsou tu dvě bohaté studie o *Rodinovi* a jiná o *Carrièrovi*, koncipované právě se zřetelem k totožnosti umění kritikou identickou, dva obrazy bratrských duchů, kteří sblížili sochařství a malířství a různými cestami dospěli k synthetickému hodnocení svých umění. Jest tu dále studie o japonské herečce *Sada Yacco* a o tanečnici americké *Loïe Fuller*, která nese nadpis *Příklad splynutí umění*: jde tu o herečku, která tanečními instinkty, hlubokými instinkty mimickými, primitivismem hrůzy a vášně přehodnocuje své umění, a o tanečnici, která psychologisuje a etherisuje tanec v poslední duhový prach. Jest tu bohatě dokumentovaná essay o *Klasicismu a akademismu*, jež odlišuje a vymezuje obojí termín, často zaměňovaný a matený, a ukazuje žalostné pohromy, které matení to způsobilo: úpadek výtvarného života francouzského po celá staletí. *Náboženství orchestru a současná hudba francouzská* studuje nový kult symfonický, nové elementy duševního života, jež probudilo a organisuje, sociální funkci, kterou se stává interpretem všeho hoře, touhy i doufání jednotlivců, jež předpodstatněny obětuje velikou sváteční obětí

uměleckou. *Vědecký duch před současnou literaturou* očisťuje vědu z malicherných pomluv a klepů p. Brunetièrových, ukazuje, jak pathos vědecký jest v jádře cosi hluboce lidského a zbožného a kolik inspirace, pochopí-li se správně, přináší věda i literatuře: nejenže přetvořuje látku obraznosti literární, sama organisace vědecká měla by se státi v mnohém vzorem organisaci nebo správně: *desorganisaci* dnešní literatury.

Všechny studie Mauclairovy jsou psány *básníkem-myslitelem*, duchem, jemuž celá dnešní Myšlenka jest látkou tvorby a který myslí přirozeně a samozřejmě jakýmsi hlubokým, pokojným dechem. Pod jeho nohou teplé a radostné prameny vyvěrají ze skal: rozšiřuje svět krásy tím, že domýšlí a docisťuje charakternou zákonnost života a jeho znakovou relativitu.

Les arts de la vie

Nová revue vztyčila si velmi krásný cíl: podle slova Tainova, které si napsala na svoji první stranu, „umění resumuje život“, chce propagovati umění jako stupňovatele a očišťovatele života a zaujímá dvojí nepřátelskou frontu: jednak proti „umělostem módního snobismu a diletantismu, proti běžnému komediantství“, jednak proti akademismu a oficiální plochosti a trivialitě uznaného umění. Jest přesvědčena o hlubokých a vážných vztazích mezi životem a uměním a chce mít vztahy ty jasnými, poctivými a čistými. „Rodí se nejen ze spojení spisovatelů a umělců, kteří trpí vidouce, jak jsou zneuznávány jejich nejdražší přesvědčení nebo jak jsou v opovržení, ale i z aspirací velkého vzdělaného obecnstva, které volá odedávna po upřímném neodvislém orgánu volné diskuse, v němž by vládla ne zaujatá lež, nýbrž loyální a odvážná pravda.“ A program svůj opisuje takto: „Umění Života — vezměte ta slova v jich nejširším smyslu — a jest to všechna snaha člověka, aby si stvořil ideál, aby ozdobil krásou své město, svůj krb, svého ducha, aby zušlechtil a obohatil svoji citovost, aby zvýšil důstojnost své mravní osobnosti: architektura, malba, sochařství, hudba, krásné písemnictví, umění knižná, umění divadelní, umění lidové, folklor, umění ženy, umění ulice . . . všecko to, avšak v krásné harmonii, logické a rozumové, s dobou, v níž žijeme, se sociální evolucí, s dobrými tradicemi rasy a jejími schopnostmi, přizpůsobiti se velitelským požadavkům Pokroku.“

Prvá dvě čísla, která leží přede mnou, jsou plna krásné žhavé výmluvnosti a přinášejí řadu dobrých prací od Georgea Lecomta, Emila Verhaerena, Gabriele Moureye, George Auriola, Felixe Le Danteca, Raoula Ponchona, Ch. Plumeta, Jeana d'Udine, Paula Adama, Henri Rivière, Frantze Jourdana, Maurice Beaubourga, Ch. Sauniera a jiných.

Programový článek G. Lecomta „Ozdravení pro krásu“ bojuje proti znehodnocení života a zkorumpování smyslnosti a proti zaměňování jejímu za umění. Gabriel Mourey kromě gloss k současné kulturní kleslosti francouzské, které jsou úvodníkem každého čísla, má zde článek o Carrièrovi, Henri Rivière o velikém hrnčíři Arnoštu Chapeletovi, Plumet výmluvnou studii o „Prolhanosti současné architektury“, která by měla býti čtena zvláště u nás, Beaubourg sleduje dramatickou tvorbu, Jean d'Udine hudební otázky, Cormatin ženský život společenský a jeho vztah k umění, Riat rytinu, Saunier medaili. Kromě toho jsou tu rubriky o poměru státu k umění, o výstavách starého i nového umění, o literatuře, režii, tisku revujícím.

Celkem list čistých snah a krásného myšlenkového fondu. A vypravený se snahou po umělecké distinkci typy George Auriola.

Camille Lemonnier: Constantin Meunier, sculpteur et peintre

Charakternímu mistru belgickému dostalo se dílem Lemonnierovým definitivní monografie: tak jest zde vysledována s pochopením dráha jeho a tak jsou svedeny projevy jeho tvorby ve své psychické kořeny. Lemonnier byl zvláště povolán k tomuto dílu: sám spisovatel bohatého temperamentu, plného a jiskrného stylu, který objal mnoho z bolestného i vášnivého života dneška ve svých dílech charakterně silných a patheticky výmluvných. Sám děkuje za mnohé plastické kultuře svojí, a umělecké dílo není mu ani svojí tvarovou řečí, ani svým psychickým životem snu, vše a inspirace zavřenou knihou.

Jako zase výtvarníci nejsou tupí k myšlenkovému přílivu a citové vášni literatury a poesie a nežijí zahrazení v pracovních jako v žalářích, kde se cvičí jen technická dressura a virtuosita. Kdykoli vidím takový krásný oplodňující styk kultury výtvarné s literární, v němž žádná neztrácí svůj terén a pevnou svoji půdu a každá získává zjemnění sensibility, pathetické vroucnosti a noblesy, jaký představuje dnes náhodou dvojice Lemonnier-Meunier, vždy se tážu, kdy přijde něco podobného u nás. Až do té chvíle nebude se moci mluvit o umělecké kultuře u nás.

Maurice Denis au Vésinet

Příležitostná publikace, vydána při vysvěcení dvou kaplí ve Vésinetu, vyzdobených vzácným mladým umělcem. Všecka ornamentace, malba kleneb, oken, dekorace zdí dvou kaplí byla zde provedena jednou umělcem a skutečným básníkem náboženské inspirace, duchem vzácné distinkce a noblesy, jehož jméno pojí se dnes k jménům velikých dekoračních básníků, Delacroixe a Puvisse de Chavannes. V přítomném svazčku podává p. Milhouard výmluvný komentář k dílu Denisovu, p. Desfossés velmi pronikavou studii uměleckého charakteru Denisova. Publikace jest i uměleckým dílem knižné výpravy: jest zářmována vignettami a figurami z díla Denisova a rytými jim do dřeva s krásným smyslem typografického celku.

Jean Lahore: Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple

Známý básník indického pesimismu, p. Lahore (Cazalis), jest ve Francii dobrým znalcem moderního dekoračního umění (známe od něho pěkné studie o Williamu Morrisovi a j.) a neúnavným propagátorem socialisace moderního umění. V přítomné brožuře vypočítává všecko, co bylo dosud podniknuto pro zlidovění umění příbytkového ve Francii, Belgii, Německu a Anglii, a vytýká, kolik zbývá ještě a jak by se dalo cíle nejnáze dojíti. Za tímto účelem založil také p. Lahore nedávno Mezinárodní společnost lidového umění, která má výstavami, publikacemi a vypisováním cen řešiti svůj úkol.

Robert de la Sizeranne: Les questions esthétiques contemporaines

Známý francouzský umělecký kritik, autor knih „Ruskin a náboženství krásy“ a „Anglického malířství“, sebral v tuto knihu pět studií, týkajících se speciálně časových otázek uměleckých a výtvarných: „Estetika železa“, „Bilance impresionismu“, „Moderní oděv v sochařství“ jsou z nich nejdůležitější. Žádné z nich nelze upříti myšlenkovou opravdovost a vroucnost, a třeba kritická intuice někde nepronikla ke středu problému, jest patrna alespoň snaha, nedati jí zlomiti se o předsudky dne. V úvodě načrtnul obšírně p. autor dráhy a cíle moderní kritiky výtvarné a našel mnohé obsažné slovo pro krásnou důležitost její misse a pro čistotu její inspirace.

Alfred Lichtwark: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken

Rozkošná kniha Lichtwarkova, plná neškolské a nepedantické moudrosti, kultivující předem zrak, cit a fantasií divákovu a vytloukající z něho různé „kritické“ nezpůsoby a domyšlivou rozumářskou jalovost, čte se, jak viděti, hojně v Německu. Měla by se čísti i u nás, kde se tropí tolik hluku s uměleckou výchovou ve školách. Žel, že jen hluku jádro se v té spoustě prázdného kramaření slovy úplně utápí. A nebude lépe, pokud se nepochopí, že nemůže umělecky vzdělávati, kdo sám umělecky necítí, kdo nevychoval v sobě dlouhou kulturou *tásky a obdivu*, dlouhým životem v umělecké atmosféře umělecký takt a vkus.

Známý ruský malíř Vasil Vasiljevič Vereščagin

zahynul na lodi „Petropavlovsku“ před Port-Arthurem dne 13. dubna t. r. ve věku 62 let. Vereščagin představoval střední Evropě jednu dobu, která ovšem dávno již minula (bylo to na počátku let osmdesátých), celé ruské malířství. Blud tento netrval ovšem dlouho: záhy ukázalo se, že Rusko má nejen řadu mladších umělců nekonečně bohatších, výraznějších a čistších než byl Vereščagin, ale že i před Vereščaginem byli v Rusku malíři o to větší a hlubší, o něž byli diskretnější jeho. Opravdoví znatelé a milovníci výtvarného umění nebyli ostatně ani chvíli na pochybách, že vlastní umělecká a výtvarná potence Vereščaginova není ani veliká, ani jadrná a charakterná a že nehorázné vystupování jeho, namířené na efekt příliš necudný, nutí přímo k mnohým a mnohým kritikám a protestům, které také záhy se dostavily. Přes všechny tyto správné restriktce jest však pravdou, že Vereščagin byl zajímavým zjevem, poněvadž byl zajímavou osobností. Nebyl akademickým

malířem válečným, oficiálním historiografem parádních vojenských baletů, nýbrž člověkem, jenž měl prožitý vztah k scénám, které maloval, člověkem, jenž myslil a cítil a který, třebaš pochybnými uměleckými prostředky a pathosem dosti často laciným a mělkým, snažil se vyjádřiti svoje přesvědčení. Škoda, že v honbě za senzacností znechutil často svoji myšlenku banální, lokálkářskou výmluvností a nedovedl namalovat obraz prostě jako obraz, nýbrž vždy jako ilustraci k nějaké literární nebo „filosofické pravdě“, po každé skoro velmi jarnarečně, nešťastně a nechutně vyslovené. Tyto žurnalistické garnitury, kterými obkládal svoje výtvarné práce a obyčejně tím důkladněji, čím byly vpravdě hubenější, učinily jeho výstavy postrachem všech lidí umělecky citících a dobrého vkusu. Přesto některé, zvláště první práce jeho, měly jakousi, třebaš surovou fugu a jakýsi výtvarný zájem, který později úplně se vytratil: jeho cyklus napoleonský jest jen ilustrací a slabou nudnou a beznervní ilustrací nudných a otřepaných teorií a „pravd“. Náboženské jeho obrazy — možno-li — byly ještě pustší a chudší stejně vnitřním jako uměleckým životem: jejich programový „naturalismus“ byl jen nešťastnou a nechutnou zástěrou, která marně snažila se tuto pustotu a chudobu zakrýt. Jak v jádře hubený a chudý kolorista byl Vereščagin při vši hlučné mise-en-scène (byl žákem pařížského „mistra impotence“ Gérômea a nezapomněl toho nikdy), ukazují i jeho obrazy z Orientu, z Turkestanu a z Indie. — Vereščagin sáhal dosti často také k péru, buď aby zachytil některou vzpomínku ze svého pohnutého života (účastnil se mimo jiné výpravy generála Kaufmanna proti Samerkantu a války rusko-turecké r. 1877), nebo formuloval a dokazoval svoji „naturalistickou“ teorii — ale nepodal tu obyčejně více než slušnější žurnalistický článek.

Prohlášení

K brožurce „Kruhem českých spisovatelů“ vydané, „Národní divadlo a české drama“ nadepsané, prohlašuju, že nesouhlasím ve všem s její stylisací a argumentací; svoji kritiku i brožury i věci dnešní divadelní správy podám v příštím čísle „Volných směrů“.

Národní divadlo a české drama

Diskuse

Na dalekém venkově opožděně zviřím, že v minulém čísle „Zvonu“ otisknul p. Jaroslav Kvapil úryvkovitě listy, jež jsem mu poslal v diskusi, kterou navázal se mnou o brožurce „Národní divadlo a české drama“. Nechci zde kritisoval, bylo-li takové jednání nutným a hlavně bylo-li taktickým. Nechci kritisoval proto, poněvadž znamenalo by to *zmalicherňovali znova a znova věc*, která topí se již od počátku v malichernosti a jalovosti naší novinové diskuse; poněvadž znamenalo by to *odvá-*

děti pozornost od jejího principového a ideového jádra a dusiti je vedlejším a více méně nepodstatným.

Mně jde v celé záležitosti jen a jen o věc, o princip literární ethiky, který se tu projevil, a jen pro ni — poněvadž v podání p. Kvapilově trpí osvětlením jednostranným — podotýkám zde:

a) Pan Kvapil *neměl vytečkovati* v mých listech místa, kde napovídám svoji nespokojenost s dnešní správou a slibuju její kritiku. Když citovat, tedy cele a úplně citovat — a jinak necitovat. To platí zvláště o listech.

b) Pan Kvapil měl také uveřejniti listy, *jež psal on mně*. Korespondence je cosi vzájemného a nedá se jí rozuměti bez obou partnerů. Zde bylo by to zvláště proto důležité, že by bylo patrné, *jak p. Kvapil souhlasil s principem kritiky v brožurce podané*, ano, doslova, *byl hotov podepsati v ní mnohé a mnohé*. Potom vypadala by věc jinak. Bylo by pak i patrné, že odpůrci tak loyálnímu lze leccos koncedovat.

c) Tím nechci nijak zatušovatí fakt, že pánové z „Kruhu“ *při podpisovací akci nevedli si korektně*. Řekl jsem jim *to tváří v tvář* a řekl jsem jim také o listech, jež jsem psal p. Kvapilovi. Již to, že vedle mne jsou potíže ještě s podpisem p. Karáskovým z Lvovic, ukazuje, že se akce vedla příliš — řekněme česky — „po soušedsku“.

Ale to všecko jsou, opakuju, věci osobní a formální, které dusí jen a zatemňují literární a umělecké jádro sporu. To musí se z nich vysvobodit. Jádro literární kritiky a literární ethiky, *dobrá inspirace*, snad jen špatně, slabě a nedostatečně vajíččená v brožurce.

A o to pokouším se ve svém článku *Divadlo a literární ethika i kultura*, který jsem již napsal a jenž bude co nejdříve vytištěn ve „Volných směrech“.

Kdo stojí o moji *myšlenku*, odloží tedy svůj soud až do chvíle, kdy vyjde článek slibovaný.

A do té chvíle alespoň mohly by také ztichnout snad malicherné tahanice o pouhé moje *jméno*.

Strpení, šlechtné panstvo, strpení!

V Bystřici p. H. 11. července 1904

Národní divadlo a české drama

Diskuse

Vážený pane redaktore,
lituju, že musím Vás obtěžovat prosbou za uveřejnění těchto řádek — ale není zbyti: z narážek v posledním čísle Vašeho týdeníku dovidám se, že se na mne činí útoky, jako bych nevedl si ve věci brožurové korektně. Zejména dovidám se odtud, že oprávněnost podpisu mého na brožurce hájí výbor „Kruhu“ zaslánem, z něhož citujete výtah. Slavný výbor „Kruhu“ a speciálně p. Sezima neuznal za dobré, poslati mně tento projev, ačkoliv ví, kde se zdržuju, zrovna jako neuznal za dobré,

poslati mně své zasláno v „Radikálních listech“¹, o němž se dovidám pouze z nárazky v článku p. Dykově. Toto kořistění z okolnosti, že nejsem v Praze a nemohu sledovat listy à la „Zvon“ nebo „Radikální“, jest všechno jiné, jen ne kolegiální a charakterní.

Nevím tedy přesně, z čeho mne obžalovávají pánové z „Kruhu“, a odpovídám tedy jen na to, čeho se dočítám nebo dohaduju z Vašeho listu.

1. Není jen tak zřehla pravda, že dal jsem p. Sezimovi mandát, aby mne podepsal. Dal jsem mu nanejvýš mandát a) *obmezený* a b) *podmíněný*. Obmezený, neboť jsem vyloučil ze svého konsensu *některé osobní aféry*, jichž, řekl jsem p. Sezimovi, neznám a jichž jsem nesledoval. Podmíněný: to jest p. Sezima směl mne podepsat jen tehdy, když budou respektovány *všecky* mé námítky a výtky — a ty, opakuju, *respektovány nebyly*, třebaš to tvrdil výbor „Kruhu“.

2. Pak na příklad — abych uvedl jen okolnost nejzávažnější — řekl jsem několikrát p. Sezimovi, že jak věci dnes stojí, tento útok na dnešní správu bude vykládán ve prospěch správy staré a tomu *jsem nechtěl*. Řekl jsem mu výslovně, že *dnešní správu nepokládám za horší staré*, a žádal jsem, aby to bylo takto v brožuře napsáno — ovšem marně. Žádal jsem výslovně, aby se konstatovalo, že nevystupujeme pro správu starou, pro její restauraci — p. Sezima to slíbil, ale v brožurce toho není. A k tomu vztahuje se místo z mého listu p. Kvapilovi, že nechci „zoldněřovat v tlupě, která jest nevím v čí službách“. Chtěl jsem mít brožuru *čistě nestrannou*, brožuru, která *se dovedla uchránit vši politiky*, brožuru pouhé a ryzí literární a umělecké kritiky.

3. Pan V. Dyk klame se, míní-li, že mám mnoho vysvětlovat. Nikoli: má-li kdo co vysvětlovat, jest to jen výbor „Kruhu“ nebo subtilní diplomat p. Sezima. Lituju také, že p. V. Dyk mohl napsat, že 24. května „bavil jsem se familiárně s výborem „Kruhu“ a ujišťoval jej svými sympatiemi“, — lituju toho proto, že musím pochybovat odtud, řeknu zatím jen, o pozorovatelské vloze p. Dykově. Nikoliv, nejen že jsem se nebavil ani „familiárně“, ani obřadně — já ani „neujišťoval“ nikoho a ničím. Na schůzi 24. května přišel jsem pozván a uveden p. Sezimou smluvit *restringující formulí*, kterou měl uveřejnit výbor „Kruhu“. A při té příležitosti řekl jsem pánům leccos, co nebylo holdem. Tam řekl jsem také mimo jiné, že jsem neočekával, že budu podepsán na brožuře, a že když mne žádal p. Kvapil rekomandovaným listem o vysvětlení passu, který jsem vůbec neznal, jsem podpis svůj na brožuře popřel. Tam řekl jsem dále pánům, že nejednali korektně, a pp. *Kam-*

1 - Zde nemohu zatajit své podivení, jak slušný literát může užívatí „Radikálních listů“ jako tribuny — těch „Radikálních listů“, jichž literární rubrika jest tak pode vši možnou úrovní, a v nichž všechno, co se píše o literatuře a literárním umění a speciálně o naší moderní literatuře, jest tak žalostně tupé a beznervní. Patrně došly „Radikální listy“ cti jen proto, že se rozešly s p. drem Rašínem. Ale to jest ta stará negativní diplomacie, která se mně nelíbí a již, vidím nerad, užívají trochu příliš pánové z „Kruhu“: „Ty jsi nepřitelem mého nepřitele — ergo mým přítelem.“ To je slabá logika a ještě slabší ethika: v ní je dobrá polovice vši dnešní naší veřejné bída. S tak rudimentární logikou a ethikou musí nejprve zlomit naše mladá generace, máme-li vybědnout z dnešní bída a malosti.

per a Jelínek to uznali — a já čekám dnes od jich čestnosti, že mně potvrdí pravdu všeho toho, co píše v tomto odstavi.

4. Pánové nezdrželi mně daného slova v čemsi jiném než co dnes akcentují. Ujednali jsme 24. května, že výbor „Kruhu“ výslovně a doslovně prohlásí, že *jsem nesouhlasil se stylisací a argumentací některých míst* — a toho pánové neučinili. Pan Kamper výslovně slíbil, že místo to stylisuje, jak jsem žádal v listě, který jsem mu týž den poslal — a nesplnil toho. O to jde a ne o místo, kde vytiskl „Čas“ jich projev.

Nevěřil jsem posud, že jest třeba protokolu při schůzkách literátů — zítra uvěřím snad, že jest třeba bráti s sebou zdokonalený fonograf.

V Bystřici p. H. 17. 7. 1904

Postskriptum

Den po napsání hořejších vět byl jsem náhodou upozorněn na věřejší (nedělní) „Českou politiku“ (běda, třikrát bědal budu snad nucen od nynějška čísti i tento orgán literární diskuse?), kde řada pánů, spolupodepsaných na brožuře, žádá mne za vysvětlení domnělého podezření, které spatřují ve slovech z listu mého p. Kvapilovi: „nechci zoldněřovat v tlupě, jež jest nevím v čí službě“.

Nejsem, přesně vzato, dlužen nikomu z podepsaných vysvětlení, poněvadž se s největší většinou z nich *ani osobně neznám, ani se s nimi nestýkám a nejsem k nim vázán žádnou kolegiálníou*, a těm několika pánům, jimž bych je snad byl dlužen (pp. Kamprovi, Jelínkovi, Sezimovi) *jest věc nade vše jasná*, neboť jim vysvětlil jsem vše již 24. května na schůzce naší: *tehdy oznámil jsem otevřeně, že jsem poslal v prvním pobouření nad beztaktostí výboru „Kruhu“ list p. Kvapilovi, kde popírám oprávněnost svého podpisu na brožuře a zřikám se ostatních spolupodepsaných*.

Ale pro toho, kdo by chtěl nahlédnout do malicherností literární naší kuchyně, vykládám trochu širě genesi svojí aféry:

a) Pan Sezima vyjednával se mnou několik dní o podepsání brožury neúnavně a bezoddyšně. (Mám list jeho, kde mimo jiné mluví o tom, jak mu „spiklenci uložili získati můj podpis *stůj co stůj*“ — a p. Sezima se opravdu tužil.) Debatovalo se sem tam, a konečný můj dojem ze všech těch hovorů byl, že mne p. Sezima pustil z klepet — že upustil od mého podpisu. Nestaral jsem se proto již dále o osudy brožury, když tu v neděli 22. května ráno obdržím rekom. list p. Kvapilův se žádostí, abych mu vysvětlil jakési obvinění na 16. stránce brožury — *obvinění, o němž jsem vůbec nevěděl, že bude v brožuře, jež mně vůbec p. Sezima nechtěl!*

Byl jsem udiven i pohněván a v hněvu tom napsal jsem list p. Kvapilovi (první), jehož tenor byl ten, že sice nesouhlasím s dnešním vedením divadla, že však kritiku jeho napíšu ve zvláštním článku (jak jsem slíbil i p. Sezimovi) a že nechci vystupovati kolektivně ve společnosti, jejíž cíle jsou mně cizí. (Současně napsal jsem listy i pp. Kamprovi a Sezimovi, kde jsem jim vytykal jich neloyální jednání.)

Každé dítě ví, že slova „žoldnéřovat v tlupě, která je nevím v čí službě“ jsou ne *podzřením z úplnosti*, nýbrž jen *výrazem nechuti k společnosti*, s níž nemám právě mnoho společného.

Já narážel tu speciálně na to, co vyložil jsem výše sub 2): *chtěl jsem mítí výslovně v brožuře vyloženo, že nechceme restaurovat starou správu, poněvadž ji nepokládáme za lepší správy nynější* — a v tom byl jsem oklamán, jak jsem vyložil. Nevínil jsem nikoho z podepsaných, že vědomě stojí ve službách něčích. *De facto* však, jak věci stojí, v městě, kde jest jen dvojí družstvo, bojují podepsaní — ať tomu chtějí, nebo nechťejí — pro družstvo staré — a proti tomu jsem se ohradil hořejšími slovy a *jistě nejpnější právem!* Bylo mně slíbeno, že restriktce tohoto smyslu výslovně bude pojatá do brožury — a pak pojata nebyla!

b) Druhý den nato navštívil mne p. Sezima a vykládal mně, že se domníval mítí právo mne podepsati, a současně i p. Kamper žádal mne v listě za smírné rozřešení tohoto trapného nedorozumění. Přistoupil jsem na to a dohodl se s pány týž den večer (24.) na restringujícím dodatku, jak jsem jej citoval výše sub 4. Panu Kvapilovi oznámil jsem týž den (*list druhý*), že jde pouze o nedorozumění a že poměr můj k brožuře vyjasní zvláštním projevem p. Kamper.

c) *Ale slíbený projev nevycházel!* Nevyšel 26., nevyšel 27. a mně bylo i trapněji a trapněji: ocital jsem se vůči p. Kvapilovi v postavení nepoctivce a klamače. Nakonec přinesl jej „Čas“ 28. tuším — *ale ne tak, jak byl smluven a jak byl avisován mnou p. Kvapilovi!* A p. Kvapil buď neviděl, nebo nechtěl ho vidět ani 28. a urgoval mne znova! I nezbyvalo než poslati mu list (*řeklí*) a přiznati se, že jsem velmi nemile dojat tímto nedostatkem loyálnosti p. Kamprovy, a slíbiti mu, že sám vymezím svůj poměr k brožurce, což jsem i splnil ve „Volných směrech“. Tím dokončil jsem bludný zpěv o stycích svých s „Kruhem“ a jeho representanty.

Každý slušný člověk vidí z toho, že pánové z „Kruhu“, speciálně p. Sezima a p. Kamper, zavinili svojí neúctou k cizímu názoru, svojí neloyálností ke mně, vítězství p. Kvapilovo — byť jen, opakuju, vítězství *chvilkové a ryze formální*.

I kdyby byl jen p. Kamper stál v slově a splnil *přesně a ihned*, co slíbil, mohla býti tato zbraň vyražena p. Kvapilovi z rukou a celému osobnímu zmaličernění mohlo býti zabráněno!

Stojím-li o něčí podpis tak, jako stáli pánové z „Kruhu“ o podpis můj, musím respektovati odchylky a restriktce tohoto člověka a neznásilňovat jej malichernými machinacemi a diplomatickým chytráctvím. To je první, nejprostší a samozřejmý příkaz literární ethiky i literárního taktu!

Já kryl „Kruh“ dlouho — pokud jsem mohl —, poněvadž jsem nechtěl poškozovati akci, s jejímž principem literárně a umělecky kritickým souhlasím.

Dnes slušelo se pánům přiznati se ke svojí chybě a nemožiti a nestupňovati jí nepěkným a beztaktním štváním proti mně, kterým nezakryjí svých chyb. Tolik prozatím.

V Bystřici p. H. 18. 7. 1904

Vážený pane redaktore,

kdosi přinesl mně poslední Váš feuilleton o literárních mravech a nemravech a upozornil mne na větu: „Co říci o váženém literárním essayistovi, jenž několikráté přepracuje svoji essay, aby nikde nenarazil?“

Nevím, na koho zde narážíte: pražský literární život jest mysteriosní kapka špíny, plná mikroskopických světů, a pamatuju se již před lety, že po prázdninách, když jsem byl měsíc nebo dva mimo Prahu, nerozuměl jsem ani večerním hovorem na Ferdinandově lůždě, ani poslednímu číslu třebaš „Švandy Dudáka“.

A vím, že i dnes koluje o mně kopa klepů, z nichž nedovím se — chvála bohu — ani polovičku. Jinak musil bych si vydržovat zvláštního agenta. Jest ovšem otázka, mohl-li bych pak ještě psát a myslet a nezalkl-li bych se hnusem. Praha jest stále, a dnes více než včera, onen Šafaříkův „slovanský Kocúrkov“: kdo v ní chce žít a myslet, musí si připnout na duši krunýř opovržení a lhostejnosti a odkrojit se trojí hradbou od onoho moře tlachu, špíny a citové sprostoty.

Ale k věci: miníte-li oním essayistou *mne* a onou essayí článek můj „Divadlo a literární ethika i kultura“ — vězte, prosím, že jest to *hrubý a sprostý klep*, ať ho šíří kdokoli. A nota bene *klep nejapný*: bude usvědčen ze lži, jakmile článek můj vyjde.

Článek dal před několika dny do tisku přítel Štenc, a zakrátko bude zřejmo, že *nevyhýbám se v něm nikomu a ničemu* — naopak útočím i na vlivné osoby, které by byl každý opatrník nechal na pokoji. Vyšetřuju v něm všechny činitele — špatné myšlenky, instituce, osoby —, které zavinily dnešní náš kulturně-umělecký úpadek, a jmenuju každou věc jejím jménem.

Říkám tu, jako jsem říkal vždy, *svoji* myšlenku, a *celou* svoji myšlenku.

Přepracovával-li jsem co v životě, byly to jen věty, které neřekly naponejprv moji myšlenku dost plně, čistě a charakterně.

V Bystřici p. H. 27. 7. 1904

Zasláno

Básník a spolkař čili trochu mikroskopické hledání pravdy

Veliký a jediný český logik a myslitel, p. V. Dyk, uhání mne zle v posledním (37.) „Přehledě“: protimluvy, nedostatek paměti, lži, perfidnost atd. Žertovné, což? Ale laciněji p. Dyk již nepracuje. Musíme se tedy obtěžovat výkladem. Nebude příjemný — ale „což je povinností uraženého býti příjemným?“ ptá se Molière.

1. Pan Dyk míní, že jsem dal p. Sezimovi mandát k podpisu a *současně* prý jsem znetil vydavatelstvo brožury v listě p. Kvapilovi. — *Lež*, p. Dyku, lež!

Pan Sezima byl u mne naposledy asi týden před vydáním brožury — a p. Kvapilovi psal jsem 22. května. Uplynulo tedy *nejméně* 7 dní mezi dnem domnělého mandátu a dnem listu. Sedm dní — tomu říká p. Dyk „současně“!

Brožury zřekl jsem se, opakuju, až když jsem zvěděl, že mne pánové oklamali: 22. května. „Vždyť jste jí ten den ještě nečetli,“ volá vítězně p. Dyk. „Odkud jste tedy mohl vědět, že jsme Vám nedodrželi slovo?“

— Nečetli, ctný pane, a přece jsem zvěděl, že jste mne podvedli!

List p. Kvapila začínal totiž: „Podepsal jsi bez výhrady brožuru“ . . .

Bez výhrady! A já dal *nanejujš* (opakuji to slovo z minulého Přehledu [viz zde na str. 224]) mandát obmezený!

Viděl jsem tedy — bez čtení brožury —, že jste mne podvedli.

A list mluvil dál o naprostém nepřátelství proti správě: A já viděl, že obmezení, kterého jsem žádal, tam není — jinak by *takto* mluvití nemohl!

A věděl jsem zase — bez čtení brožury —, že jste mně nedodrželi slova. A víc ještě, p. Dyku, víc, víc! Přichází puntík, který ráčíte přehlížet, ačkoliv jsem jej již minule doporučil Vaší pozornosti dvěma vykřičníky:

Pan Kvapil tázal se mne na výklad věty, *již jsem vůbec neznal!* Mohla to tedy býti jen věta z konečné části brožury, již mně p. Sezima avisoval a jež, slíbil, bude mně prý zaslána jistě k podpisu. *Slíbil — ale nesplnil. Ani on, aniž kdo druhý.* A tak jsem viděl po třetí — bez čtení brožury —, že jsem podveden.

A malý exkurs: *Právě to, že mně konečné části nikdo neposílal a nepostal, utvrdilo mne v názoru, že pánové upustili od mého podepsání! Zdálo se mně nemožným, aby mne podepsali na věc, již jsem celé ani nečetl!*

Z toho vidíte, pane, jaký jsem mizerný logik a špatný znatel lidí. Taková bláhovost: domnívat se, že pánové z „kruhů“ dělají si hlavu s oprávněností některého podpisu! Tam kvete jiná formule: znásilnit vůli a názor člověka, všecko mu slíbit, nic mu nesplnit, a brání-li se, vyspílati mu! A poněvaď jich jest houf a člověk jest sám, je to veselé řemeslo, při němž sílí mladá kolegialita a zarůstají jízvy z různých nedávných bojů a šrůtek.

2. Stejně dojemný jest soud p. Dykův jen tak in parenthesi: že jsem se nenadál, že můj dopis p. Kvapil *uveřejní*. Jak bych se byl také nadál?! Žiju v českém světě přece teprve dva měsíce a myslil jsem do věřejška, že čeští literáti dopisy, jež si vymohli rekomandovaným listem, házívají rovnou do pece.

3. A p. Dyk hledá již jen a nalézá samé antinomie v mých větách. Samý protimluv, samá kontradikce, samý rozpor a odpor! Jako ten nebožtík profesor logiky. Řekl jsi třeba větu, kde stál vedle sebe *hlad* a *žaludek* — a již rozpor! Již se to vylučovalo! Žaludek jest přece proto, aby jedl — co tedy s hladem v té větě? A tak bylo všecko samý rozpor, samá rozlučka. Svět byl samá antinomie, ale svět žil a tloustnul při ní dál, a ač byl děravější než nejděravější střešvie, nenateklo do něho přece.

A tak má p. Dyk také samé: *buď — anebo. Jinak je to nemysl!* Všecko se mu vylučuje. Šalda a pravda — vylučuje se! Šalda a logika — vylučuje se! Ale: Sezima a pravda — stimmt! Kamper a pravda — stimmt! Dyk a pravda — stimmt! A Katoňek stojí se svojí logickou šíročinou u špalku, a hlavy mých vět jen tak že stačí s něho odletovat!

Dobrá inspirace, to prý se vylučuje *s ilupou v nevim či službě*. Dojemné, což? Neviděl nebo neslyšel ještě p. Dyk, že dobrá inspirace se zvrhla ve stranictví nebo že se jí pokazila a splichčila? Ne, opravdu ne?!

A zase: *buď mandát — nebo puštění z klepet*. Tertium non datur!

Ale jak pak, ctný pane, kdyby skutečnost — *sezimovská* skutečnost — byla *jiná* než jak jste si jí ráčil zpreparovat pro svoje logické nůžky? Trochu složitější, ku př. takováhle:

Všimněte si, že jsem napsal: „dal jsem *nanejujš* (Přehled 599, 1. sl. [viz zde na str. 224]) mandát obmezený a podmíněný“. *Nanejujš* — račte se zamyslit. To znamená: přistoupíme-li i dobrovolně na stanovisko p. Sezimovo a přijmeme-li je bez debaty, i *pak* jest patrné, že *může* býti ten domnělý mandát *jen* obmezený a podmíněný.

Rozumíte nyní již, ctný mistře in dialectica?

A všimněte si, že jsem napsal také (Přehled 600, 1. sl. [viz zde na str. 225]), že konečný můj *dojem* ze všech těch hovorů byl, že mne p. Sezima pustil z klepet. *Zdálo se mně to z jeho polevuťef výmluvnosti: poznal moji nechuť, myslil jsem, a respektuje ji. Že jsem mohl míti jen* *dojem*, je proto, že *nebylo nic domluveno a sjednáno*.

Ještě rozpor?

4. A ještě jeden úplný nedostatek logiky. Huhú!

Tím prý jest tvrditi, že kritika nového družstva *sama sebou* jest již bojem pro staré družstvo.

Sama sebou — ne pane: toho jsem také nikde netvrdil, ctný sofisto. Ale kritikuje-li *jen* novou správu a vedete-li přitom občas paralelu mezi starou správou a novou správou na nepospěch této (jak se děje často ve Vaší brožurě) a nakonec apelujete na zemský výbor, aby *až za dvě léta bude rozhodovati o zadání divadla*, chránil umění — a je-li přitom v Praze *jen dvoji* družstvo —, pak, milý pane, namlouvejte komu chcete a dovedete, *jen* ne mně, že nebojujete za starou správu! Nebojujete za ni snad otevřeně, ale bojujete zakukleně a nepřímou. A to a *jen* to jsem tvrdil. (Přehled 600, 1. sl. dole [viz zde na str. 226].)

Lituju, že jsem nucen zde takové dětinskosti probojovávat. Tvářit se nechápavým, pane Dyku, není vždy vtipné.

5. A to dojemné poučení p. Dykovo, že jsem svojí poznámkou o tlupě *zamezil* sl. „Kruhu“ společenské styky se mnou. Nu, nezoufám si proto: ubránil jsem se skoro tři léta jich navázání. Žertovný jest přitom názor p. Dykův, který *zaslání polemiky* pokládá za akt společenské zdvořilosti. Já soudil posud, že polemisuju-li s někým, mám povinnost — někdy ne zrovna příjemnou — postarati se, aby se toho dověděl.¹ Jsem-li s ním v jednom městě a čteme-li tytéž listy, předpokládá se mlčky, že se toho doví. Ale jinak, *máme-li surchovanou pravděpodobnost*, že v zapadlém venkovském městečku „Radikálních listů“ nečte (nečte jich ostatně ani v Praze, ale zde lidé povědí), mám mu jich poslat: jinak, jak říká Heine, „přestává být žert vtipným“. Vzácné jest i mínění p. Dykovo, že jsem si „Radikální listy“ mohl objednat. Zajisté, ctný pane: nejsou drahé. *Ale dříve musí člověk vědět, že jest tam cosi zajímavého* — a v puntíku tohoto vědění byla chyba, jak říká starý humorista. Taktó — in abstracto — mohl bych si stejným právem nebo neprávem abonovat přes léto třicet listů a lístků.

1 - Nota bene, stýkal-li jsem se s ním a vyhledával-li jsem ho posud jako mne p. Sezima.

6. Ach, a ještě není konce. Nechápatost, formální logika a spolkařský duch štvou p. Dyka a nepřejí mu pokoje. Tváří se zase, jako by nerozuměl větě, kde pravím, že nejsem, *přesně vzato*, dlužen vysvětlení největší většině podepsaných, poněvadž se s nimi osobně nestýkám. Povím mu to tedy: inkrimovanou větou o „tlupě“ nedotknul jsem se podepsaných jako *osob a jednoliveců* — nanejvýš jen jako *oběti pořadatelstva*, které je sdružilo a jež je po případě vede k cíli, kterého ani neznají. Dotaz svůj měl tedy podepsat prostě jen *výbor „Kruhu“* jako *pořadatel akce*.

Odsoudil jsem tím onen veteránsko-spolkový nemrav, jemuž propadl již v třetím roce života „Kruh“: *defilé podpisů*.

Jsem hotov s p. Dykem — hotov tak i hotov jinak. Nač zapíratí: jest mně smutno z té hromádky malichernosti i hrubosti, která zbyla z jeho článku.

Ecce Poeta! Pan Dyk, který jako básník tváří se rytířem a mstitelům pravdy, tvrdí cosi, při čem nebyl, čeho nezná, o čem jen ví od kamaráda — a pak přirozeně: mluví nepravdu, provádí formální eskamotáž. O podpisy vyjednával se mnou *samojediný* p. Sezima — což nevádí p. Dykovi, aby si nevedl v mojí aféře, jako by tu byl doma. Na schůzi 24. 5. — na níž mimochodem řečeno, mluvil jsem s ním po prvé v životě — nesetřval do konce, odešel o hodinu dříve: ale to nevádí p. Dykovi, aby nešířil o ní klep.

Smutné divadlo: *pospolkařený básník!* Člověk posedlý spolkařským malichernictvím, fanatismem kamaraderie, je žalostný zjev: myslil jsem, že *těto* směšnosti mladá literatura bude ušetřena, — zdá se však, že přičiněním „Kruhu“ již tak nebude.

Pan Dyk má *esprit de corps*, za nějž by se nemusil stydět voják. Ale — básník?! Zde by se měl p. Dyk zamyslet. A zeptat se: je-li jen tak beze všeho *duch spolkový i duchem pravdy, noblesy a taktu*.

A jen několik slov ještě „Kruhu“.

Já nestál o styk s vámi — léta dovedl jsem se mu vyhýbat. Protivilo se mi to ovzduší dlouhých nebo kulatých hospodských stolů se svým klepařením a pivním bratrstvím, jímž náhle srostli lidé, kteří se včera ještě nenáviděli a ubíjeli.

Já nechodil za spolkem — spolek chodil za mnou: chodil za mnou i při brožurce divadelní. Proto jest mně lhostejno, dnes, spíláte-li mně. Jest to již český literární nemrav: škemrat dnes u někoho (škemrat — užívám toho slova vědomě), a nespílní-li vám ten člověk *dostova*, co jste chtěli, *je-li odchylného názoru*, vyspílat mu zítra.

Ale to jsou pohlavky, kterými se pohlavkujete sami.

Zanedlouho pochopí se to obecně.

24., 25. 7. 1904

Zasláno

Panu J. Kamprovi

Lituju velmi, že *nemluvíte pravdu*, tvrdíte-li, že jste mne 24. 5. odkázal na výbor „Kruhu“. *Nikoliv!* 24. 5. několikrát jste mně opakoval, že *buďe všechno uveřejněno*,

jak si přeju, resp. jak jsem to stylisoval v listě, který jsem Vám též den poslal. Několikráte, opakuju, jste mne tím ujistil: pp. Sezima a Jelínek, oba tuším členové výboru, ujistění to slyšeli.

Nemohl-li jste mně nic splnit — neměl jste mně také nic slibovat, ničím mne ujistovat: měl jste mne odkázat prostě na výbor, *na jehož rozhodnutí nebyl bych čekal*. *Byl bych si pomohl sám a vyličil sám věc v listech hned lehdý!*

Nezapomínejte, že popud k smírnému řešení otázky vyšel od Vás. V listě, jež jste mně poslal, žádal jste mne v zájmu akce, aby se věc vyřídila dohodnutím a vysvětlením. A na základě tohoto listu šel jsem do schůzky 24. 5.

Lituju tedy, že výtka neLOYálnosti Vás stíhati musím i nadále — a dnes naléhavěji než včera.

26. 7. 1904

Zasláno

Vážený pane redaktore, dovoluji mně ještě několik slov odpovědi na výklad výboru „Kruhu“ a „Zvonu“ 8. července, který se mně dostává teprve dnes do rukou. Budu stručný, poněvadž hlavní věci vložil jsem již v „Přehledu“ č. 37 a v „Čase“ č. 212 [viz zde na str. 223 a 227].

1. Pan Sezima zná se sám k tomu, že jsem žádal u svého jména *klausuli: „souhlasí do 30 proc.“* Výmluva, jako by to byl žert, jest nejapná. Pronesl jsem to na *konci našeho rozhovoru*, když jsem jmenoval všechno, co se mně na brožurce nelíbí a s čím nesouhlasím, a mělo to tudíž smysl *zcela určitý a jasný*. Znamenalo to: souhlasím sotva s třetinou.

2. Není pravda, že vytýkal jsem brožurce „nedostatek temperamentnosti“ a celý následující galimatyáš, který zcela zřetelně prozrazuje, že si její páni vymysleli ex post. Vytýkal jsem snad všechno jiné jen ne to, co píše páni ve „Zvonu“. Komické jest také, že to chce dekretovat *výbor „Kruhu“* — kdežto já mluvil se *samojediným* p. Sezimou — mezi čtyřma očima! Textu brožury — ne celé, neboť dostal jsem jí jen do str. 13, *šest stran posledních mně nikdo nedonesl!* — vytýkal jsem kromě některých stylistických nesmyslů a kotrmelců hlavně a především: *že je mtlký, že neumí domyslet, že špatně argumentuje, že je misty nespravedlivý*.

3. Pánové podávají pak některé moje výroky (většinou nepřesně) ze schůzky 24. května, jako by to byly *námítky* proti brožurce. To je velmi komické. Já 24. května nepronesl jiné námítky než jedné — *ale ovšem kardinální, z níž pánům bylo horko: lotiž že mne podepsali neprávem*. Věty, kterými mne chtějí zesměšňovat, byly proneseny v hovoru o literárních, uměleckých a divadelních otázkách dne — a není na nich nic směšného než nejapná stylisace, která patří ovšem na vrub geniálního výboru. Ostatně nejedna z nich nalezne se v mém článku „Divadlo a literární kultura i ethika“, kde, uvidí se, má svůj dobrý a jasný smysl. Tam nalezne se také všechno, co jsem řekl proti p. J. Kvapilovi, neboť netajil jsem se nikdy nikomu, že nesouhlasím s ním v mnohém, — tam nalezne se to pověděno plně a otevřeně. Je právě

rozdíl mezi pouhým „žoldněrováním“ ve službách „Kruhu“ — a mezi otevřeným a čestným bojem!

4. Pánové vytýkají mně nakonec *nestatečnost*. Risum teneatis, amici! Pánové — kdo to je? Pan Kamper ku př., žurnalista za pečí „Politik“ vyválený, — snad i p. Jelínek, snad p. Sezima, nebo snad p. Matějka nebo p. Rowalski! Výtka nestatečnosti od takových heroů a titánů mne ovšem drtí: u nich, jak známo, co slovo, to čin a rána mečem! Nu, jsem kliden: řekl a napsal jsem na štestí věci takové charakterné úrovně, že mohu klidně spát pro slovo s *takových* rtů.

Mně statečnost není v tráskání prázdných omlětých žurnalistických frází, z nichž je slepena slavná brožura přeslavného „Kruhu“, — mně statečnost jest v odvaze a umění: *domysliti otázku a soud*. A článek můj „Divadlo a literární ethika i kultura“ jest proto stokrát statečnější a charakternější než mělký žurnalistický elaborát sl. „Kruhu“.

Mně jest statečností říci pravdu třinácti poštvaným literátům, posedlým démonem spolkářské solidarity, — a statečností není mně podepsati společně s těmito třinácti nebo čtrnácti lidmi novinářský hadr, ježž — nota bene — snad nikdo z nich nepročel celý!

V Bystřici p. H. 6. srpna 1904

Karel Sezima, přijímám „Mužné srdce“, čili propuštěná služka „mluví“

Znáte ten všední případ z maloměstského života: služka jest propuštěna a služka „začíná mluvit“, jak se říká po pražsku (neboť Praha jest maloměstem při svých statisících obyvatel). Do nedávna tichá, skromná, slušná osoba promění se přes noc v Katona a Cicerona a řeční. Řeční, rozumí se, strašně *pikantně*: všecko viděla, všecko slyšela, všecko ví — a nyní povídá. A baby klepný seskupeny kolem ní hltají každé slovo. A všecko jen v *přímé řeči*. Samá dvojtečka a samé uvozovky. Je to tak plastičtější a pak — zní to takto strašně pravděpodobně. „Ne, ona si to všecko pamatuje do puntíku,“ míní baby, „to už je to všecko pravda.“

— A já jsem ti jí řekla: „Vím všecko a povím na ně všecko.“

— A ona: „Nani, pro boha tě prosím, nedělej mne nešťastnou. Tu máš na klobouk, jen mlč!“

Docházel k vám leta mladík, milý, tichý, způsobilý, talentovaný mladík-literát. Nepřicházel často, choval se slušně, nekouřil, sedal jen na půli nabízené židle, a měli jste ho rádi: slušný hoch. Občas vypůjčil si knížku, kterou neporušenou vrátil: slušný hoch! Sem tam opsal si titul knížky, která náhodou ležela na stole, a koupil si ji. A víc: bral literaturu doopravdy, leccos věděl, o leccems myslil — dalo se s ním pěkně hovořit. Miloval svého Jacobsena, blouznil o svém Turgeněvu, vypravoval o svém Hanssonovi. Milý člověk. Občas byl i vtipným, jako býval občas nadšeným. A poněvadž máte rádi mladé lidi a nenávidíte nade vše okoralou pózu literárního papeže, rádi se zasmějete vtipu a rádi jej po případě uděláte sami — stal se vám ten člověk milým.

Ale v poslední době stala se s tímto slušným mladíkem neslušná změna: *pospolkařil se*. Tato rabies, kterou si studenti odbývají obyčejně v prvních ročnících university, posedla české literáty ve věku trochu pokročilejším — a byla tím zuřivější, ož děle dala na sebe čekat. Slušný mladík propadl jí měrou až neslušnou. Dopouštěl se nevkusů, tahal vás ku př. mermomocí do spolku, jehož lidé vám byli lhostejní a nudní. Ztrácel vtipu a přibíral hrubosti. A hněval se, když jste ironisovali jeho pivní hospodské přátelství a spolkářské obmezenectví a malichernictví a zejména když jste činili psychologické pozorování o vzniku literárního přátelství v Čechách a resumovali je do sentence: „V Čechách vede u literátů cesta k srdci přes lžbet“ — narážejíce tím na zertovný fakt, že v „Kruhu“ semkli se přátelstvím často lidé, kteří se před nedávnem líbezně spráskali a seprali.

A tento mladík došel dnes šťastně nejnižší prohlubně nevkusu: „začal mluvit“ — mluvit jako mluví propuštěná služka.

A literární baby seskupeny hltají každé slovo: „Radikální listy“ uveřejňují jeho povídky dokonce v rubrice *Umění a věda. Umění?* — zapoměly patrně dodat: *klepařské*.

Jak to řekl Šafařík: Praha, ten nejhorší slovanský Kocůrkov! Ano: Kocůrkov! A vzduch jeho shnilý a plesnivý! I z lidí, založených k čemusi lepšímu, dělá nakonec klepaře, prostě citu pro nejprimitivnější noblesu a takt, fanatiky hospodského slohu, malodušné citové hrubce a duševní křečky.

A p. Sezima tedy „začal mluvit“. Přibýlo mu ostatně úžasné výřečnosti od té chvíle, kdy se stal členem „Kruhu“. A touto obšírnou, nekonečnou výřečností píše do nových „Lit. listů“ *kroniku*: vypisuje tam každý hospodský klep důkladněji než popsal Herodot válku perskou a obšírněji než Titus Livius založení Říma. A všecko periodami tak líbezně kudrnatými a tak krutou ironií solenými, jak psával kdysi p. Lier. A touto obšírnou výřečností a těmito ukrutně vtipnými periodami začal dnes tedy p. Sezima „mluvit“ — mluvit o mně.

A všimněte si: mluví jako klepařící služka. Nejprve: podává naše jednání v *přímé řeči*: *reprodukuje celý dialog* („Rad. listy“ z 9. července). *Doslova* reprodukuje 9. července, co jsme hovořili — snad 12. května! Ani slovíčko mu nevypadlo z paměti *za těch sedm neděl!* „Ten to ví, ten to zná,“ šuškají literární baby.

A jak *ozdobně a duchaplně* mluví v dialogu tomto sám p. Sezima! Já koktám u něho jen jednotlivá slova, nanejvýš dá mi zmocí se na holou větu. Říkám tam samé: *nu a vite co a tak tedy a uděláme to* a jinou slabomyslnost — ale sám opisuje na konverzačních parketách takovéto elegantní křivky: „Objeďte se bez Vašeho podpisu“ . . . nebo: „Děláte dobrý skutek, věřte . . . Vždyť my většinou exponujeme se tu za věci, na kterých nemáme nejmenšího osobního zájmu“ . . . Jak krásně konversujete, p. Sezimo, — na papíře! Bezmála jako navoskovaná figura z Ohnetova románu. „Jak jsi ušlechtilý, milý synu,“ praví Šalomoun, a „jak jsi se chytila, Kavko,“ praví Enšpígl.

A p. Sezima mluví dál. Ó záplavo z medových těch úst! Věta za větou círátně z nich plyne, tu ironická, tu mravokárně pathetická — a ach, není naděje na konec.

A p. Sezima mluví často dýky, jako lady Macbeth. Včera ještě slušný mládenec, dnes mstitel a rozumí se: mstitel „přatelství“, přátelství „zrazeného hrubým způsobem postranní perfidií“¹. Včera slušný človíček s červenými tvářičkami a dobro-

1 - Kterou jsem div neoznámil lidem na nárožních cedulích!

myslně mžourajícímá očkama — dnes obhroublý advokát s uměle ohřátým pathosem ve službě svého hospodského stolu!

A tak rozumí se a je všecko, co říká a vykládá, docela samozřejmé. Úžasné bylo by, kdyby to bylo jiné — v pražském literárním Kocůrkově.

Rozumí se, že nyní, kdy p. Sezima „mluví“, jest *on*, Karel Sezima, veliký pán, strašně chytrý a důmyslný, který mne neustále ironisuje a jen jen srší moudrostí, výmluvností a duchaplností, — a já hlupák, který neumí počítat do pěti, mluví nesmysly a naivností a řekne dnes něco, aby to — zapomněl zítra.

A rozumí se dále samo sebou, že povolil-li mně něco p. Sezima změnit na brožuru a uznal-li nějakou moji námitku — jest to jen proto, že vlastně byla to *jeho* námitka, již vysloviti dostalo se mně jen nezaslouženého štěstí.

A rozumí se dále samo sebou, že hned, jakmile se zjeví v mém pokoji jeho výrazná pohněvaná tvář a zabuší jeho mužné lví srdce, již se třesu, matu, couvám a smlouvám kompromis, který ovšem našemu nadmužovi je něco strašně odporného. Byl by mne proto hned již tenkrát *brevi manu* odpravil — nebýt slabosti p. Kamprovy a jiných „přátel“. Ti, žel, zadrželi mu tenkrát mstivý meč v mužné ruce a jsou tak příčinou jeho blamáže: že totiž po celý květen a červen až do věkopamát-ného 9. července se mně dvořil a poklonkoval v „Lit.“ i v „Rad. listech“... Pokládal to patrně za nejhodnější prolog k nastávající popravě.

A rozumí se dále samo sebou jako u všech služek, že síla p. Sezimova jest v *pikantních narážkách*.

Paň Dyk napověděl, jak „famiálně“ jsem se bavil 24. května s „Kruhem“, a p. Sezima zdůrazňuje v pikantních závorkách: „*ano, velmi famiálně*“ („Rad. listy“ 30. července). Čtenáři, myslí si přitom, že buď jsem ležel v objetí s p. Dykem nebo p. Kamprem, nebo že jsem vypravoval pánům klepy o svých známých. Vyber si, laskavě, dušičko!

A rozumí se dále samo sebou, že mne má první a poslední schůzka s kusým výborem „Kruhu“ k smrti nadchla a že jsem zatoužil po opakování — neměl-li jsem zemřít. Ach, smět jen ještě jednou v životě dýchat jeden a týž hospodský kouř s Olympickými, obdivovat se duchaplnému kašli p. Dykovu nebo blouznivé lici p. Kamprově! Ach, jen jednou ještě v životě přiblížit se p. Jelínkovi a zmirat oslepen jeho nejnovější kravatou!

A rozumí se, že prosím p. Sezimu na kolenou, aby mne zase „vzal s sebou“. A rozumí se, že Olympičtí o tom nechtějí ani slyšet: není nám rovnocenný! A rozumí se dále ještě samo sebou: neuznal-lis kufr literární služby za nejdůležitější věc na světě, nevyčetil-lis jeho nesmírnou důležitost, jsi ztracen a odsouzen na věky věkův, a rozešel-li jsi se s ním, jsi již vyvržencem a psancem ze vši společnosti a tulákem před tvářmi země. A tak také náš delikátní a vtipný mládenec radí mně na konci svého říkání, co si mám vzíti s sebou, až zase půjdu mezi lidi... ovšem: *budou-li kde ještě státi o jeho společnost*. Slyšíte literární služku: Vyvržencem a psancem slouiti budeš, neboť nepochopilš dějnotvornou literární politiku moji a mého hospodského stolu! Nepochopilš, že Karel Sezima jako člen a výbor „Kruhu“ jest mírou světa: půlí jej jako apokalyptický meč — dělí, váží, soudí. Kdo s ním — blahoslaven, kdo proti němu — štvanec, psanec!

A rozumí se také samo sebou, že literární služka akcentuje vždy a všude své

srdce, čestně, věrně, upřímně, mužně. To podává vám všude na míse přímo pod nos. A na dotvrzenou svých slov bije se *mužně do mužně* nažehlené náprsenky, až to duní po půli petiového sloupce. Takového nevkusu jest schopna právě jen ona.

Ano, to všecko se rozumí samo sebou v tom literárním Kocůrkově, kterým jest Praha. Není nevkusu, není beztaktnosti, není malodušnosti a hrubosti, která by se tu sama sebou nerozuměla.

A není nevkusu a hlouposti, již by nebyl schopen takový pospolkařený literární tovaryš — člen literárního spolku, který dvě léta od svého založení scházel se jednou týdně při plzeňském a klepařil a flachal, a nyní, v třetím roce, vzchopil se k prvnímu svému „činu“. Sepsal a vytiskl hubenou a slaboučkou brožurku a čeká nyní, že země se rozstoupí a skály rozpuknou. Běda ti, nepokloníš-li se dost hluboko před tímto novinářským cárem! Rozzuřený kominík nebo veterán, jemuž jsi pohaněl spolkový prapor, jest vedle takového literárního kadetka hotovým gentlemanem.

8. srpna 1904

Usvědčení lháře

K. Sezimovi

Dovídám se teprve dnes — byl jsem do nedávna mimo Prahu a mimo Čechy — o poslední odpovědi p. Sezimově v „Rad. listech“, o sottisách a urážkách, které na mne vychrlil.

Nehodlám vůbec *polemisoval* s p. Sezimou — nehodlám proto, poněvadž polemika jest mně debatou o myšlenkách, jest rozpravou s někým, kdo *má po pravdě stejnou touhu jako já sám*, kdo jedná alespoň *bona fide* — *poctivě*.

Ale této základní podmínky u p. Sezimy není: p. Sezima totiž *vědomě lže*. S lidmi, jako jest on, se nepolemisuje: takoví lidé se jen usvědčují — a jde se mimo.

V „Rad. listech“ z 30. 7. t. r. (č. 60) str. 3 v prostředním sloupci nahoře píše p. Sezima: „*V pravdě nestáli jsme o podpis p. Šaldův nijak více, než o podpis jiných pánů, jež usnesli jsme se mimo Kruh vyzvat k součinnosti* — p. Sovův nebo p. Procházkův na příklad.“

Nuže, mám v rukou list p. Sezimův mně adresovaný, z něhož jest patrné, že lže: že stál o můj podpis více než o podpisy jiných, že mu *bylo přímo uloženo*, aby jej *získal*, aby jej — jak sám praví — „*vyškemral ode mne stůj co stůj*“, a z něhož jest nade vše jasno, že jest si vědom toho *vyděračství* (zase vlastní jeho slovo!), *že se za ně stydí a z něho omlouvá*.

List ten mohl jsem uveřejnit již dříve — kdybych byl býval v Praze: ale já byl tři měsíce mimo Prahu a list ležel v zásuvce mého stolu v Praze. Ale i kdybych byl býval v Praze, nebyl bych ho uveřejnil, pokud bych měl jen jiskřičku naděje, že v p. Sezimovi nevymřel všechen vkus a takt, všechen smysl logiky a pravdy. Ale není naděje té po jeho posledním kanibalství, po jeho bezejmenných surovostech, jimiž se vrhá na člověka, jehož literárnímu charakteru osvědčoval vždy do nedávna

— písmem i tiskem — sympatií a úctou. Na takové surovosti se neodpovídá: zde není možná polemika a já se jí také vzdávám. Všecko, co je možno, jest jen usvědčit lháře — a jítí mimo něj celý další život.

List p. Sezimův zní:

Smíchov 16. 5. 1904 dopol.

„Vážený příteli,
promiňte, že burcuji Vás i v zátiší, do něhož tak náhle jste ulétl.¹ Nemohu jinak. Lidé, kteří podepisují brožurku proti dnešní správě ND, naléhají na mne, abych Vás podpis vyškemral od Vás stůj co stůj . . .²

Myslím, že můžete teď svolit bez dalších rozpaků. Bude vyhověno všem přáním, která jste projevil při naší rozmluvě o této záležitosti, — až do té stylové stránky, která vyspravena všude, kde jen toho sazba bez přílišných pohrom připouštěla. (Následuje několik vět, kde se obšírně vykládá o vypuštění jména p. Wenigova, o pokusech získati podpis p. Martenův a j. — věci bez významu pro můj spor. A pokračuje se:)

Brožurka vyjde ve středu; předešlý týden zarazil Kamper tisk jen proto, že čekal stále ještě na Vaši odpověď. Nedočkal se jí bohužel . . .³ a mně nezbyvá proto, než prosba skorem úpěnlivá, abyste mně odpověděl laskavě obratem, nenamítáte-li již ničeho proti tomu, abychom Vaše jméno položili na váhu. Kdybych do úterka večer nedostal odpovědi, dovolil bych si to vyložit jako Váš souhlas. Promiňte, mrzí mne strašně, že to vyhlíží skorem jako revolver, — ale na další odklady nezbyvá nám opravdu již času, neboť po svatodušních svátcích je vlastně již pravá divad. sezóna ta tam a pak byla by také brožura nadobro pochována.

Prosím ještě jednou: *nehněvejte se na mne pro tuto násilnickou urgenci (stejně násilně nutí mne ostatní spiklenci k tomuto vyděračství*, které podnikám věru jen pro dobrou věc) — buďte zdrav a přijměte moji plnou úctu.

Cele Váš

K. Sezima,

Smíchov, Ostrovní 11.“

(Po straně listu jest ještě prosba o zaslání příspěvků „Lit. listům“, zase věc indiferentní pro moji pfi.)

Originál listu jest v mých rukou a dám do něho nahlédnouti každému slušnému člověku na požádání.

Jest patrné, že p. Sezima *lhal a vědomě lhal*, tvrdil-li v „Rad. listech“, co jsem z nich výše citoval: jeho list jej usvědčuje.

List tento vysvětluje každému, kdo má trochu soudnosti, jak dostal se můj podpis na brožuru: *byla to již věc spolkářské cti p. Sezimovy, aby jej přinesl „stůj co stůj“, jak sám pravi . . .*

List tento osvětluje také celý poměr páně Sezimův ke mně: ukazuje, že poměr ten byl *uctivý* a že si mne p. Sezima (jak alespoň psal a tiskl) *vážil*. Jest mně proto

1 - List byl poslán za mnou na venek, kam jsem na 2 dny si vyjel.

2 - Tři tečky jsou v listě p. Sezimově.

3 - Tři tečky jsou v listě p. Sezimově; nevynechávám sám nic z kontextu.

zcela lhostejno, pohazuje-li mne *dnes* p. Sezima blátem a urážkami — dnes, když jsem prve vystoupil proti jeho diplomatickým machinacím.

Nyní pochopí snad také p. Sokol z 1. čís. „Rozhledů“, kdo „ve jménu ethické ryzosti padá s piedestalu“, jak se vyjadřuje: *jestli já, nebo p. Sezima*. Pochopí to, je-li v něm jen špetka poctivosti a soudnosti.

Sestoupil-li kdo ne s piedestalu, ale prostě jen s *chodníku nejprostší a běžné slušnosti*, jsou to jen pp. Sezima, Kamper, Dyk a ostatní — pánové, kteří nejprve s neodbytnou dotěrností žebronili o můj podpis a za chvíli to popírali a spílali mně tak uboze nízce.

Dnes stojí zde demaskování.

V Praze 8. Mjna 1904

Polemiky

Pohled ze žabi i s plačl perspektivy

Čekal jsem to a nezklamal jsem se. Věděl jsem, že po bojích mých s vydavatelstvem brožury ND přispěchá ctná revue Pelcova, zalomí rukama nad zpustlostí účastníků a zvláště mojí (Ine ke mně obzvláště a z dobrých důvodů od mnohých let), pronese velmi ušlechtilý sermon a zamžourá mezi řádky k nebi: Bože, jak ti děkuju, že nejsem jako tento publikán, rváč atd. Věděl jsem i, že si svojí ušlechtilostí vydekoruje první číslo: obecnstvo má předsudek proti polemikám — spílá jim kde kdo: proč by Pelcova revue nemohla jej „zformovat filosoficky“: škodit to nemůže — jen prospět — a tu má Pelcova revue vždy odvahy dost a dost.

Pan E. Sokol vzal na se tento úkol a zhostil se ho brilantně.

Rozumí se, že není v zásadě proti polemikám. To by bylo nemoderní: život je boj — slyšel i p. Sokol, a proto rozlišuje. Ano, je filosof a rozlišuje. Jsou polemiky nutné, ušlechtilé, věčné, vylpynuvší z různého názoru, ideové, boje proti zlu a pleveli, boje za umělecký pokrok, proti šosáctví a klamu, výlevy temperamentu a důsledky dokonce systému. Ano. Ale, žel, jsou také polemiky osobní, ošklivé, důsledky nevychovy, které „vyvěrají“, jak zní moderní cliché, „ne z čistých ledovců horských, ale z bažin duševních: z rivality velikášské, z osobního záští, z urputného neomylnictví“.

A aby nebylo pochyby, koho míní, jmenuje mne o kousek dál jménem. Neboť to prý je již knif takových osobních rváčů, že si vyberou nějakou *absolutnost*, nějaký *abstraktní ideál*, umělecký nebo ethický, a tím se ohánějí. Rozumí se, že pak lehce zničí odpůrce. Ale ach, Nemesis číhá: záhy padnou s piedestalu, který usurpovali. Tak já, který jsem takto záhudně potřel Mrštíka, padám dnes Sezimou. Neboť jsou to zcela obyčejní clowni a auguri, „normální lidé z ulice“, kteří si jen hrají na „apoštolské vůdce“. Jiné ubíjejí absolutností, a sami jsou, ach, relativita ve všem.

Nuže, milý pane Sokole, když již literární ethiku, tedy literární ethiku — ale bez abstrakcí, bez piedestalů, bez ideálů a jiných divadelních rekvizit. Já mám literární ethiku strašně prostou, tak prostou, že se o ní s Vámi jistě dohodnu. Základní a hlavní její příkaz dá se říci jedním slovem: *Nelži*. To jest ovšem cosi absolutního; znamená to: nelži nikdy — nelži ani na př., když píšeš o Šaldovi a Mrští-

kovi. Ale, doufám, proti této absolutnosti nic nenamítáte, že ne, milý p. Sokole? Ale abstraktního to ovšem nic není, naopak: samo konkrétním. Nejprostší a nejsrozumitelnější míra každého literárního činu. Nenamítáte tedy jistě nic, změřím-li jí Vaši literární exhortu z „Rozhledů“ — a nejprve to, co jste napsal o mojí polemice s Mrštíkem.

Jak vznikla moje polemika s Mrštíkem? Takto:

Mrštík uveřejnil v „Lumíru“ článek velmi malodušný, pomlouvající celou mladou kritiku i celou mladou — moderní — tvorbu českou úžasně obzvláště. (Shrnuť tyto nájezdy do velmi zpuchřelého rámce jakési soidisant kritické studie o Juliu Zeyerovi.) Ubíjel mladé obrodné proudy hlavně ve jméno *národnosti*, kterou pojímal falešněji než poslední okresní novinář: mladí nečesky myslí, mladí nečesky píší — a přirozeně o umění a *stylu* nemají ani ponětí. A citát z Buffona: „styl je člověk“ svěřil, že to myslí doopravdy.

Nebyl jsem v celém článku jmenován a mohl jsem klidně sedět u svého stolu a neotravovat si rok života rvačkami, o nichž jsem věděl, že budou surové a urputné: znám a znal jsem Mrštíka. Ale cítil jsem povinnost vystoupit proti tomuto článku, poněvadž byl nízký inspirací a ideami, poněvadž lhal a pomlouval, poněvadž by „literárním plevellem a klamem“, abych užil Vašich slov, p. Sokole.

Článek p. Mrštíkuv nebyl náhodným extemporem — byl to promyšlený útok, zálučný útok na snahy a směry, které p. Mrštík dávno přerostly a jež se mu staly proto nepohodlnými. Po každém hnutí, po každé reformě, po každé revoluci nastupuje *reakce* — a ta přihlašovala se a přihlásila se i u nás: dolehla a leží na nás žalostným tlakem každému patrným, kdo má vůbec umělecký cit a nerv. To je přirozené: ale ubohé a nepěkné bylo, že této reakční náladě vykořisťoval literát, který nedávno ještě podněcoval revoluci a který měl všecko příčinu být jí vděčen: zjednala mu místo na slunci a uznání. Dnes, když zatím vytiskl Mrštík v prvním ročníku „Máje“ první díl svých „Zumrů“, jest v jednání jeho všecko jasné a srozumitelné: člověk, který psal „Zumry“, měl, *musil* mít v jasnějších chvílích vědomí, že umělecky žalostně klesá — a odtud hněv jeho proti nové kritice, proti mladé literatuře. A proto útok na ně v onom článku o Juliu Zeyerovi — útok, kterým chtěl ochránit předem svoji pokleslou firmu. To je dnes jasné — ale bylo to čisté a ne jen čisté: prostě mužné a poctivé? Odpovězte si na to, p. Sokole.

To byl tedy motiv mého boje proti Mrštíkovi. Byl to motiv *osobní*, p. Sokole? Pramenil „z rivalit velikáské, z osobního záští, z urputného neomylnictví“? Myslím, že přisvědčíte k tomu nenaleznete odvahy ani Vy.

V mé polemice šlo mně o jedno: *usvědčit* p. Mrštíka — usvědčit, že *leže a pomlouvá*. Šlo o to, ukázat, že *sám* hřeší tím, co vytýká jiným. Pan Mrštík pomlouval mladou generaci, že nečesky myslí a nečesky píše — šlo o to, ukázat, že sama pomluva jeho — sám článek jeho — jest nečesky psán a myšlen. Pan Mrštík spílal kritice a sám kritisoval — ovšem špatně, mělce, jalově. Šlo o to, to dokázat. Když styl je člověk — tedy bezcharakterní styl, bezcharakterní člověk — nečeský styl, nečeský člověk.

A důkaz ten jsem provedl — provedl na samotných větách p. Mrštíkových. Kde je tu jaká „abstraktnost“, kde jaké „stanovisko absolutní dokonalosti“, které mně imputujete? Byla to kritika zcela *konkrétní*, docela *věcná*, kritika, která je

v cizině samozřejmá každému literárnímu vzdělanci. V cizině vědí totiž *opravdu a do slova*, že „styl je člověk“, a řídí se podle toho: kritizují styl s přísností, která se zdá až pedantickou. Nestrpí ledabylých galimatyášů, frázovitých slepenin, novinářského příštípkařství — vědí, že všecken takový nevkus jest vnitřním defektem, vadou samého charakteru a samé osobnosti.

Vezměte si francouzskou kritiku, vezměte si i kritiku jen německou¹ — a nebude Vám o tom pochyby. Tam není totiž názoru u nás běžného, který sdílíte i Vy: že „ne *malichernost*, ne *slovo*, ne *puntíček* — ale *idea*, systém“ má být předmětem literárních sporů. Ne, p. Sokole, mýlíte se: slovo, puntíček není v literatuře nic malicherného — slovo je v literatuře *všecko*. Literatura je složena ze slov jako obraz z barev — na literatuře jsou jen slova jako na obraze jen barvy. A přece dosti hluboká kritika způsobu, jak jsou barvy kladeny a jak je jich užito — tedy *techniky* obrazové — je kritikou charakteru, osobnosti malířovy. A stejně v literatuře: kritika slov, vět, „puntíčků“ v literatuře není nic vnějšího a malicherného, nýbrž zkoumání *samé potence, síly, krásy a bohatství — logické plnosti* — toho, kdo je psal.

„Ideje“ nejsou nic, co se vznášejí nad slovy, a slova nejsou věšáky na ideje: tento *dualismus*, který tu vyznáváte, je víra žalostně neumělecká. Literární kultura začíná tím, že se tento dualismus překonal, — jako kultura společenská jest teprve tam, kde se nevěří v dualismus těla a duše: v krásné duše v ubohých, zanedbaných tělech. V umění jde o něco jiného než o projevoování „idejí a systémů“ — a nic nebrání víc pochopení umění než tento školský předsudek. Umění je v první řadě *obrodou smyslu*, a „idea“, která není v umění získána *smyslovým postřehem* — jeho čistotou, ryzostí, zákonností —, která *neroste* před čtenářem *ze smyslové plnosti a krásy*, která jest nalepena z vnějška, jest prostě neřestí. Umění obrozuje neustále smysly, jejich logiku, jejich zákonnou přesnost a čistotu. „Idea“ není nic, co se má klásti *proti* „slovu“: literární umělec myslí ve slovech jako malíř myslí v barvách a jako sochař myslí v mramoru neb v bronzu.

Není-li co jadrně a charakterně *napsáno*, jest to proto, že to nebylo dříve do kořene *promyšleno*, zorganizováno v myslí. Proto správná kritika stylu, výrazu, formy je vždy kritikou celé smyslové i myšlenkové potence autorovy.

A dále, p. Sokole.

Píšete, že po svém boji s Mrštíkem užil jsem „obvyklého závěru pathetického“ a „proskriboval jej a dal ho do literární klatby ve jménu ethické ryzosti umění“.

Na to odpovídám: *Nelži* — základní postulát každé, a tedy i literární ethiky.

Nešlo prostě o žádný pathetický závěr, nešlo o žádnou ethickou ryzost umění.

1 - Klasickým příkladem takové kritiky čistě stylové — kritiky té „malichernosti“, kterou je *slovo* podle p. Sokola — jest několik stran Nietzscheovy „nečasové úvahy“ o Davidu Straussovi (vyšla již také v českém překladě). Zde ukázal Nietzsche, jak rozbředlost, bezcharakternost a beznervnost „idejí“ Straussových jest *táž* jako rozbředlost a beznervnost jeho výrazu: jest *jedno a toléž*. Zde mohou vidět také naši P. T. geniálníci (vlastně lajdáci), jak *veliký* básník a umělec přemýšlí o každém slově, cítí je jako živou věc, má k němu vztah úzkostně jemný a přesný — slovem hotový *pedantismus* těm, kdož žijí v pověře geniálnícké nebdalosti a „bezprostřednosti“.

Věc měla se zcela jinak: Mrštík, když otiskoval *po půlroce* svoje polemiky z časopisů do knihy „Moje sny“, *zfalšoval věty, o něž byl mezi námi spor*, opravil *podvodně* text *po moji kritice a podle moji kritiky* — takže kdo čte pouze jeho knihu, musí se domnívat, že jsem mu vytýkal věci, jichž se vůbec nedopustil! Rozumíte již p. Sokole, čeho se tu dopustil Mrštík? Podvodu, praprostého podvodu, kterého se nesmí dopustit ani sedlák ani měšťák, ani krejčí ani mydlář, ani koželuh ani zedník, ani dělník — prostě žádný *občan*. Nešlo tedy o žádnou absolutní etiku uměleckou — šlo o *nejprostší občanskou poctivost, poctivost všedního dne*. V článku, v kterém jsem jeho podvod demaskoval, nepostavil jsem se tedy na žádný „piedestal“ — stál jsem jen na *chodníku nejprostší občanské slušnosti a poctivosti*. Již proto nemohu „spadnout se žádného piedestalu“ (kterýž malér se mně — bohudík — jen ve Vaší fantazii přihodil) — poněvadž padáme odněkud jen tehdy, když jsme dříve tam vylezli nebo se vyšplhali.

Proto, milý p. Sokole, nepište po druhé nikdy již „pohledy zpovzdál“ (jak etiketujete svůj článek v Rozhledech): jste patrně krátkozraký člověk a nevidíte dobře na dálku. Pište vždycky jen „pohledy zblízka“ — pohledy na věci, které jste dobře poznal, prozkoumal, promyslel, abyste nepsal nepravdy jako v mém případě. Pro literárního moralistu je to pak šlakovitá věc.

Nehrál jsem si vůbec, milý p. Sokole, nikdy ani na „velekněze“, ani na „apoštolského vůdce“: vystupoval jsem tím, čím jsem byl: *kritikem* — to znamená *člověkem literární kultury*. To znamená: člověkem, který věří, že v literatuře projevuje se *rozum, logika a poctivost* — ctnosti, na nichž stojí i celý život ostatní všedního i svátečního dne. To znamená dále: člověkem, který nenávidí žurnalistickou lepenku, strakaté divadelní pláště, banálnost frází. Hlásal-li jsem co, hlásal jsem cosi úžasné prostého: buď alespoň poctivým literárním *dělníkem* — nejsi-li zrovna vyvoleným Páně, básníkem! Spoléhej jen na vnitřní svoji sílu — naslouchej pramenům svého nitra! Cti svoji individualitu — neznásilňuj se do divadelních pól!

To bylo velmi málo, řeknete. Ano: netvrdím, že to bylo mnoho anebo něco neobyčejného. Ne, kladl jsem důraz na cosi samozřejmého, na základní a kořennou ctnost života. Je-li v čem moje zásluha, jest jen v tom, že jsem vyzoroval, že se právě u nás přehlíželi. Neřikal jsem nic víc než co s talentem nekonečně větším a duší tisíckrát a tisíckrát bohatší říkali přede mnou Flaubert a Taine, Carlyle a Ruskin — a co se stalo u jiných národů prostou praxí všedního literárního dne. To byla celá moje literární etika — „literární“ na ní nebylo nic než právě to, že samozřejmý postulat života obracela i na literaturu.

Není to žádná etika à part — etika literárního cechu: je to etika, kterou bezděky řídí se každý *dělník*, má-li pracovat se zdarem. Je to prostá etika dfla, poctivého růstu, poctivé tvorby. Měj charakter a cti jej! Cti jeho logiku, dej se jí vésti — nepřimykaj se k ničemu vnějšmu! Nelapej po literární módě! Nepodléhej předsudkům časovým a neobětuj jim! Nevykofistuj náladu doby a chvíle — náladu literární ulice! Nepodpírej se spolky a majoritami — zeslabuješ se tak, zeslabuješ tak sílu a spolehlivost vnitřního charakteru!

Je tu něco „velekněžského“, pane Sokole? Jistě ne — naopak: je to etika docela *laická*, která se nedovolává vnější sankce. Nevylézal-li kdo na „piedestal“ a nemoralisoval-li kdo, byl jsem to já. Všecka etika, vnášená do literatury z *vnějška*,

— všecka morálka konvence, morálka látky a sujeťu — se mně hnusí a vždy hnusila a dával jsem jí najevo vždy, co zasluží: despekt.

A ještě jest ve Vašem článku termín, který žádá vysvětlení a vyvrácení: mluvíte o nás *rváčích* a speciálně o mně v *narážce* jako o „augurech“. Ale, p. Sokole, myslíte po druhé chvílku, než napíšete takovou floskuli! Kdo že je to augur? Přece jen ten, kdo se dorozuměl se svým kolegou a hraje s ním smlouvenou hru. Kněz, který má *smysl cechový*. Nuže, byli jsme my, kteří jsme se rozsápali vzájemně před veřejností, augury? Byli jsme smluveni? Dorozumívali jsme se postranním mrknutím oka? Tvrdit něco takového je prostě směšné, p. Sokole. Naopak — pojmu *vnějšího dekora* pro nás nebylo: v záchvatu krajního individualismu neviděli jsme nic než *svoji* čistou pravdu a za ni jsme se bili. Augury byli by literáti, jak si je přejete mít Vy: ti, kteří z ohledu na důstojnost umění a na vážnost svoji v lidu chovají se moudře a rozšafně — to jest na oko se snažejí, ale vnitřem se rozházejí.

A zde jsem u povážlivé a řeknu přímo: necharakterné rady, kterou dáváte: literáti, snažte se, abyste nediskreditovali umění před lidem. „Snižujeme sebe, snižujeme lid, zvykáme ho otravě,“ mní p. Sokol, „vymstí se to na nás.“

K tomu jen několik slov.

Boj, je-li veden jen *poctivě*, a kdyby byl veden i o věci menšího dosahu, není nikdy otravou — naopak nese v sobě vždy *očistu*. „Lid“ — to jest široká čtenářská obec — se otravuje jinými věcmi než polemikami, v první řadě špatným uměním, špatnou literaturou, špatnými novinami. „Lid“ polemik nečte, a kdyby i četl, nerozuměl by jim: rozumět mohou jim jen zasvěcenci, lidé z literárních kulis nebo amatéři literární. (Vedou se ostatně většinou v listech odborných nebo alespoň určených inteligenci.) Jednoho jest ovšem třeba a to jest, aby *nezúčastnění* lidé polemik nerozšlapávali a nezanášeli jich do novin stranicky zbarvenými referáty a nekazili tak soudnost — cosi, čeho pod maskou mravokárce dopouští se, jak jsem ukázal, p. Sokol. Jinak však tuším neuškodí nikdy ani lidu, zví-li a přesvědčí-li se, že literatura není salonní idylou, nýbrž bojištěm — právě jako jest jím život — a často i bojištěm, na němž se bojuje otrávenými zbraněmi a úskokem — právě jako v životě.

Rada p. Sokolova čpí vůbec jesuitskou morálkou. Nic nezáleží na tom, jaká jest tvá vnitřní pravda, — důležité jest jen, aby se „nezdalo“, aby se „neřeklo“ — aby se nedalo pohoršení. To není právě statečné. Ale to není ani moudré — je to pouhé *chytráctví* a ne moudrost.

— „Není tedy malicherných a surových polemik? A nemají se zamezovat?“ — namítá se mi.

— „Ne,“ odpovídám, „jsou polemiky malicherné a hrubé a mají se zamezovat.“ Jest jen otázka, jak se to má dít.

Malichernou byla na příklad moje poslední polemika s vydavatelem brožury divadelní, speciálně s p. Sezimou. Jsem první, kdo to přiznává. Neboť o co šlo v této polemice? O věc docela *vnější*, kterou by mohl a měl rozhodnout kterýkoli občanský soud. Šlo o to, dal-li jsem mandát p. Sezimovi, po případě byly-li splněny podmínky, za nichž jsem jej dal. Soud, jsem jist, rozhodl by při v půlhodině — zatím co se polemiky vnějšími kombinacemi protáhly na tři měsíce a spotřebovaly spoustu nervové energie. Je to jistě ztráta času i sil — cosi anomálního, co ukazuje

na nedostatek naší literárně-společenské organizace. Proč nemohly by se *takovéto* spory, spory čistě *vnější* — které nemají s literární myšlenkou nic společného —, řešiti smířčím soudem, do něhož by na př. každá strana jmenovala po dvou důvěrnících, kteří by zvolili předsedu, projednali spor a vynesli náleze. Sám byl bych s radostí prvním, kdo by se podrobil takovému soudu. Proč „Kruh“, který byl zde přímo angažován, neukázal příkladem, že rozumí svému poslání organisátorskému a pojímá je vážně? Proč nepřišel s návrhem smířčího soudu, který by věc stručně a klidně rozřešil?

Není pochyby: jsou polemiky malicherné, vnější, surové. Ale otázkou jest, kdo jest jimi vinen. Jsem názoru zcela odchylného od běžného mínění, které viní výlučně nebo hlavně soupeře. Myslím, že v první řadě jsou vinni *diváci*, jako na soubojích jsou vinni předem svědkové. Kdyby někomu šlo *doopravdy* o zamezení malicherné polemiky, vystoupil by prostě a navrhl by řešení smířčím soudem — po prvním výstřelu, jakmile se poznalo, o co běží. Nic snazšího nad to. Ovšem: kdyby někomu *doopravdy* o zamezení polemiky šlo! Ale v tom to vězí: *doopravdy* o to nikomu nejde. Kdyby někomu o to *doopravdy* šlo, snesl by lehce trochu námahy, které by žádala podobná iniciativa.

Zatím jak se věci mají, přihlíží každé polemice řada diváků, literátů a novinářů, a má z ní v hloubi srdce své gaudium. A když se páni dosyta nadvívali, nasadí si nakonec *masku indignovaných*, začnou se tvářit strašně vznešeně a ušlechtilé, napíší post festum morální sermon o kleslosti literárních mravů a o tom, že se kazí lid, a vydekorují si takto lacinou ušlechtilostí první číslo, na něž chytají obecnost. Hloupé to není — jenže tuze průhledné a malodušné. Kdyby měli opravdový zájem a opravdovou lásku, uspořili by si závěrečný sermon a *včas*, na počátku boje, dali by popud ke klidnému a poctivému řešení *soudem* — *vysvěllením*. Že taková iniciativa nemůže vyjít od samotného bojovníka, dá mi za pravdu každý, kdo se kdy octnul ve větší polemice: ten je příliš angažován, po případě potupen a uražen, a proto rozhořčen. Žádat *od něho* chladnou hlavu a vytýkat mu, že „se nechal strhnout do polemiky“, jest ubohá psychologie. „Žádný člověk se *nenechává* zabít,“ říkal hrabě Pourcignac, „každý jest jen zabit.“ A stejně jest tomu s polemikou: žádný se *nenechává* do ní strhnout — každý jest jen do ní stržen.

Ujišťuji p. Sokola za sebe, že mně polemika nebyla nikdy plezírém a zábavou, nýbrž naopak: trudem, nudou, bolestí, rozrušením — tím větším, čím méně mám nervů. To není sentimentalita, to je prostá, holá skutečnost. I já mám svoje práce, které jsou mně drahé, — a kdybych neměl i práce, jest mně tisíckrát milejší číst nebo snít než postavit se za terč střelám a ranám. Mluví o tom šífe proto, poněvadž jsem došel k přesvědčení, že dobrá vůle „*nenechat* se strhnouti“ nic nepomáhá. Jde-li ulicí a udeří-li tě někdo, jest ti svrchovaně lhostejno, pokud je rána „*ideová*“ a „*principielní*“ nebo není, — cítíš bolest, urážku, hněv a jednáš podle toho. A v polemice stejně tak: jí mohl by se snad někdy vyhnout jen ten, kdo by chtěl provozovat pštroší politiku a tvářit se, jako by rána nepadla a rány necítil. Jenže taková pštroší politika není ani mužná, ani moudrá — nýbrž pokrytecká — a tisíckrát milejší mně jest ten, kdo vzkypí třeba lehce, než kožený hastroš bez citu a schopnosti vzrušení.

Jistě: jsou polemiky surové, osobní, malicherné. Ale vinna tu není konec konců ani mladá generace, kterou starší přezdívali *rváčská*, ani (a ti již dokonce ne) jednot-

liví její representanti. Vinu — hlavní část viny — má, jak již v životě bývá, ten, kdo se jí zdá býti nejvzdálenější a sedí důstojně v teple a v pohodlí — míním *starou generaci*. Potlačovala desetiletí a desetiletí všecku diskusi: nechala být „*ideje*“ „*idejemi*“ a zachovávala vnější dekorum. Žila opravdu augursky: nevážila si sebe navzájem v nitru stejně jako si neváží sebe mladí lidé dnes — ale *ctila se na vnějšek*. To byla generace podle srdce p. Sokolova. Hlavní starosti její při každém sporu bylo: Co by se tomu řeklo? Nepohoršujme maličkých! Ututlejme všecko: vyřídíme si to mezi čtyřma očima!

A za hřchy otců pykáme dnes my.

Pracně se vybojovala konečně volnost slova, diskuse, polemiky, dřívě neznámá, — a zneužívá se jí jako se zneužívá první dobu každé svobody, každé získané možnosti a síly. Uplynou ještě léta, než se ovládne a zorganizuje — než bude k opravdovému a hlubokému užitku. A patří to již k tragice lidského rozvoje, že právě ti, kdož jí dobyli a pomáhali dobýti, padají první její oběti. „*Telle est la Loi*,“ říká melancholicky Alfred de Vigny. Takový jest zákon tragiky. — — — — —

Napsal jsem před chvílí, že není vinna mladá generace. Ale není to docela správné a opravuji se. Jest vinna — a sice, abych řekl celou svoji myšlenku —, jest vinna potud, pokud se druží *v spolky a v družstva*. Bylo na to upozorněno již v předěšlém (I.) čísle „*Přehledu*“: „*Literární život jest vydán úplně na pospas koterím: starousedlým klikám vyrůstajícím nebezpečným konkurentům v kamarádských kroužcích mladých*. Nastala příznivá doba pro kariéristy.“ Jest to žalostný fakt, ale nelze si před ním zastírat oči: nejhroší surovost a hrubost — *cechová a stranická* hrubost — se tím vyvinuje a rozrůstá celým našim literárním životem. Tak vznikají polemiky a epigramy, psané pro radost a pýchu hospodského stolu a kroužku, na nichž *de facto* spolupracuje celý stůl, k nimž podněcuje a štuje autora celá družina. Nebojuje jednotlivec, individuum za věc drahou svému srdci nebo jednotlivec uražený a roztrpčený — bojuje *člen spolku X* nebo *příslušník kruhu Y* a bojuje zuřivě, bezohledně, surově, neboť jeho *spolkářská čest jest angažována*. Kdyby „*padl*“, byla by to nečest celého kroužku nebo spolku, a deset nebo dvacet párů očí shlíželo by na něho s opovržením. Tak vzniká hrubost a křečkovitost soustavně pěstěná, soustavně klepaření a malichernictví. Odtud vyvěrá a živí se i skutečný polemistický *sport*, polemika a satira řemeslně pěstovaná — *trenovaná* skoro denně. Jsem jist, že polovičku *sottis*, které napíše takový pospolkařený literát, by nenapsal, kdyby byl jen na týden nebo na čtrnáct dní izolován od svého kroužku.

Je to známá skutečnost, že když se lidé druží v houfy a tlupy, vade se špatně *osamocení*. I náš literární dnešek to ku podivu potvrzuje. Neboť — a to je hodno povšimnutí — tyto kroužky a spolky nebojují mezi sebou. Ne, kroužek „*mladých*“ respektuje obyčejně a pravidlem spolek „*starých*“ a naopak stůl „*U žáby*“ respektuje pravidlem stůl „*U raka*“. Neboť všecka tato sdružení stýkají se ve své nenávisti *osamocení*: ti jsou jim vlastně jedině solí v očích. Na ty si také troufají, právě proto, že jsou osamoceními a že nestojí za nimi a nekryje jich a nepomáhá jim deset nebo dvacet kamarádů a spojenců.

Tak dožili jsme se, díky bohům, v české literatuře poměrů zcela analogických poměrům maloměstským — a horším nad ně, oč nervosnějším a urputnějším jest

velkoměšťák maloměšťáka. A důsledky začínají se dostavovat již také, a to i tam, kde by jich člověk před nedávnem nebyl hledal: baráčnictví citu a vkusu, malodušnost majorisování a uniformování („držet k sobě ve všem“, zní parola), protekcionářství, které se neptá po hodnotě ducha a díla, nýbrž po barvě strany a příslušnosti ke stolu, kasárnický duch, který kryje vzájemně chyby a nedostatky.

A to všecko na konci doby, která se přiznávala k individualismu a měla mezi svými světci na prvním místě Ibsena, po němž ráda opakovala: „Nejsilnější jest muž, který stojí zcela sám.“

A odpococ? Není jí než v mládí — v mládí ne podle kalendáře, ale v mládí intelektu a citu, vkusu a taktu. Opravdové mládí jest čestné, hrdé, velkodušné. A jemu zhnusí se, musí se zhnusit dříve nebo později malodušnost a zbabělost, surovost a ubohost dnešních našich poměrů literárních. Z něho vyjde dříve nebo později obroda.

Ještě o K. Sezimovi, rytíři stejně výřečném jako prolhaném, čili čest a jazyk v obráceném k sobě poměru

*Je pravda, čest zůstala na bojišti
a mrtva je a těžce zdupána —
než jazyk, bohudík, je neporušen
a mnoho nahat dá se do rána.*

Ze staré kroniky

Před čtrnácti dny usvědčil jsem v tomto listě velmi stručně a lapidárně p. Sezimu otištěním vlastního jeho listu ze lži a klamání veřejnosti. [Viz zde na str. 235.]

Byli naivní lidé, kteří se domnívali, že je tím p. S. zabit a že se skryje do brlohu jezevčího. Ale mylili se: tak vedl by si snad v této situaci nějaký ubohý plebejec — ale mladý český literát a aristokrat, který píše jen pro „Svůj Nejsvrchovanější plezír“? Vari, bídná havěti! Ten má jinou etiku: usvědčili-li tě ze lži, napiš honem *deset nových* — zamotej věc tak, že se v ní čert nevyzná, vyspílej odpůrci, naplij na jeho literární práci a nadmi se nakonec do nejnabubřelejší divadelní pózy — a vyhráls.

Tvůj stůl ti tleská, předseda tiskne ti ruce — co chceš víc?

A tak leží přede mnou dlouhatánské pensum Sezimovo — pensum na postoupenou do nejvyšší třídy hrubosti — pensum Sezimy rytíře *Požehnaného jazyka*: tužil jsem, že nebude kratší, neboť čest a jazyk bývají odjakživa u rytířů v obráceném poměru.

Napsal jsem v předminulém „Slově“, že s p. S. nebudu polemizovat, a chci dodržeti své slovo: budu psátí jen o p. Sezimovi — jen několik gloss, jimiž chci demonstrovat mravní a rozumovou bídu, do níž dovede upadnout A. D. 1904 popolkářený literární zuřivec.

Píšu spíše *dokumenti doby* — žalostné literární bídy dneška — než polemiku.

Přejdu mlčením úvod polemiky p. S., veledílo podezřívavé nízkosti a klamání veřejnosti: jest rozstřípen žalostně v „Čase“ z 19. a 20. t. m. Lži p. Sezimovy byly

tu vyvráceny se strany nekompetentnější: redakcí „Času“ a redakcí „Volných směrů“, k nimž se ubohý zuřivec dotíral na nečisté námluvy. Tam leží také čest p. Sezima zdrchána tak žalostně, že by se asi p. S-ovi špatně vycházelo nějaký čas na ulici a mezi lidmi, kdyby neměl právě čelo, o němž se říká, že jest lepší dvora poplužního.

Tedy k „jádru“ (lucus a non lucendo).

Na vlastní svůj dopis, který jsem otiskl, nemá ovšem p. S. slova věcné odpovědi. Ale mluvit se musí — a mnoho mluvit: šest sloupců alespoň, aby se naházel lidem písek do očí. A co by řekli přátelé z „Kruhu“, kdyby mlčel? Ten despekt, bozil A tak p. S. mluví — ne: tlachá — tlachá věci, které se smějí beztrestně tlachat jen o tučný čtvrtek.

Jest to situace, jaká bývá v cirku: Padla rána, bolestná a potupná rána — ale clown k velkému překvapení P. T. obecně tváří se, jako by to byla hubička a pokračuje ve svých pirouetech. Jest nalíčen a zarděl-li se i, nikdo toho nevidí. A jeho femeslo je právě v tom: nedat nic znát na sobě.

Clown je clown a Sezima je Sezima.

Tak snaží se náš literární clown namluvit v „Rad. listech“, že list, který mně psal a který jsem otiskl, — list mimo každou pochybu prosebný až do úpěnlivosti, v němž se styděl za své vyděračství a omlouval z něho, svaluje vinu na své přátele z „Kruhu“ — že list ten byl vlastně — slyšte! — ó zazať důvtipe sezimovský!! — listem *kárným*, který mně měl připomenout moji *povinnost* — ano, povinnost! — Jest to alespoň proložené vyčištěno v RL a jsou za tím tři tečky, tři psychologické, hlubokomyšlné tečky.

Ano, připomenout povinnost! Neboť p. S. jest již tak psychicky organisován, že chce-li připomenout lidem povinnost, kleká před nimi skoro na zem — — —

Bravo, clowne: dobře hráno! A maska sedí na tváři, a rdíš-li se, nikdo nevidí.

Bravo, clowne: ale pak také účty, které vám posílá krejčí nebo knihař, jsou vlastně milostnou korespondencí a feuilletony v „Rad. listech“ projevy *zdvořilosti*. Pak den je noc a noc je den — pak žijeme v masopustě na šibfinkách a já jsem poslední, kdo pokazí žert.

Jenže clown také někdy v horlivosti přestřelí a stává se — jak bych to řekl? — absurdním i v clownské logice.

Tak jest ku př. dojemně čist, jak p. S. znova a znova upozorňuje na moji *necht k brožuře a moji aversi k podepsání* a znova je dokládá. Proč to dělá? Obyčejný člověk mohl by si myslit, že pracuje pro mne a žene vodu na můj mlýn. Ale ne, clownská logika je právě nevyzpytná. Pan Sezima chce tím zdůvodnit thesi svoji, že jsem mu 17. června *vnutil* přímo, když již „přešel na jiná themata“, — div ne proti jeho vůli — svůj podpis na brožuru.

Vypadá to sice všecko zpropadeně absurdně — ale „přátelům“ z „Kruhu“ jest to patrně jedno a redakci RL také. Jde jen o to, počmárat šest stránek — čím, to je již à peu près vedlejší.

A rozumí se, pokračuje clown, že klausule „souhlasu do 30%“ jest pouhá „fraška“ a „šprým“ — jako byl můj list „šprým“, jako hraju vůbec šprýmy a frašky, jako jsme se na ně dali již v „Kruhu“! Ano, šprým! Kdo se tu směje? Opakují již po osmé: „fraška“, „šprým“ — mám tedy konečně nárok, aby se mně uvěřilo. — — —

Pěknou ukázkou vyšší charakterní komiky (p. S. pracuje v tomto genu) je zase dovolávání se jakýchsi svědků — ááno, *svědků* — jsou také náležitě k v ůli důrazu proloženi¹ — kteří mají cosi dosvědčit — co je p. Sezima již 3 měsíce učí. Bravo! Občas takový rozšafný „argument“ dělá dobře — a působí zvláště na galerii potivců úspěšně. Jenže zapomněl náš charakterní komik dodat, že těmi svědky jsou jen — — pp. Kamper, Jelfnek a snad Dyk (účastníci pověstné schůzky naší, o níž bylo již tolik vykládáno) — tedy buď *obžalovaní* (vinil jsem je a viním z různých nepěkností), nebo *žalobci!* Pan Sezima je právník a ví snad, že nikdo nemůže být současně žalovaným a svědkem — nebo žalobcem a svědkem! Nu, charakterní komik! Jen když byl efekt pro galerii. — —

Ale jsou věci v pensu p. Sezimově, na něž nestačil ani clown, ani komik: ty dovedl zmocí, žel, jen literát — pospolkařený zuřivec a straník, kterému není žádná nízkost dost nízká — mladý český literát A. D. 1904 a člen „Kruhu“ — vztekem nepřítelny ubožák. Jsou to nejtuchnější sousta z jeho pensa — a zde začíná dokumentárnost, žalostná dokumentárnost.

Pan Sezima mluví u mně „o příznacích jistě pathologičnosti“, o „pitvorné posunčinně“ a jiných líbeznostech. Candide, že ano? A tak mluví človíček, který o sloupec dále napíše, že cosi podnikl „pro Svůj Nejsvrchovanější plezír“ — floskule, z níž, kdybych chtěl mluvit jazykem p. S., ěpí psychosa na sto honů.

A aby o smutné mravní jeho úrovni nebylo pochyby, vytáhne také starou literární kampaň z r. 1900 a zahraje si ex post na mého protektora, který „v naivním entusiasmu nedostí informovaného nadšence“ (jak zní starožitné cliché) a ze soucitu se mne zastal. Takovými ubohými zbraněmi, odloženými dnes již posledním žurnalistou v Zlamané Lhotě, který halapartničí Bílým nebo Modrým na radnici, ohání se český literát, *mladý český literát*, člen „Kruhu“ A. D. 1904 v Praze! Co by řekla veřejnost, kdybych uveřejnil list Sezimův, nedlouho po oněch bojích mně zaslany, kde píše dnešní můj naetiurhač m. j., že mu „*bylo cti státi v těchto bojích po mém boku*“? Dnes mluví o tehdejších útocích jako o „silně povážlivých obžalobách a obviněních“ a mám listy, kde soudí *právě opačně!* Dá se myslet žalostnější úpadek charakterový?

Rozumí se, že takový člověk neušetří ani *literárního díla svého odpůrce* a kope a spílá tam, kde všera ještě smekal. Dnes mluví o mých pracích jako o „*dýchavičných exhortách*“ a všera — 6. května 1904 — tiskl ještě v kronice „*Literárních listů*“ noticku, kde na předním místě z novinek prózových „*zaznamenává předem s radostí pověst*, že vydavatelstvo „*Volných směrů*“ chystá se uspořádat *výbor essayí F. X. Šaldy!*“

Zde má p. Sezima příklad člověka, který se v „pitvorné posunčinně“ poličkuje sám tak žalostně. Trapné divadlo. Et passons . . .

Jen ještě poznámku. Pan Sezima chvástá se ve své, nevím zda drzostí, či zaslepeností, čímsi, zač by se měl stydět. On prý „*přinutil*“ p. Kvapila, aby uveřejnil listy, které jsem mu psal, on prý „*vypověděl mně všechn styk*“.

1 - Že nedisponuje sazárna RL tak velikými typy jako Wiesnerova, zůstané již nedokvilným žalem stoupence „čistého nerozumu“ a méně čisté dialektiky K. Sezimy!

Vpravdě je historie ta docela jiná. Vpravdě věšel se mně na šosy p. Sezima *ještě tehdy, kdy již jsem vystoupil proti „Kruhu“*, a v 7. čísle „*Volných směrů*“ prohlásil, že „*nesouhlasím ve všem se stylisací a argumentací brožury*“. Ačkoliv zcela zřetelně ohlašoval jsem zde již „*kritiku i brožury i věci správy divadelní*“, držel se, p. Sezima úpěnlivě mých kolen *ještě v „Rad. listech“ z 25. června* a hrozil mým budoucím článkem jako strašnou metlou „*Slovu*“ a „*Macarátu*“.

Teprve když jsem odejel 25. 6. na tři měsíce z Čech (den před mým odjezdem byl p. Sezima ještě u mne, ubezpečit se tím), dostal p. Sezima ukrutnou kuráž. Věděl, že nejsem zrovna člověkem notářské opatrnosti a chytrosti a že nevzal jsem s sebou asi osudný jeho list, kterým jsem jej mohl v Praze kdykoli zničit, — věděl i, že obrana bude mně na venkově velmi ztížena — *a teprve nyní, 28. června, odhodlal se „jednat“*: napsal p. Kvapilovi dopis, kde ho prý vyzval k uveřejnění listů mých i p. Karáskových.

A stejně podloudně a lstivě vedl si náš clownek i nadále. Nedostal jsem od něho ani slovíčko o tom, co kutí nebo co „*odhalil*“¹, — a rozumí se ani slovíčka, kterým by „*vypovídal styk i nejstudenější*“. O celé perfidnosti a nízkosti jeho dovedl jsem se skoro náhodou a pozdě z časopisů. Byl-li kdo z nás, kdo vypověděl všechn styk, — studený, studenější a nejstudenější — vyjma velmi teplý styk trestající ruky —, byl jsem to já, který jakmile jsem zvěděl o perfidnosti a ubožáctví p. Sezimově, přibil jsem je nejprve na pranýř v „*Přehledě*“ č. 37 [viz zde na str. 223] a později objasnil a ocenil po zásluze i typickou klepařskou metodu „*propuštěné služby*“ v „*Čase*“ [viz zde na str. 232].

Taková jest tedy historie cirkusového reka a jeho noblesy. A aby o cirkusovosti její nebylo již prázdné pochyby, apostrofuje mne p. Sezima na konci svého hladového říkání dokonce — po francouzsku „*Monsieur*“ a po italsku „*Signore*“ — což jsou tak asi jediná dvě slova, která zná z obojího jazyka náš nadčlověk v hrubostech.

Ano, bezesporně: teď vidíte, že mluví grand — skutečný lepenkový grand z cirkusu —, který to již ve všech rytířských jazycích a cvicích přivedl právě — před první lekcí.

22. 10. 1904

1 - Že nebylo co „*odhalovat*“, poněvadž jsem je o všem zpravil, věděli ovšem nejlépe i p. Sezima i pp. Kamper et Cie. Jim řekl jsem, i na pověstné schůzce, že *řekl jsem se jich* v listě k p. Kvapilovi — a to právem, poněvadž zachovali se ke mně při podpisování akce neloyálně a nekorektně. Jediným odhalením, které asi v ušlechtilé rodině, virtuosně již sehané, způsobilo přece jakýsi rozlad — třeba se neprojevil na venek —, bylo uveřejnění listu p. Sezimova mnou. Chtl jsem původně veřejně vyzvat výbor „*Kruhu*“, aby zaujal k tomuto listu stanovisko a vyvrátil nepřekně věci, z nichž jej zde vinil p. Sezima, — buď p. Sezimu dementoval nebo mně dal satisfakci — ale rozmyslil jsem si to. Nemám totiž již žádných ilusí o výboru „*Kruhu*“ a vím, že by odpověděl vytáčkami nebo hrubostmi. Apelovat na lidi, kteří dovedou spolknout tak „*těžký knedlík*“ mlčky a necítí sami povinnost vše čestně vyložit, je prostě marné.

Prohlášení

V 6. čísle *Rozhledů* v poznámce na str. 171 a 172 navrhuje pan E. Sokol, aby spor náš řešen byl *smírčím soudem*. Ačkoliv je zcela zbytečný a nemístný strach p. Sokolův, zde projevený, že bych odvlékal polemiku na cizí pole, ačkoliv dále p. Sokol měl učiniti svůj návrh před svým článkem „Příspěvek dneška“, v době, kdy měli jsme oba po jednom vystřelili a ne nyní, kdy mne bezdůvodně pozurázel skoro na deseti stránkách *Rozhledů* — *přijímám přesto návrh p. Sokolův*, abych nebyl podezříván z polemického sportsmanství a abych ukázal, že mně záleží na vyjasnění a pravdivém vyšetření sporné otázky.

Chci, aby obvinění p. Sokolova byla klidně a všestranně projednána a aby bylo dokázáno, že p. Sokol dopustil se na mně těžké křivdy, vinil-li mne v podpisové aféře brožurky divadelní z jednání nečestného, jak to vyslovil na str. 137 „*Rozhledů*“ ve větě, počínající slovy: „A já tedy tvrdím...“ a končící slovy: „soudkyně — veřejně“.

Na ostatní stránky polemiky naší, zejména na jiné záležitosti, do ní vepředené, a na obvinění z nepoctivých zbraní dialektických, ze žonglérství, překrucování atd. odpovím p. Sokolovi, jakmile bude rozhodnuto o hlavních obviněních jeho.

Za tím účelem jmenoval jsem důvěrníky svými p. Cyrila Duška, člena redakce Času, a p. Xavera Tejřova (dra Tejšovského), spisovatele v Praze, které jsem informoval v těchto dnech podrobně o vzniku a průběhu sporu svého s Kruhem a jimž dám k dispozici i materiál listový, pokud ho mám a pokud slouží k objasnění věci. Oba pánové obrátí se co nejdříve na p. E. Sokola a podniknou všechny další kroky, nutné k věcnému projednání záležitosti.

V Praze 13. listopadu 1904

Zasláno. Výboru Kruhu českých spisovatelů

Výbor „Kruhu“ v „České politice“ (kongeniální list!) z 12. listopadu prohlašuje, že *škrtá* můj podpis na brožurce „Nár. divadlo a české drama“, poněvadž prý není podepisovatelům ctí státi vedle mne.

K tomu jen tolik.

Pánové, kteří uložili p. Sezimovi, aby — jak sám praví — „*vyškemral ode mne podpis stůj co stůj*“, kteří aby tento podpis získali, „*nutili ho přímo k vyděračství*“ (ipsissima verba!), za než se sám p. Sezima styděl, pánové, kteří se o tento podpis rváli na můž s p. Kvapilem i jinými, nemají prostě práva škrtati jej. Mají práva toho tím méně, že dal jsem jich akci nekonččně víc než svoje jméno — *podporu svého slova a své myšlenky* v 9. čísle „*Volných směrů*“, tedy něco, kam nedostříkne slina chvilková. Pokud se týče ctí nebo nectí státi vedle jich jmen, vědí i jiní, kolik jsem tu projevil úzkostlivé nechuti, a to v době ještě, kdy nebyli pánové potřsněni surovostmi, jimiž se pošpinili v poslední době.

Pánové vytýkají mně, proč jsem neprohlásil hned první den, že můj podpis dostal se na brožuru neprávem. Pánové vědomě klamou tu veřejnost. O brožurce zvěděl jsem z dotazu p. Kvapilova 23. května, *v též den, snad i v touž hodinu, napsal jsem pp. Kamprovi i Sezimovi, jak snad již po páté vykládám, pobouřené listy s dotazem*, jak mohli se dopustiti na mně nešetřivosti a podepsati mne na věc, s níž jsem v mnohém nesouhlasil. *V obou listech prohlásil jsem, že protestuji veřejně proti tomuto bezpráví.*

Tu nazejtří, 24. května, obdržel jsem list p. Kamprův, kde mne uprošoval, abych nepoškozoval akce a nedával spolku pykati za mystifikaci nebo omyl p. Sezimův. *Prosebný list tento mám v rukou a předložím jej čestnému smírčímu soudu.*

Zatím cituji z něho: „Ujišťuji Vás svým slovem, že věc má se tak, jak jsem Vám ji vylíčil a že tedy ani u mne, ani u kteréhokoliv z ostatních pánů nemůže býti řeči o zlém úmyslu, *ježto jsme se stali obětí — chci prozatím předpokládati — omylu p. Sezimova.*“

„Správně ukazujete k tomu, jak takovými nemilými epizodami celá naše akce trpí. *Ale právě proto byl bych Vám velmi pouděšen, kdybyste laskavě při stylisaci svého prohlášení vzal zřetel k tomu, že věc nestala se naší vinou, po případě, kdybychom v tom smyslu učinili nějaké vzájemné prohlášení.*“

Dal jsem se uprosit a přistoupil jsem na návrh p. Kamprův; na základě tohoto vyzvání jeho šel jsem 24. května večer na schůzku s výborem „Kruhu“ smluvit ono prohlášení, netuše ovšem, že budu přelstěn a že mně nebude zdrženo slovo.

Tak má se vpravdě věc — všechno ostatní, zejména líčení „Kruhu“, jest lež. — A dále: pánové dokazují mně logické žonglérství a eskamotáž tím, že vyrvali z *různého* kontextu několik slovíček, vztahujících se k *různým věcem*, — a položili je proti sobě. Tak nazval jsem ku př. „veteránsko-spolkovým nemravem“ *defilé podpisů na jich prvním zasláno v Č. politice* ze 17. července — pánové vztáhnou si dnes podvodně tuto výtku na *svoji brožuru* (čin, který jsem — ostatně ne celý a ne tak, jak byl realizován — schvaloval) a mají eskamotáž dokázanu. Jenže ne moji, nýbrž *svoji!* S takovými lidmi polemizovat znamená ovšem jen mařit čas a špinit si duši.

A jen slovíčko ještě ne pánům, ale veřejnosti. Nežádal jsem od spolku žádné „*banálnosti*“, komedie smírčího soudu *spolkového*, jakým se srovnávají hádky mezi členy a výborem, jak by rád dnes namluvil veřejnosti „Kruhu“, — nýbrž opravdové a klidné vyšetření k řešení sporu literárními znalci — soud čestný, do něhož by jmenoval spolek své důvěrníky a já své důvěrníky a který by vyšetřil spor svědomitěji než soud občanský.

Že takový soud jest pánům čímsi velmi nepohodlným a že jej parodují a pomlouvají hned zpředu, chápu velmi dobře: dojde-li k němu, ukáže se tu nejen všechna nedbalost a ledabylost, ale i všechna nepoctivost, dráčství a lstivost tohoto nejmladšího literárního sdružení.

V Praze 18. listopadu 1904

1 - Nejsem ani členem „Kruhu“, a již proto nemohl jsem žádat soudu takového!

Prohlášení

Na poslední feuilleton p. Sezimův v „Rad. listech“ z 5. 11. neodpovídám. Není v tom smyslu a rozumu, rozebíráti tuto motanici lži a urážek, — a pak, i kdybych to učinil a vyvrátil je, v příštím čísle sepřede tento gentleman pásmo nových . . . Na tento druh nekonečné zábavy s p. Sezimou nemám však ani dost času, ani — dost nevkusu.

Chtěl jsem původně vyvrátiti jen list, který poslal p. Sezima „Rozhledům“ do č. 6. a v němž si náš gamin nasadil morální masku.

Neměla-li by však z toho vyjít zase pouhá slovní tahanice, chtěli-li bych skutečně vyvrátit a usvědčit pokrytce a lháře, mohlo by se to státi jen citáty z listů, které mně pan Sezima psával.

1. Vystavil prý jsem veřejnému posměchu *naše přátelství* ve feuilletoně „Času“ ze 17. 8. [viz zde na str. 232], vyličiv je prý zcela falešně pro svůj účel. Nuže, mohu dokázat z listů p. Sezimových, že jsem si vedl ve feuilletoně onom *ženerosně*, že jsem naopak lčil *ve prospěch p. Sezimův*, o němž jsem psal jako o milém hostu, talentovaném literátovi a milém společníku literárním. Z listů p. Sezimových jest patrné, že p. Sezima cítil se v našem poměru *přijímajícím a zavázaným žákem* (užívá sám toho slova) — vztah, který jsem ženerosně p. Sezimovi vůbec daroval, jehož jsem se ani slovem nedotkl, jehož jsem se nedovolával.

2. Vyčítá-li mi p. Sezima, že využíval jsem vždy *únavy soupeřovy*, mohu dokázat z listů p. Sezimových, že *strategické plány na únavě soupeřově stavěl jsem ne já, nýbrž p. Sezima*. Plány tyto osnoval v kampani naší proti p. Karáskovi v létě 1900 a dával mi v tom směru *zcela bezohledné rady*, jichž jsem neužil.

3. Vytýká-li mně p. Sezima v témž listě *polemický teror* a pohoršuje-li se nad *některými mými příkrými výrazy polemickými* o pp. Karáskovi a Neumannovi, mohu z listů dokázat, že se tu dopouští p. Sezima *nejhoršího pokrytectví*. Nejen že mám listy, v nichž uznává veliký a zásadní dosah *všech* mých polemik (s pp. Sládkem, Roháčkem, Šimáčkem a j. a j.), a radostně je přijímá, ale mám i řadu listů, kde užívá o pp. Karáskovi a Neumannovi výrazů daleko příkřejších než jakých jsem užil kdy já — výrazů *přímo brutálních* — a kde výrazy ty mně přímo sugeruje, kde se nejen stotožňuje zcela s mým stanoviskem, nýbrž dává k potření odpůrců *rady přímo macchiavelistické*, jichž jsem nepřijal a nesledoval přes své tehdejší rozčilení a rozhořčení.

Abych nebyl nucen užiti této zbraně pro mne trapné a p. Sezimu nanejvýš pokořující, přečetl jsem ta která místa z listů p. Sezimových pp. Kučerovi a Jiránkovi a poprosil jsem jich, aby vyhledali p. Sezimu, upamatovali jej na bližší okolností oněch dob a požádali jej za odvolání posledních dvou bodů. Pánové sešli se skutečně s p. Sezimou 11. t. m.; p. Sezima vyžádal si lhůtu 24 hodin na rozmyslenou, načež 12. t. m. odvolati odmítnul.

Mám nyní volnost, usvědčiti p. Sezimu citováním z jeho listů.

Přesto toho nečiním: *divadlo bylo by příliš trapné*.

Užiju však listů p. Sezimových ve svém sporu s p. E. Sokolem-Elgartem a předložím je čestnému smířčímu soudu, kterým má býti pře tato řešena.

Za tím účelem seznámil jsem s nimi již své důvěrníky pp. Cyrila Duška a dra Fr. X. Tejfovského.

V Praze 18. 11. 1904

Emil Gallé

Slavný mistr nancyjský Emil Gallé zemřel 23. září t. r. v rodném svém městě, z něhož učinil středisko obrody umění aplikovaných, „umění života a krbu“, jak říkají Francouzi: byl nejen sám kouzelným tvůrcem, ale i neúnavným organisátorem, duchem, který inspiroval a družil a nabádal, — duchem, který netajil svých objevů. Byla to veliká duše, která se chvěla vibracemi života a světla a sdělovala je jiným. Narodil se r. 1846 synem umělce-hrnčíře v Nancy, v městě, které má krásný umělecký charakter a bohatou uměleckou tradici od XVII. a XVIII. století. Duch velikých umělců Clauda Lorraina, Jeana Lamoura, Lolliera a Moreaua chvěje se nad hlavním městem lotrinským, které bylo v XVIII. století sídlem královny Marie Leszczińskiej a z něhož nikdy nevyprchala jasná, teplá záře rokoka, jeho vkus, jeho logika, jeho kouzlo. Od XIV. století byl Nancy sídlem umění sklenářského a přivedl to daleko v tomto odvětví, zvláště v XVII. a XVIII. věku. Jako umělec-sklenář počal pracovati Gallé r. 1856 a navazoval tu na lokální tradici, žalostně ovšem pokleslou v posledních dobách: povznesl ji výše než stála kdy před tím a posvětil ji ve svých dílech duchem a obrazností velikého a bohatého dekorátora, básníka hmoty a kouzelníka vzácného vkusu. V obrodné snahy jeho měli vliv zvláště Japonci, kteří jej utvrdili v přesvědčení, že se musí držeti dekorace přísně přírodní. Studoval umění kolorace s neumdlévající zvidavostí. Svět rostlin a nerostů byl říší, z níž se neúnavně učil. Jeho vázy mají cosi z krásy a kouzla draho-kamů: mají jich koloristický oheň a žár, odstíněnost i transparentnost. Hoří miho-lavou zelení chrysoberylů nebo chrysolitů, jiné stříbí se leskem cymofanů, světlí modří tyrkysů, mží mléčností opálů. Kouzelná záře a plachost nuance připomíná jindy jaspisy, acháty a onyxy. Nebylo tajemství, jehož by nebyl odloudiv této říši neúnavný duch Galléův, stále se učil, stále nespokojený, stále hledající a bádající. Dosáhl efektů kouzelně krásných, podobností se sněhem, mlhou a deštěm. Dovedl zachytiti každý prchavý dojem přírodní, který mohl býti přenesen v hmotnou formu. V etherných formách dovedl podat něco ze života ovduší, subtilní nálady přírodní: tah mraků, průzračnost zelených vln mořských, kadeřnaté větve podmořských rostlin, paprsky vycházejícího měsíce, rez podzimního listí, zmítaného větrem, tajemný soumrak hlubokých lesních samot. Lze tvrditi o Galléovi, že rozšířil nesmírně pole svého umění i za sklenáře muranské a české; nejen že rozvinul procesy posud užívané, objevil i procesy zcela nové a užil jich se subtilností a gracií ducha opravdu uměleckého, básnický sensitivevního. Sláva jeho datuje se teprve od výstavy světové r. 1889, kde budila obdiv jeho křišťalová nádoba, iridující bledě růžově. Na výstavě r. 1900 stál již jako mistr francouzské dekorace, vysoko povznesený nad ostatní tvorbu, král své země, s nímž soupeřil v zlatnictví jen Lalique a snad

v drobné sošce Dampť. Nikdy se neopakoval: třeba byl sebe naléhavěji žádán, aby opakoval některý svůj kus, vždycky stvořil nový z inspirace chvíle a materiálu. — Duch jeho byl úžasně pružný. Jmenovitě jest upozorniti ještě na graciesní nábytek, který provedl a několikrát vystavoval, nábytek, v němž stylová rafinovanost doby Ludvíka XV. snoubí se šťastně s citem a smyslem pro přírodu, Galléovi vlastním. *Luxembourg* a *Galliera Museum* chovají od něho ukázky vykládané práce neobyčejné síly obraznosti a plné motivů z domácí lotrinské flory, která ho inspirovala tak často a tak šťastně.

Théodore Duret: James M. N. Whistler, peintre et graveur

Přítel velkého mistra, který namaloval také kouzelně jeho portrét, napsal o něm monografii vzácné hodnoty. Jméno Théodora Dureta není u nás snad naprosto známo a přece jest to jeden z nejdistingovanějších duchů dnešní Francie a jeden z tvůrců její obdivuhodné výtvarné kritiky, která vrcholí dnes ve jménech jako jsou Geffroy, Roger Marx, Mirbeau a Mauclair. Duch úžasné kultury výtvarné i literární, nepřítel vši konvence a prostřednosti, šel vždy hony před běžným rozvojem. Stačí pročísti sbírku jeho essayí a studií *Critique d'avant-garde* (Paříž 1885), kde bojuje hlavně za impresionisty, abychom byli k němu jati úctou jako k duchu vzácné síly myšlenkové, odvážné intuice umělecké a krásné bojovné inspirace. Několik studií o filosofech — o Herbertu Spencerovi a Schopenhauerovi — ukazuje, že se neobmezoval jen na kulturu výtvarnou — a ku svému prospěchu. Kritika jeho není neurasthenická, má jakýsi klidný dech a jasný, širý rozhled — lásku velkého obzoru, který uklidňuje. Z pozdějších jeho prací zasluhuje čestné zmínky veliká jeho monografie o *Manetovi*, kterou vydal před dvěma roky v témže formátu a tímž nákladem jako dnes *Whistlera*. Manetův umělecký růst a rozvoj nebyl posud vyložen tak čistě rytmicky, s takovým smyslem pro jeho temperament, jeho sopečnost a horečnost, jeho logický fanatismus.

Přítomná monografie Duretova křísí figuru i dílo Whistlerovo krásným uměním psychologa i kritika. Charakter záhadného a kouzelného tohoto genia jest studován ve všech složkách a nakonec ukázán při díle. Autoru podařilo se sestoupiti k živému logickému proudu, který nesl tuto figuru tak jasnou a rezonující, jejíž temperament „měl naléhavost logiky“ a jejíž „logika měla celé kouzlo temperamentu“. Dílo Whistlerovo roste před našimi zraky a rozvíjí se organicky jako krásný strom nebo květina; malířský a umělecký charakter, cítíte to, jest zde ovládnutou přírodní silou. Nakonec dospívá Duret k obraně Whistlera od obžaloby, že se inspiroval Velasquezem: ukazuje, že Courbet to byl, kdo měl vliv na Whistlera malíře a ještě více na Whistlerova ducha mnohem spíše než španělský malíř-grand.

V pátém svazku Souboru díla F. X. Šaldy vydáváme po prvé knižně všechny ty essaye, referáty, polemiky a glossy, které Šalda napsal v letech 1901 až 1904 — až na ty essaye, které vyšly v *Bojích* o zítřek a v *Duši* a díle. Studie sem nepojaté, ale chronologicky sem patřící, tedy jsou:

Z roku 1901 — Osobnost a dílo, Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy a Hrdinný zrak; jsou dnes v *Bojích* o zítřek; svým vznikem by patřily za *Problém* malého národa v našem souboru a dokreslily tak druhou půli r. 1901.

Z roku 1902 — *Geniova* mateřština, pojatá do *Bojů* o zítřek (zde by uváděla rok 1902), a *Emil Zola*, dnes v *Duši* a díle (zde by patřil za feuilleton *Stud nestydatých*).

Z roku 1903 — Smysl dnešní t. zv. renaissance uměleckého průmyslu, přejatý pod změněným názvem *Ethika* dnešní obrody aplikovaného umění do *Bojů* o zítřek, chronologicky však předcházející studii *Antonín Sova: Balada* o jednom člověku a jeho radostech; dále *Nová krása: její genese a charakter* a *Problém* národnosti v umění, obojí dnes v *Bojích* o zítřek; zde by ukončovaly pásmo velkých essayů a článků z r. 1903.

Z roku 1904 — *Ležela země přede mnou*, vdova po duchu, který odešel, dnes se zkráceným názvem uzavírající *Boje* o zítřek; časově patří za *článek* *Divadlo* a literární *ethika* i *kultura*.

Jako svazky předchozí netvoří ani náš svazek samostatný celek ve smyslu Šaldových výborů; přesto však vytvoří se svazkem následujícím uzavřenou kapitolu Šaldovy obsáhlé činnosti ve *Volných směrech*, po níž následuje další období jeho *Noviny* a *České kultury*.

Do *Volných směrů* počíná Šalda přispívat už v roce 1901. Tři velké studie, které do *Volných směrů* toho roku napsal, přešly do *Bojů* o zítřek, a tak je zde rok 1901 zastoupen jen dvěma články z *České revue*, jedním z vídeňské *Die Zeit* a předmluvou k Šaldovu překladu *Ruskinova* dílka *Sézam* a *lilie* ze *Světové knihovny*. Teprve rokem 1902, kdy Šalda vstupuje přímo do redakce *Volných směrů*, počíná vycházet množství studií, referátů, gloss a polemik, podepisovaných plným jménem nebo šifrou *Quidam*. Od této doby jen ojedinele hostuje Šalda v *České revui*,¹

¹ - Paralelně s *Volnými směry* redigoval Šalda krátce i literární rubriku *České revue*, jak vyplývá z jeho poznámky pod čarou k článku *Marya Konopnická* od *Fr. Šekaniny* v *České revui* 6, 1902/3, str. 119: „Uveřejňuje tento článek připomínám, že se nesrovnávám ani s jeho panegyrickým tónem, ani s jeho příliš vysokým odhadem umělecké potence pí Konopnické. F. X. Šalda“

v Přehledu, ve Zlaté Praze, či polemicky v Herbenově Času nebo Rašínově Slově. I Úvodní slovo v Katalogu V. výstavy Spolku výtvarných umělců „Manes“ v Praze — Moderní francouzské umění — souvisí s jeho činností ve Volných směrech.

Volné směry se tedy staly novou Šaldovou tribunou kritickou po Literárních listech a Rozhledech let devadesátých a po krátké epizodě v Lumíru z přelomu století; proti nim znamenají novou etapu ve vývoji Šaldovy tvůrčí osobnosti. Šaldův symbolismus, či lépe synthetismus, přistupuje tu prostřednictvím impresionistické výtvarné kritiky k realitě a k životu v jejich neopakovatelné plnosti. Šalda tu nepopírá své předchozí pojetí umění, nýbrž obohacuje je tím, že přijímá nové vlivy bezprostředního života. Jistě i jeho těžká nemoc z rozhraní století měla vliv na jeho těsnější přimknutí ke skutečnosti.

Novinkou těchto let Šaldovy činnosti je kritika výtvarná, jež se však nikdy neisoluje ani od ostatních umění, ani od současných proudů myšlenkových, ani od života, čímž znamená obrození pro naši tehdejší výtvarnou kritiku. Ale ani literatura nepřestává Šaldu zajímat; vedle rapsodie o Nerudovi (v Bojích o zítřek) a podobizny Zolovy (v Duši a díle) napsal Šalda v této době ještě velké studie a kritiky o Ruskinovi, Zeyerovi, Sovovi, Barrèsovi, Stendhalovi, Hebbelovi a j. Polemické články, s výjimkou jediného — Odvahy — k pomluvě, jenž je polemikou o Geniovu mateřštinu s K. M. Čapkem-Chodem a jenž má ostatně částečně ráz literární, neboť tu Šalda hájí svůj styl —, týkají se dokonce výhradně literatury. Nenalezlo se ovšem pro ně vždy místo na obálce Volných směrů, zato jinde byly dříve pohostinně otevřeny. Bohužel obě velké polemiky tohoto období (s Mrštíkem a o „divadelní brožuru“) byly nakonec svedeny na otázku poctivosti zúčastněných polemiků, čímž jim přibylo na ostrosti. I tak však jsou zrcadlem své doby, byť zrcadlem, které skresluje vlastní tváře bojujících. Platí to zvláště o polemice se Sezimou, která brzo po svém vzniku úplně pominula to, nač pamatovala ještě na počátku: neubít kritiku českých poměrů divadelních malicherným sporem o platnost — či miru platnosti — podpisu jednoho ze spoluautorů kritiky. Po této stránce nutno ocenit zásadní Šaldův článek Divadlo a literární ethika i kultura, jímž kritika aspoň se stanoviska Šaldova nabyla definitivní formulace, třebaž už nezabránila dalšímu zmlichernění průvodní polemiky.

Jinak — ve srovnání s jinými lety — jsou léta ze začátku století co do počtu studií a článků poměrně chudá. Souvisí to zajisté s těžkou nemocí, jež Šaldu postihla v polovině r. 1899 a jež ho vyřadila na dlouhou dobu z českého literárního života.

Doposud jsme znali Šaldu tohoto období jen z Bojů o zítřek; zde podáváme čtenáři po prvé nejen delší studie, které ucelují profil Šaldovy tehdejší osobnosti, nýbrž i okrajové glossy, které tento profil prohloubí poznáním všestranného Šaldova kulturního zájmu, i časové polemiky, které jej barvitě oživí jeho temperamentem vášnivého bojovníka. Problémy Bojů o zítřek, tak „problém národnosti v umění“ (Das Problem einer kleinen Nation), „hrdinný zrak“ geniálních výtvarníků (Úvodní slovo, Román uměleckého svědomí), vztah mezi osobností a dílem (Básník tragických osudů), vše to na ostří dialektického napětí mezi individuem a kolektivem, jeví se tu v novém světle a v životní a dobové situaci.

V závěru si dovoluje vydavatel upřímně poděkovat panu univ. prof. Dr. F. Vodičkovi za jeho četné pokyny a pomoc při práci na edičních poznámkách.

1901

Str. 13. — John Ruskin. Úvodní slovo z knihy: John Ruskin, Sézam a lilie. Přel. F. X. Šalda. V Praze 1901. Světová knihovna, č. 228—230, str. 3—19.

Str. 24. — Julius Zeyer. Česká revue 4, č. 6 (březen 1901), str. 659—666; č. 7 (duben), str. 788—795.

Str. 42. — A. Sova: Ještě jednou se vrátíme. Česká revue 4, č. 6 (březen 1901), str. 735—739. — Uvedeno bibliografickými údaji: Kniha veršů z r. 1892—1899. V Praze 1900. Nákl. Grosman a Svoboda. — Na str. 45, čtvrtý řádek zdola: Zda je idea... opraveno na: Zde je idea...

Str. 49. — *Problém malého národa*. Vydavatelův překlad Šaldova článku Das Problem einer kleinen Nation z vídeňské Die Zeit 27, č. 342 (20. IV. 1901), str. 40 až 42. — Šalda vystoupil v tomto „Viedeňském týdeníku pro politiku, národní hospodářství, vědu a umění“ (podtitul) dvakrát. Po prvé sem napsal r. 1897 studii Die junge musikalische Generation in Böhmen (viz Kritické projevy — 3, str. 230). Literární a divadelní část tu redigoval Dr. Max Burkhard, výtvarně-uměleckou prof. Dr. Richard Muther. Z českých přispěvatelů se setkáme v témž ročníku ještě s Masarykem a Hostinským.

Str. 59. — Theodor Novák. Ženský svět 5, č. 15 (5. XI. 1901), str. 174. Nekrolog za bratrem Arna Nováka. Podepsáno: F. X. Š. V záhlaví jsou životopisná data: (*21. ledna 1879, † 26. července 1901). K nadpisu se vztahuje nepodepsaná poznámka pod čarou, vypočítávající články Th. Nováka, které napsal od r. 1897 do r. 1901 do Ženského světa.

1902

Str. 63. — Úvodní slovo (ke katalogu výstavy Moderní francouzské umění). Katalog V. výstavy Spolku výtvarných umělců „Manes“ v Praze. Moderní francouzské umění. Kinského zahrada od 30. srpna do 2. listopadu 1902. Prvních 14 nečíslovaných stran. — Na str. 64, 4. ř.: ...ale i hlubšímu smyslu... opraveno na: ...ale v hlubším smyslu...; na str. 66, 3. ř. čtvrtého odst.: ...mezi jichž díly se procházíte... opraveno na: ...mezi jichž díly se procházíte... — Výstava k nám uváděla díla francouzských impresionistů Cl. Moneta, Degase, Renoira, Pissarra, Sisleye, Charpentiera, Maurice Denise, Meuniera, Puvise de Chavannes, Lefèvera, Besnarda, Le Sidanera, Carrièra, Dejeana a m. j.

Str. 71. — Stud nestydatých. Volné směry 7, č. 1 (září 1902), str. 24—28; v rubrice Feuilleton. Podepsáno Quidam.

Str. 75. — *Styl a člověk*. Volné směry 6, č. 5 (leden 1902), str. 107—108. Citáty z Mrštíka pocházejí z jeho článku ve Slově 1 (č. 3, 4. I. 1902, str. 29—30) *Bestia triumphans* a z jeho studie v Lumíru 30 (č. 4—8, 1902, str. 45—47, 57—58, 69—70, 82—83, 93—96) K soubornému vydání Zeyerových spisů.

V článku *K soubornému vydání Zeyerových spisů* zjišťuje Mrštík, že Zeyer v českém světě zůstal nedoceněn, ba dokonce, že je snižován a urážen. Proto „dokud literární historie ... obstarávána bude tak, jako obstarávána byla až dosud, lidmi beze vzletu, bez schopnosti dáti se unéstí vichrem Zeyerovy fantasmie přes všechny hranice pozemskosti a codenních starostí, není pochybnosti, že skreslený obraz skresleným také zůstane. Ba leccos se ještě i přidá.“ (L, str. 57.)

Ve snižování současné kritiky pokračuje Mrštík ve IV. části své studie: Ke „kritice“ se cítí povolán kdekdo. „Literáta každý se ptá po domovském právu a náležitě průpravě, kritika nikdo. Každý je hned hotov a v právu ke všemu, jen když péro drží v ruce.“ A ještě horší jsou „útoky z řemesla, spáchané při chladném rozumu a srdci jako led“. (L, str. 82.)

V závěru pak Mrštík formuluje své postuláty na řádnou kritiku: „... i kritika musí vyrůstat ze svého základu, opřeného hlavně o domácí, opravdu původní literaturu...“, neboť „kus naší duše, hrst naší hroudy i v talentu podružnějšího řádu nepoměrně větší cenu má i pro světovou literaturu než talent sebe větší, ale cele potopený, zatoulaný i duchem i citem v cizinách“. Máme prý dosti studií o cizích literárních zjevech, ale nemáme, „až na drobtý a lidmi nepovolanými pořízené výklady téměř ničeho většího o Němcové, Světlé, Nerudovi (až na to, co s nepravého stanoviska bylo psáno)... To říci dávno už bylo na čase, ale nebylo možno dříve, dokud horečka tak zv. modernismu omračovala, ohlušovala a oslepovala kde co. Dnes po bankrotu celých generací nedá se už pravdě zabránit sebemistrnější dialektikou. Zeela nový kritický svět bude třeba znovu zbudovat, poněvadž ten, co je, při odhadnutí domácí literatury k ničemu se nehodí. Mním svět nový, s literaturou naší tak srostlý, jak a pokud literatura srostlá je s českou naší dušičkou. — Česká kritika nevznikne, dokud nebude mít a v sobě nevychová ten pravý český čich pro české slovo, český ráz a všechny ty elementy, z kterých vyvíjet se začala literatura domácí.“ (L, str. 49.)

Přímé narážky na Šaldu nebo na jeho článek o Zeyerovi (viz zde na str. 24) nikde není.

Ve 3. čísle Slova 1 (4. I. 1902) na str. 29—30, uveřejnil Mrštík svůj článek *Bestia triumphans* (jiný je článek téhož názvu v Rozhledech 1900, který téhož roku — 1900 — vyšel v samostatné brožuře), kde zavrhuje plány na přestavbu okolí Pražské brány. Ukazuje, jak ztroskotaly snahy klubu „Za starou Prahu“ a za hlavního strůjce neúspěchu pokládá Volné směry a jejich mluvčího — Jaroslava Hilberta —, dále představitele městské rady (starostu dra Srba a stavebního radu Nekvasila „jako původce plánů kolem Pražské brány zvláště“) a její „ministranty“ z Manesa, a to Suchardu, Kotěru, Jiráňka, Hofbauera, Preisslera a Mádlu. Vina Volných směrů se prý táhne od Hilbertova článku Stará Praha a Praha budoucí, který otiskly Volné směry 4, 1900, str. 62—69.

Šaldův polemický útok na sloh těchto dvou Mrštíkových statí v článku *Styl a člověk* spadá do doby, kdy Volné směry jednak vedly polemiku se Slovem (kde právě Mrštík vystupoval) o zřízení a vedení umělecké galerie (viz *Ubique: Česká*

galerie, Slovo 1, č. 3, 4. I. 1902, str. 26—27, č. 4, 11. I. 1902, str. 36—37; *Kupecké vlastenectví*, Volné směry 6, č. 5, leden 1902, str. 109—112), jednak kdy byly napadeny Mrštíkem právě v článku *Bestia triumphans* jako nepřímí původci plánů na úpravu okolí Pražské brány. Protože byl Šaldův útok na Mrštíkův sloh založen právě na rozboru některých Mrštíkových frází tohoto článku a protože článek Šaldův *Styl a člověk* vyšel v čísle, kde s obžalobou Mrštíkovou polemizuje napadený Hilbert i redakce VS (viz: *J. Hilbert: Pan V. Mrštík uveřejnil... jednu ze svých vodnatých kapitol...*, VS 6, č. 5, leden 1902, str. 112—114; *Redakce a Výbor SVU „Manes“: Ve Slově připisuje ledy p. Mrštík...*, tamtéž str. 114), odbyla jej redakce Slova v čl. *Volné směry a Česká galerie* (Slovo 1, č. 8, 8. II. 1902, str. 75): Mluvčí Volných směrů se „dopustili svrchovaného a umělcům velmi málo slušícího — nevkusu, zjednavše sobě pana F. X. Šaldu k postrannímu výpadu, nesoucímú zřejmě pečet pomstyctivosti, na pisatele článku *Bestia triumphans*...“

Na tuto výtku reagoval ve Volných směrech jednak Šalda sám (viz zde článek *Stylistických perel Mrštíkových nit druhá* na str. 78), jednak odpověděly Volné směry na Příloze VS (č. 6, únor 1902), že „p. F. X. Šalda přidružil se k redakci VS od počátku tohoto ročníku jako obětavý rádce v otázkách stylových a čistě literárních, bez vlivu na meritorní vedení listu...“, mluvil zcela spontánně a jen se svého literárního stanoviska“. (*Odpověď Slova* je v č. 13, 15. III. 1902, str. 136.)

V též 8. čísle Slova ozval se i Mrštík sám článkem *F. X. Šaldovi* (str. 76—77): Brání se tím, že tvrdí, že Šalda demonstruje jeho styl na obrazech, vytržených z kontextu, pročež se domnívá, že může téže metody použít proti Šaldovi, a uvádí několik citátů z jeho polemik, aby dokázal nevkusnost stylu jeho (Šaldovu odpověď viz v čl. *O polemické poctivosti p. V. Mrštíkovi* — zde na str. 85), a končí: „Tu nešlo o slovíčko, styl — tu jde o ideu. A ten, kdo pronásledujícímu nastavuje nohu do cesty, „přesto, že jste se ho vůbec nedotkl, je člověk, který skáče do arény jen proto, aby odvrátil pozornost od vlastní otázky, přenesl ji na jiné pole, a přispěl tak v tísní svému partisánovi a politickému koalísátorovi“ (F. X. Šalda)“. Šaldovu reakci na tento odst. viz v čl. *Stylistických perel V. Mrštíkových nit druhá* zde na str. 78.

V následujícím (9.) č. Slova odpověděl Mrštík statí *Jaroslavu Hilbertovi a Volným směřům* (15. II. 1902, str. 89—90). Šaldy se tu nedotýká.

Str. 78. — *Stylistických perel V. Mrštíkových nit druhá*. Volné směry 6, č. 6, únor 1902, str. 127—133. — Pokračování Šaldova rozboru Mrštíkova stylu a odpověď na články redakce Slova i V. Mrštíka z 8. č. Slova (viz pozn. vyd. k Šaldovu čl. *Styl a člověk* zde na str. 256 a na str. 257). V polemice Šalda pokračoval na Příloze Volných směrů článkem *O polemické poctivosti p. V. Mrštíkovi* (viz zde na str. 85).

Str. 83. — *Henry de Groux*. Volné směry 6, č. 6, únor 1902, str. 133. Nepodepsáno. Autorství Šaldovo potvrzuje *Fr. Žákavec* v čl. *Ke spolupráci F. X. Šaldy s „Manesem“* v *Umění* 10, str. 386.

Str. 84. — *Kate Greenawayová*. Volné směry 6, č. 6, únor 1902, str. 133—135. Nepodepsáno. Autorství Šaldovo potvrzeno *Fr. Žákavcem* v čl. *Ke spolupráci F. X. Šaldy s „Manesem“* v *Umění* 10, 1937, str. 386.

Str. 85. — *Johna Ruskina Výklady o umění*. Volně směry 6, č. 6, únor 1902, str. 136, v rubrice Literatura. Podepsáno: F. X. Š. Za nadpisem je bibliografická poznámka; Přeložil V. A. Jung. Laichterova Výboru nejlepších spisů poučných kniha XV. Stran 160. Cena K 2,10. Český překlad Ruskinových „Lectures on art“, konaných r. 1870 posluchačům university oxfordské.

Str. 85. — *O polemické poctivosti p. V. Mrštíkové*. 2 strany Přílohy Volných směrů 6, č. 6, únor 1902. — Další pokračování polemiky s Mrštíkem.

Na Šaldovy články *Stylistických perel Mrštíkových nit druhá* a *O polemické poctivosti p. V. Mrštíkové* odpověděl Mrštík článkem *Komplematika čili Ocasu řezati se bude část nejzávažnější* (Slovo 1, č. 15, 28. III. 1902, str. 152—153) a článkem *Komplematiky zpěv druhý čili Ocasu řezati se bude část nejoblavější* (Slovo 1, č. 16, 5. IV. 1902, str. 163). První článek vyznívá takto: Šalda prý odvádí pozornost publika od sporu o starou Prahu k otázkám poetiky, a jeho metoda, kritizovat básnické obrazy, je absurdní, neboť by odsoudila jako špatného každého stylistu, k čemuž Mrštík snáší doklady ze Shakespeara, z R. Svobodové i ze Šaldy samého a konfrontuje je s citáty ze Šaldovy polemiky, jimiž Šalda kritizoval obrazy jeho — Mrštíkovy. Nevšimá si Šaldových výtek z článku *O polemické poctivosti p. V. Mrštíkové* (že přejímá Šaldovu metodu jen zdánlivě) a prostě pokračuje v tom, co začal v článku F. X. Šaldovi (viz pozn. vyd. zde na str. 257, 3. odst.). Šaldovo ohrazení následuje v čl. *Dvě kapitoly z literární abecedy* (viz zde na str. 87).

V druhém článku (*Komplematiky zpěv druhý*) zdůrazňuje Mrštík — proti Šaldově výtce, že „celou řadu, a to hlavních svých trumfů... nečestně zfalšoval“ —, že užil přece jeho — Šaldovy — zbraně: „Nepokrytě a přímo pravím: ano, já vědomě a právem falšoval. A falšovat budu, jak dlouho budu chtít; pan Šalda mě tomu naučil a právo k tomu dal.“

Další část Mrštíkovy článku, napadající Šaldovu poctivost, uvádíme doslova: „Chce-li ještě někdo vědět, kdo p. Šalda je, toho odkazuju na polemiku *Moderní revue* s p. Šaldou a p. Šaldy s *Moderní revui*. R. 1900 — tam to je... Na celou řadu obžalob nedovedl p. Šalda říci víc, než že *Moderní revue* jako hokynářka na trhu chce mít slovo poslední. A to slovo poslední měl p. Šalda. Nechali ho v tom.

I mne se dovolával, že jsem přes změněný jeho úsudek o Pohádce máje zůstal jeho přítelem. Proč ne?... Patrně mi bylo lhostejno i co píše p. Šalda, i co píše p. Kunz. Ba víc, na mě poukazoval, že jsem neuznal ani za nutné s ním polemizovat! Nevím, proč bych byl povinen polemizovat s každým pašeráckým pseudonymem... Pavel Kunz byl pro mě Pavel Kunz i se svými zelenými názory a já dlouho nechtěl věřit, že Pavel Kunz není Pavel Kunz, ale za cizím jménem krčící se p. Šalda. Nešlo mi do hlavy, že člověk, s kterým jsem se nepohodl, dovedl by sednout a pod škraboškou cizího jména napsat něco jiného než co napsal pod svým jménem, dokud jsme byli zadobře... Jaký úžas, když se zjistilo, že Pavel Kunz není Pavel Kunz, ale s p. Šaldou jedna a tatáž figura!...

Kdo je povinen pak mu věřit? To je, co víme; jak teprv co nevíme! Kdo vidí do něho, jak své názory klohní, vaří, peče, smaží, připravuje na másle nebo a la brynde podle toho, s kým má co jednat?

Pan Šalda tomu říká vývoj — u mne to není vývoj, to je literární demi-monde.

Pan Šalda rechts, Pavel Kunz links — ein recht passabler Pseudojournalist — ne však literát. Typ je typ a poctivost je poctivost. Le style c'est l'homme.

Po slavně panychidě, kterou nad ním vykonali v *Mod. revui* a *Novém kultu* [viz *Kritické projevy* 4, str. 339—344] myslil by si každý, že aspoň teď už nebude užívat velkých slov o poctivosti a cti. Ale p. Šalda jest zas, jako by výprasku v *Mod. revui* jakživo nebylo ani bývalo...

Nepřipomínal bych toho..., kdyby p. Šalda nekřičel: já jsem čist, ale ty jsi... Nezbývá než vyhledat a přečíst si popis, jak jednou provždy sepsán je v *Mod. revui* r. 1900, str. 253 a 254. Toho dosud nevyvrátil a nevyvrátí do smrti.“

Na první článek Mrštíkův (*Komplematika čili Ocasu řezati se bude část nejzávažnější*) odpověděl Šalda státi, datovanou 30., 31. III. 1902; dříve než vyšla, uveřejnil Mrštík svůj druhý článek (*Komplematiky zpěv druhý*), na nějž Šalda odpověděl státi z 6. IV. 1902. Obě tyto Šaldovy odpovědi vyšly společně s názvem *Dvě kapitoly z literární abecedy* na Příloze Volných směrů (viz zde na str. 87) až po uveřejnění druhého článku Mrštíkovy.

Str. 87. — *Dvě kapitoly z literární abecedy*. Příloha k Volným směrům 6, č. 8, duben 1902. — První „kapitola“ odpovídá na Mrštíkovu stáť z 15. čísla *Slova*, druhá na obžaloby z 16. čísla (viz pozn. vyd. na str. 258—259). Obě však vyšly společně až po obou článcích Mrštíkových.

Na Šaldovy *Dvě kapitoly* z literární abecedy reagoval Mrštík článkem *Das ewig Böhmische čili Ocasu zbyl přece ještě casarec* (Slovo 1, č. 22, 17. V. 1902, str. 227); předchází jeho *Komplematiky zpěv třetí* se Šaldy netýká (Slovo 1, č. 17, 12. IV. 1902, str. 175—176).

V článku *Das ewig Böhmische* odpovídá Mrštík Šaldovi, že prý Shakespearem a Svobodovou je „jako míčem házeno v polemice“ (Mrštík cituje Šaldu) týmž právem, jako bylo házeno jím — Mrštíkem. Shakespeareova originálu nepoužil, protože by mu nikdo nerozuměl, a Sládkova překladu neměl po ruce. Ostatně v obou případech by to prý „pro p. Šaldu bylo... dopadlo ještě hůř, a pro Shakespeara o nic líp“. Na námitku Šaldovu, že uváděná slova Hamletova či Learova byla pronesena v záchvatu šílenství, poukazuje Mrštík, že „nebyla přece šílena, ani křečí neměla pí Svobodová, když psala, jak psala, a píše, jak píše“: Šaldovy obhajoby jsou prý jesuitské. V dalším se Mrštík posmívá Šaldovu výroku, že šilhá po spojencích (šilhal mu prý i Neumann i Karásek), a pokračuje: „A chce-li p. Šalda vědět, proč jsem se neprohlašil s úsudkem svým hned tenkrát, pravím já: nedobřím poraženého jako si nepřeji, aby soupeře porážet pomáhal někdo mně. To dovedu tím méně, když p. Šalda nařikal, že je nemocen a rozčilování nesnese...“ Jinak Mrštík stále tvrdí, že užívá vlastní zbraně Šaldovy, a je rád, že jí sám Šalda nazval nepoctivou a nečestnou. A končí: „Známý Macharův pan August z cirku: Vyhod'te jej dveřmi, jistě vlezle oknem; vyhod'te ho oknem, za zády dveřmi jistě vystřelí zas nos. A tož — bác dveřmi.“

Odpověď Šaldovu na tento článek viz v *Epilogu mrštíkovádý* (zde na str. 94).

Str. 92. — *Rodinova výstava v Praze*. Volně směry 6, č. 9, květen 1902, str. 210 až 213. Podepsáno Quidam. V rubrice Zprávy a poznámky. — Rodinova výstava se konala v Kinského zahradě a trvala od 10. května do 15. července 1902.

Str. 94. — *Epilog mrštíkoviády*. Příloha k Volným směrům 6, č. 9, květen 1902. — Pokračování polemiky s Mrštíkem; Šaldova odpověď na jeho článek ze Slova *Das ewig Böhmische* (viz pozn. vyd. k Šaldovu článku Dvě kapitoly z literární abecedy).

Na tento Šaldův „Epilog“ se Mrštík ozval znovu 12. VII. 1902 v 30. čísle Slova (str. 306) článkem *Summa summarum čili Pan F. X. Šalda stěžuje si ještě klíční dírkou* (datováno: Diváky 9. července 1902). Výrazy „fixláš“, „August z cirku“, „páchnoucí hmyz“, „štěnice“ atd. nazývá prý Mrštík Šaldu tím právem, jímž on užil kdysi výrazů: „mizera rázu Karáskova“, „nejposlednější pamfletář ze řemesla“, „prkenný Jiří“ atd. Mrštík se tedy řídil Šaldou a jeho vzory: Voltairem, Diderotem, Goethem, Heinem a Havlíčkem. K tomu ještě Šaldovi cituje celý jeho vlastní odstavec z čl. O polemické poctivosti. . . (zde poslední odstavec na str. 85). Šalda prý nadávky zprvu obhajuje, pak si na ně stěžuje, a to ještě ke všemu na ty, jež Mrštík užil v mottu — z Heina. Ale Šaldovi prý nešlo o styl, jak vykládá, ale o machinaci s jeho obrazy a takovou kritikou obrazů, jaké užil Šalda proti němu, musí se prý přivést ad absurdum obrazy nejlepších stylistů. V závěru děkuje redakci Slova, že mu dovolila „jednou provždy strhnouti masku této části řemesnické publicistiky, která ráda si dodává tvářnosti kritiky. Je a zůstane už i zásluhou p. Karáskovou, že p. Šaldovi strhnul masku druhou, kterou p. Š. vzbuditi se snažil dojem poctivce.“

A končí: „Pan Š. nenařikal na svou nemoc, neřňukal! On hrozil! Považte, p. Š. hrozil! To je strašné, když p. Š. hrozí! . . . Ticho, pánové, nebo budu žalovat! Nuž, paragraf je paragraf a před tím respekt mám i já. Už jsem tedy ticho. . .“

Na tento článek, skreslující jeho myšlenky, Šalda už neodpověděl. Dozvuky polemiky viz až v Šaldově článku *Chytil se* (zde na str. 105) a *Trvalo hezky dlouho*. . . (zde na str. 122). Ještě později se této polemiky dotkl E. Sokol ve své úvaze *Polemiky v Rozhledách* r. 1904 (viz pozn. vyd. zde na str. 279).

Str. 95. — *Odvaha — k pomluvě*. Volné směry 6, č. 11—12, srpen 1902, str. 266—269. — Odpověď Šaldova K. M. Čapkovi-Chodovi na jeho referát o Rodinově výstavě v *České revue* 5, č. 10, červenec 1902, str. 939—941.

Čapek-Chod věnuje nejprve pozornost katalogu výstavy, v němž „zejména článek první, Geniova mateřština [viz v Bojích o zítřek, 6. vyd., str. 69] nadepsaný, čte se dnes jako anachronistická studie, dnes, kdy se v Praze prožívá Rodin už beze zmatků prvních dnů výstavy, rozžhavených mistrovou přítomností“. Pero autora Geniovy mateřštiny, „majitele jediného exempláře geniálnosti u nás“, provedlo prý „nelítošný škrt křížem krázem bídáckou tou vlastenskou plastikou domácí“, pero, „jež na prvních stránkách katalogu Rodinova ukázalo, že máme sice jednoho Rodinovi kongeniálního kritika, který mu dovede odpověděti „geniálštinou“. Zároveň Čapek-Chod cituje a zesměšňuje některé Šaldovy slovní výrazy i charakteristiky vystavených děl. Šaldova slova „před Rodinem musíte se naučit odvaze obdivu a odvaze nenávisi. . . , před Rodinem musíte se vychovat na poctivou a věrnou rezonanční plochu pro příští svoje veliké tvůrce, na pevnou mateřskou půdu pod nohy svého budoucího obra. . .“ vidí Čapek komentována v *Suchardovu* článku, jenž následoval v katalogu za Geniovou mateřštinou (naráží na Suchardovu

větu: „A jděte nyní. . . postavit se k takovému dílu Rodinovu. . . bez toho hrozného předsudku, který ve vás jako zbytek vašeho školení žije, a který musíte setřást, chcete-li nové chápat. . .“), a zesměšňuje Suchardův poměr k Rodinovi jako žáka k učiteli. Je prý vůbec neškodlivějším zjevem, provázejícím výstavu, tento katalog, „který stal se epilogem domácí plastiky“. Čapkovi prý „nenapadá ani zdaleka. . . umenšovati veliký dojem, jaký Rodin a jeho dílo v Čechách zůstávají“, nemůže však také neodsoudit „slohové etudy exaltadů, psané nikoli mateřštinou geniů, nýbrž mluvou nejvykutálenějšího snobismu,“ a zdůrazňuje „povinnosti k domácí práci, k mistrům jejím, o nichž přece víme, že aspoň jedním jménem přispěli k rejsťřku světových jmen, abychom se jich zastali proti pokusům horečného extatika, kterýž mezi psaním ani nepotřebuje ustati, a jen jediným, poněkud „nervnějším“ (vzato z geniálštiny) pohybem své čacké plece povalí piedestal, o němž jsme se domnívali, že zbudován z balvanů nesmrtelnosti!“ A zvláště je třeba se ohradit proti „kultu odvahy k nenávisi velikých a francouzskému geniu rovnorodých mistrů domácích a proti pěstění abiturientské pohrdavosti učitelem v mládeži, jakožto nezbytné vlastnosti moderního českého adepta“. Od výstavy Čapek očekává „poučení o umění vpravdě a ryze národním, neboť Rodin jest velikým právě proto, poněvadž je nacionálním v onom smyslu, v jakém to popírá závěrek druhého článku v katalogu výstavy (Čapek tu naráží na toto místo ze *Suchardovy* studie *Sochař Rodin* v katalogu: „Přijde doba. . . , která uzná, že předchůdci a současníci jeho (Rodinovi) zapsáni budou význačným písmem v dějinách nacionálního umění Francie, — Rodin v téže době v dějinách umění *celého světa*.“ [Podtrhl Sucharda]). Rodin jest jako sochař Francouzem. . . od velikosti až po hřích tohoto umění francouzského, od jeho duchaplnosti až po jeho nezkrocenost v kultu ženy.“ Nechce-li tuto národnost Rodinovu někdo vidět, činí tak „jenom kvůli doktríně o beznárodnosti umění světového, pro něž Rodina reklamuje a zároveň ho zprošťuje nacionality jeho umění“.

Str. 101. — *Gabriel Mourey: Des hommes devant la nature et la vie*. Volné směry 6, č. 11—12, srpen 1902, str. 272—273. V oddíle Literatura. Se stručným bibliografickým datem: Paris, 1902.

Str. 102. — *Henry David Thoreau: Walden čili Život v lesích*. Volné směry 7 (1902), č. 2—4, str. 86—87. V oddíle Literatura. S bibliografickým údajem: Přeložil Zdeněk Franta. Nákladem Jana Laichtera 1902. Stran XXIV + 391. — Podepsáno: F. X. Š.

Str. 104. — *Adolf Bayersdorfer's Leben und Schriften*: Volné směry 7 (1902), č. 2—4, str. 87. Podepsáno: Quidam. Za nadpisem je bibliografická poznámka: Aus seinem Nachlaß herausgegeben von Hans Mackowsky, August Pauli, Wilhelm Weigand. Mnichov, Bruckmann, 1902.

Str. 105. — *Max Liebermann: Jozef Israels*. Volné směry 7 (1902), č. 2—4, str. 87; podepsáno: F. X. Š. Za nadpisem je stručný bibliografický údaj: Berlin, Bruno Cassirer, 1902.

Str. 105. — *Chytil se*. Příloha k 2. číslu Volných směrů 7 (1902). — Šaldova reakce na první díl *Mrštkových* statí *Moje sny*, kam Mrštlík pojal i své články proti Šaldovi ze Slova I (1902) pod souborným názvem *Komplematika čili Tahanice o sedmi zpěvích* (str. 397—456).

Na Šaldovu výtku, že úkradkem opravil chyby, Šaldou označené v polemice (viz zde str. 75—95), odpověděl Mrštlík ve svém *Doslovu* v druhém dílu souboru *Moje sny* (str. 843—844). Viz Šaldův článek *Trvalo hezky dlouho...* (zde na str. 122).

1903

Str. 111. — *Antonín Sova: Balada o jednom člověku a jeho radostech*. Česká revue 6, č. 5, únor 1903, str. 442—443. V oddíle Literatura. Pod nadpisem je bibliografický údaj: Ilustroval Frant. Kupka. Nákladem Hejdy & Tučka v Praze.

Str. 113. — *Stendhal*. Volné směry 7, 1903, č. 7—8, str. 157—160. Pod nadpisem je poznámka: Výňatky z něho. Úvodní slovo. — Zde přetiskujeme jen Úvodní slovo. Šaldův překlad výňatků ze *Stendhalovy* knihy *Rome, Naples et Florence* následuje ve Volných směrech hned za úvodním slovem na str. 160—167 a pokračuje během ročníku na str. 191—196, 238—242 a 271—276.

Str. 119. — *Richard Muther: Geschichte der englischen Malerei*. Volné směry 7, 1903, č. 6, str. 138—139. V oddíle Literatura. Za nadpisem je bibliografický údaj: se sto padesáti třemi vyobrazeními v textu. Berlín 1903, nákladem S. Fischera. Stran 400.

Str. 120. — *Robert de la Sizeranne: Le miroir de la vie*. Volné směry 7, 1903, č. 6, str. 139; s podpisem: F. X. Š. Za nadpisem je stručná bibliografická poznámka: Paris, Hachette & Cie, 1902.

Str. 120. — *Die Renaissance in Florenz und Rom. Acht Vorträge von Karl Brandi*. Volné směry 7, 1903, č. 7—8, str. 179. Podpis uveden až u následující glossy: F. X. Š. Za nadpisem je bibliografický údaj: 2. vydání, Lipsko 1903. B. G. Teubner.

Str. 121. — *Charlotte Broicher: John Ruskin und sein Werk. Erste Reihe*. Volné směry 7, 1903, č. 7—8, str. 179. S podpisem: F. X. Š. Za nadpisem je bibliografická poznámka: Leipzig, 1903. Nákladem E. Diederichse.

Str. 121. — *Paul Schullze-Naumburg: Umění v domácnosti*. Volné směry 7, 1903, č. 9, str. 204; v oddíle Literatura; s podpisem: F. X. Š. Za nadpisem je bibliografická poznámka: Se svolením spisovatelovým přeložil L. Bílý. Stran 165. Nákladem J. Laichterovým 1903.

Str. 121. — *Gustave Geffroy: L'oeuvre d'Eugène Carrière*. Volné směry 7, 1903, č. 9, str. 204. Za nadpisem je bibliografická poznámka: Paris 1903, H. Pizza, éditeur.

Str. 122. — *Trvalo hezky dlouho, než shledal...* Volné směry 7, 1903, č. 12, str. 280. — Šaldova odpověď na *Mrštkův Doslov* v druhém díle jeho souboru *Moje sny* (str. 843—844), kde Mrštlík hájí své opravy, které mu Šalda vytkl v čl. *Chytil se* (viz zde na str. 105): „Nebyl jsem na žádný způsob povinen, vázati se na puntíčky svého textu, který měnití měl jsem celé právo, jak a pokud jsem chtěl“; neboť Mrštkovi prý šlo o Šaldovu metodu, jíž prý „připraví o styl i Shakespeara i Svobodovou“: „Pan Š. sám na sobě se přesvědčil, že vysekávatí obrazy a věty z kontextu patří mezi nejhnušnější zbraně, jakých vůbec užití možno.“

Str. 123. — *Kunst. Halbmonatschrift für Kunst und alles Andere*. Volné směry 8, č. 1, říjen 1903, str. 25—26. V oddíle Literatura. Podpis: F. X. Š. Za nadpisem je bibliografický údaj: Rediguje Petr Altenberg. První sešit. Vídeň, 1903.

Str. 124. — *Franz Blei: Prinz Hypolit und andere Essays*. Volné směry 8, č. 1, říjen 1903, str. 26—27. Podepsáno: F. X. Š. Za nadpisem je bibliografická poznámka: Insel-Verlag, Leipzig, MDCCCIII.

Str. 125. — *Ludwig Hevesi: Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Versuch*. Volné směry 8, č. 1, říjen 1903, str. 28. Podepsáno: F. X. Š. Za nadpisem je bibliografická poznámka: 2 svazky. E. A. Seeman v Lipsku.

Str. 125. — *Camille Pissarro...* Nekrolog ve Volných směrech 8, č. 2, listopad 1903, str. 53. Podepsáno: Š. V oddíle Zprávy a poznámky.

Str. 126. — *T. R. Way and G. R. Dennis: The art of James McNeill Whistler*. Volné směry 8, č. 3, prosinec 1903, str. 84. V oddíle Literatura. Za nadpisem je bibliografická poznámka: (Umění J. McNeill Whistlera) Londýn, George Bell and Sons. 1903. Stran XX + 128.

Str. 129. — *Richard Muther: Die belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert*. Volné směry 8, č. 3, prosinec 1903, str. 84. S podpisem: F. X. Š. Za nadpisem je bibliografická poznámka: S 32 vyobrazeními. Stran 108. Berlín, S. Fischer 1904 [!].

1904

Str. 133. — *Maurice Barrès jako essayista*. Volné směry 8, č. 6, březen 1904, str. 155—158. Ke knize *Barrèsové Amori et Dolori Sacrum*, uvedené v podtitulu, je pod čarou připojena bibliografická poznámka: Paříž, Felix Juveu, 1903.

Str. 143. — Antonín Sova. Přehled 2, č. 21, 2. IV. 1904, str. 329—331; č. 22, 9. IV., str. 347—348; č. 23, 16. IV., str. 367—369. V oddíle Písemnictví. K nadpisu je uvedena poznámka pod čarou: Předneseno v klubu „Slaviv“ 28. března 1904.

Str. 159. — Básník tragických osudů. Úvodem k tragedii Gyges a jeho prsten. Zlatá Praha 21, č. 24, 8. IV. 1904, str. 279; č. 25, 15. IV., str. 295. Psáno jako předmluva k Hebbelově tragedii, kterou Šalda přeložil pro Národní divadlo a která zůstala v rukopise a k velkému zklamání Šaldovu nebyla ani hrána.

Str. 170. — Josef Malějka: Exolikové. Literární listy 21, č. 13—14, 27. VI. 1904, str. 211—213 (špatné stránkování; má být: 235—237). Podepsáno: F. X. Šalda. V záhlaví je bibliografická poznámka: Stran 245. Nákladem Vilímkovým. — V Bibliografii Pistoriově není uvedeno.

Str. 176. — Román uměleckého svědomí. (Camille Mauclair: La Ville Lumière). Volné směry 8, č. 8, 1904, str. 205—210.

Str. 194. — Divadlo a literární ethika i kultura. Volné směry 8, č. 9, str. 227 až 233. — Šalda tu formuluje svou kritiku současné správy Národního divadla a zároveň brožuru Kruhu českých spisovatelů Národní divadlo a české drama, kolem níž vznikla zdoluhavá polemika, hrozící zatemnit jádro sporu, když Šalda odvolal svůj podpis na ní. Viz Šaldovo Prohlášení z Volných směrů (zde na str. 222), polemické články Národní divadlo a české drama z Přehledu (zde na str. 222—226), a ostatní články polemiky (zde na str. 227—251), jakož i pozn. vyd. k těmto článkům (str. 266—285).

Polemičtí protivníci ponechali zásadní článek Šaldův celkem bez povšimnutí, takže další polemika se soustředila hlavně na otázku Šaldova podpisu. Pouze Přehled 2 (č. 42, 27. VIII. 1904, str. 678—679) přinesl nepodepsaný článek Osvobozující slovo, jímž se souhlasem a namnoze v přímých citátech parafrázoval Šaldovy myšlenky.

V Hlase národa 18. září navázal na Šaldův essay v obhajobě svých gloss na autorských rukopisech Jan Lier článkem Theatralia. V několika prvních odstavcích zesměšňuje Šaldův článek, jehož „honosný brokát... krumplován zase štědře perlami nevybraných přezdivek“: Šalda prý zneužívá Lierova „případu“, aby se snad „sám zdál být větším, a proto využije i „novinářského hadru čili cáru“ a „obratem ruky... bez kritiky a zkoumání obrací týž bezcenný hadr za nepochybný důkaz“ proti Lierovi. Šaldův článek přes své zdůrazňování důvěry, jaká musí panovat mezi divadlem a autory, je prý ve skutečnosti „atentátem“ na tuto subtilní důvěru, neboť Šalda prý, „aby přetrumfl „novinářský hadr čili cár“, nerozpakoval se vyvléci nejhrubší střelbu na komára, z něhož jenom nevráživá nedůtklivost učinila velblouda“. Svě glossy Lier omlouvá tím, že „při úmorné referentské práci značí taková glossa za uherský měsíc jednou bezděčně osvícením“. Důvěru porušili „svévolnou indiskretností“ autoři brožurky sami, když uveřejnili „soukromé, pro veřejnost neurčené a nestylisované poznámky“, neboť „nejen autoři musí

míti k divadlu důvěru, nýbrž i divadlo v autory, že nebude mu pro nic za nic podkládána zlá vůle, že nebude zostouzeno z podnětů pouhé, neukojené samolibosti“. Šaldův výpad je tedy prostě „nedopatření, k němuž byl sveden „novinářským hadrem čili cárem“ a potřebou, dostati se nějak ze zamodrehaného podpísového „případu“ — třeba na cizí útraty“.

Lierovi odpověděl Sezima v Radikálních listech 11 (č. 77, 1. X. 1904, str. 3). Vytkl mu, že až příliš navázal na článek Šaldův Divadlo a literární ethika i kultura, aby se mohl dovolávat argumentů, „jimiž pohubili velebného krasořečníka dosti krutě už spoluvydavatelé brožury“. Zároveň Sezima ve své odpovědi Lierovi odbyl essay Šaldův, jenž se prý „po odečtení obvyklých chocholatých floskulí šaldovských a operetně grandiosní perspektivy 200... let“ neliší od brožury. Mimo to jej ve své stati Strach o pedestal (viz pozn. vyd. zde na str. 278) bagatelisoval jako „interessantní bengál nad hrobem polemické reputace“, aniž jej blížce rozebral.

Str. 211. — Camille Mauclair: Idées vivantes. Volné směry 8 (1904), č. 1, str. 30—34. V oddíle Literatura. Uvedeno bibliografickou poznámkou: Paris 1904. Nákladem Librairie de l'art ancien et moderne. Stran 309. Cena 3 fr. 50. — Na str. 216 v 8. ř. zdola je u názvu studie O klasicismu a akademismu vynechán odkaz pod čarou: „Přinášíme ji ukázkou knihy Mauclairovy v tomto čísle.“

Str. 219. — Les arts de la vie. Volné směry 8 (1904), č. 7, str. 169—170. V oddíle Literatura. Nepodepsáno; v obsahu ročníku uvedeno pod jménem Šaldovým. Před vlastním textem je bibliografická poznámka: Revue měsíční, redigovaná Gabrielem Moureyem. V Paříži od ledna 1904.

Str. 220. — Camille Lemonnier: Constantin Meunier, sculpteur et peintre. Volné směry 8 (1904), č. 7, str. 170. Nepodepsáno; pod jménem Šaldovým uvedeno v obsahu ročníku. Před textem je bibliografická poznámka: Ilustrováno 71 gravurami a 32 plotnami mimo text. Paris, 1904. H. Floury, nakladatel. — V 3. ř. druhého odst. opravujeme slovo „virtuosa“ na „virtuosita“.

Str. 220. — Maurice Denis au Vésinet. Volné směry 8 (1904), č. 7, str. 170—171. Nepodepsáno; pod Šaldovým jménem uvedeno v obsahu ročníku. Za nadpisem je bibliografická poznámka: Bibliothèque de „l'Occident“. 1903. Saint-Germain-en-Laye. Stran VI + 19 s 2 rytinami mimo text, zarámováním a vignettami.

Str. 220. — Jean Lahore: Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple. Volné směry 8 (1904), č. 7, str. 171. Nepodepsáno; pod jménem Šaldovým uvedeno v obsahu ročníku. Za nadpisem je bibliografická poznámka: Paris, Larousse. Cena 2 franky.

Str. 221. — Robert de la Sizeranne: Les questions esthétiques contemporaines. Volné směry 8 (1904), č. 7, str. 171. Bez podpisu. Pod jménem Šaldovým uvedeno v obsahu ročníku. Za nadpisem je bibliografický údaj: Paris 1904. Hachette.

Str. 221. — *Alfred Lichtwark: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken.* Volné směry 8 (1904), č. 7, str. 171. Bez podpisu; pod Šaldovým jménem uvedeno v obsahu ročníku. Za nadpisem je bibliografická poznámka: Se 16 vyobrazeními. 5. vydání. Bruno Cassirer v Berlíně, 1903.

Str. 221. — *Známý ruský malíř Vasil Vasiljevič Vereščagin...* Nekrolog ve Volných směrech 8 (1904), č. 7, str. 172. Bez podpisu; autorství Šaldovo potvrzeno Žákavcem v jeho článku Ke spolupráci F. X. Šaldy s „Manesem“ v Umění 10, 1937, str. 386.

Str. 222. — *Prohlášení.* Volné směry 8 (1904), č. 7, str. 200. První veřejné Šaldovo stanovisko k brožurě Kruhu českých spisovatelů Národní divadlo a české drama. Slíbenou kritiku brožury viz zde na str. 194—210; vyšla až ve značně opožděném 9. čísle Volných směrů.

Brožura Kruhu českých spisovatelů Národní divadlo a české drama, kolem níž celý spor vznikl, shrnuje výtky, činěné Družstvu Wiesnerovu-Klumparovu a správě divadelní, jimž bylo ND svěřeno rozhodnutím zemského výboru království Českého od 1. července 1900 na dobu šesti let. Konfrontuje současnou praxi dosavadní správy s jejími někdejšími ideály, shrnutými v brožurě Včerejšek a zítřek Národního divadla (podepsané anonymně Modestus), jimiž především porazila své předchůdce. Ukazuje, jak zemský výbor vycházel i finančně nové správě vstříc, aby mohla snadněji plnit své cíle. Přesto však prý činohra dále upadá, repertoár je nadále různorodý a nesystematický: Protože divadelní správa „shání, kde co je v cizích literaturách špatného nebo aspoň pochybného, nemůže ztráceti času s pokusy o provedení původních prací... Ať posuzují se zadané práce našich autorů co nejpřísněji a co nejsvědomitěji, ale ať stejně měřítko přikládá se pak i na cizí práce, aby naši dramatikové na jevišti, posvěceném především tvorbě domácí, měli alespoň tolik práv, kolik se jich ochotně přiznává i nejobskurnějším cizincům.“ (Str. 9—10.) Správa prý dokonce „systematicky pracuje na ubití naší činohry, soustavně utlouká všechen zájem o ni, a to všemi prostředky, jež má k dispozici: Špatným repertoárem, favorizováním jedněch a zanedbáváním jiných sil, čímž hercům bere všechnu radost z povolání a všechnu tvůrčí sílu..., všechno své chťění a umění utápí v režisérských tricích a čalounických finesách, v té barevné zladěnosti, stylovosti a bohatosti výpravy, kterou se marně snaží zakrýtí hluboký úpadek hereckého umění na své scéně.“ (Str. 10—11.) Někde se správa vrací i k těm baletům a výpravným hrám, které kdysi právem pranýřovala u svých předchůdců, a uvádí je uprostřed plné sezóny. — V další části přichází brožura k „nešetrnostem divadelní správy ve styku s autory“ (str. 13) a vytýká jí nevážnost a zpupnost, „úmyslné dráždění autorů správou, vědomou si své moci a odvislosti dramatikovy od nájemců scény“ (str. 14). Jako doklad uvádí zkušenosti Mayerovy (= Mariovy), Dykovy, Kamínkovy, Rožkovy, Suchého a Hilbertovy. Protože „neschopnosti ředitelé a dramaturga výchova obecnstva děje se způsobem, jenž zbavuje... posledních nadějí v lepší budoucnost původní dramatické naší produkce“, povznáší brožura v závěru svůj hlas k zemskému výboru, jenž za dva roky bude rozhodovat

o dalších osudech Národního divadla. — Protest je datován v Praze 14. května 1904 a podepsán Dykem, Hilbertem, Jos. Holým, H. Jelínkem, Kamínkem, Kamprem, Karáskem ze Lvovic, Matějkou, Opolským, Rowalským, Sezimou, Sovou, Suchým a Šaldou. Za podpisy na další stránce je v kaligrafické úpravě otištěn citát z dopisu, v němž se se stanoviskem autorů brožury ztotožňuje O. Březina.

Po vyjití brožury se objevilo v *Čase 18* (č. 146, 28. V. 1904, str. 6) *Zasláno*, kde „Výbor Kruhu českých spisovatelů sděluje dodatkem k brožurě Národní divadlo a české drama, že při podpisu p. F. X. Šaldy nedopatřením vypuštěna byla poznámka: (princiálně). — Rozumí se ostatně samo sebou, že za místa, která obsahem týkají se jen jednotlivých podepsaných osob, zodpovědny jsou pouze dotyčné osoby.“ Zasláno bylo umístěno na jednu z posledních stran Času mezi *Hospodářské zprávy* a *Tržní zprávy*. *Dyk* ve svých obsáhlých glossách k brožurě v článku *České hospodářství* (Přehled 2, č. 29, 28. V. 1904, str. 469—470) o Šaldově stanovisku mluvil.

První veřejná zmínka o tom, že „se proslýchá“, že jméno Šaldovo se ocitlo na brožurě neprávem, objevila se v nepodepsaném referátu ve *Slově 3* (č. 22, 30. V. 1904, str. 5). Zaráží prý, že „o jménu rozhodně nejvážnějším mezi všemi (F. X. Šaldově totiž) se proslýchá, že bylo ho bez jeho vůle, ba proti ní použito“.

V. *Dyk*, který s referátem Slova, jakož i s ostře odmítavým referátem F. V. Krejčího v *Právu lidu* (1. VI. 1904, str. 6) a s článkem *Divadlo z Rozhledů 14* (č. 36, 4. VI. 1904, str. 841—845; podepsáno P. = Jos. Pelcl) polemisoval podrobně v *Přehledu 2* (č. 31, 11. VI. 1904, str. 500—501) ve stati *Národní divadlo a české drama 2*, otázku Šaldova podpisu na brožurě beze slova pomíjí.

Zmíněnému referátu Slova odpověděl vedle Dyka i K. Sezima v *Kronice Literárních listů 21* (č. 13—14, 27. VI. 1904, str. 230—236 — správně 254—260; článek je datován už 9. června 1904, podepsán Neždanov). Pro pozdější spor o Šaldův podpis je důležitý zvláště začátek. Sezima tu vykládá: „Souhlas podepsaných pokládá dlužno za souhlas principiální. Rozumí se snad samo sebou i v naší „nekulturní Boioitii“, že projev, signovaný řadou literárních jmen... neznamená... přijímání celého brožurového elaborátu do slova a do písmene... elaborátu, který napsán byl... běžnou façonou novinářského článku, aby zásadně vyhověl co možná všem a tím samým už zúplna a do detailů nevyhověl vlastně nikomu z podepsaných. Dramatičtí autoři... stylovali si partie, jich se týkající, sami... Přitom vyhradil si p. F. X. Šalda, projeviv s brožurou souhlas výslovně toliko zásadní, že názor svůj na dnešní vedení ND vyloží ve zvláštním článku, který připravuje pro Volné směry... Naprosto nebylo v intencích... nikoho... ze spolupodepsaných, toužit brožurou... po znovunastolení staré, odbyté správy divadelní, která jistě nebyla lepší správy dnešní...“ V dalším se Sezima zabývá referátem J. Vodáka v Čase, F. V. Krejčího v *Právu lidu*, J. Pelclovým v *Rozhledech* — a vystoupením spisovatele Rožka, jenž prohlásil, že jeho případ byl v brožurě skreslen. V závěru zeshměňuje „námluvy“ Slova u O. Březiny a F. X. Šaldy: „Ne, dobráčekové, i zde si děláte jenom zbytečné laskominy. U těch pánů vůbec marně antichambujete, zde Vám nepokvete pšenice, zde nekyně Vám už do smrti žádný... kšeftíček!“ (Tyto pasáže, týkající se Šaldy, ještě před uveřejněním prý Sezima Šaldovi předčítal a on s nimi souhlasil — viz Sezimovy poznámky v *Radikálních listech 11*, č. 54 — zde v této pozn. vyd. na str. 272, 1. odst.)

Zatím co tyto vysvětlivky Sezimovy ležely v redakci Literárních listů (vyšly až 27. VI. 1904), vyšlo opožděně — až někdy začátkem druhé polovice června — 7. číslo Volných směrů se Šaldovým *Prohlášením* (viz zde na str. 222). V 8. čísle, kde z pera Šaldova byla uveřejněna studie *Román uměleckého svědomí*, najdeme místo slíbeného článku Šaldova jen redakční poznámku, oznamující, že Šaldův článek *Divadlo a literární etika i kultura* se odkládá „pro zásobu staršího vysázeného materiálu do čísla příštího“. (VS 8, č. 8, str. 226.) Slíbený Šaldův článek vyšel skutečně v 9. čísle, které vyšlo zase značně opožděně, snad až někdy v září (viz zde na str. 194).

Zatím se situace vyvíjela takto:

25. číslo *Slova* (20. VI. 1904, str. 5—6) přineslo nepodepsaný článek *Ještě k brožurce Národní divadlo a české drama*, kde cituje Šaldovo Prohlášení z Volných směrů a dovozuje, „že by znělo velmi podivně, kdyby z něho nevysvítalo vlastně, že nepodepsal, že tedy bylo jeho jména neobyčejně beztaktným způsobem zneužito“. Rovněž prý podpisu Karáskova bylo užito neprávem. Nakonec se pisatel článku obrací na Dyka, aby vysvětlil „svrchovaně závažnou záhadu, kdo se vlastně z aranžérů zbytečně brožurky, a za jakým účelem, odvážil zneužití dvou vážných literárních jmen, aby svému osobnímu podniku dodal váhy před forem nezasvěcených“.

V. Dyk odpověděl Slovu v *Přehledu 2* (č. 33, 25. VI. 1904, str. 535 — na předchozích stránkách se zabývá nepodepsaným článkem Pelciovým „Spisovatel“ — z *Rozhledů 14*, č. 38, 18. VI. 1904 — týkajícím se jeho účasti na brožuře): „Že všichni podepsaní nesouhlasí se stylisací celé brožury, prohlásil výbor Kruhu už mnohem dříve; co se týče podpisu pana Karáska ze Lvovic, bylo by lépe, kdyby Slovo případu se nechápalo, než bude příslušnými pány objasněn.“

Zároveň odpověděl Slovu K. Sezima (jeho Kronika VIII z Literárních listů ještě v této době nevyšla! — viz tuto pozn. vyd. na str. 267, 5. odst.) v *Radikálních listech* obšírným dopisem redaktorovi (RL 11, č. 51, 25. VI. 1904, str. 3): Slovo se prý zbytečně namáhá rozeštvát spolupodepsané autory, neboť „osoby, na brožuru podepsané, nesestoupily se v žádné tajné sdružení, neuzavřely tichého spojení v výboj i odboj, nepřisahaly si v žádném hlubokém sklepení o půlnoci věrnost na život a na smrt. Nejsou vázány vzájemnými úsluhami a ohledy... , neboť není mezi nimi čachrů a šmejdů, které byly by nuceni krýti obapolným šetřením a sentimentální ochotou — ... Nechytli se p. Březina, nechytli se p. Šalda, nechytli se ani p. Karásek...“ Šaldovo prohlášení ve Volných směrech prý úplně koresponduje s prohlášením Kruhu v Čase i se Sezimovým komentářem v Literárních listech (ty ovšem vyjdou až za dva dny, 27. VI. — pozn. vyd.): „Ať si jen Slovo počká na tu p. Šaldovu kritiku... Tam uvidí, co znamenal principiální souhlas p. Šaldův, tam ucítí také mnohé, co napsáno bude přímo Macarátům na hřbety, shrbené včera před divadelní správou, dnes mimořádně — před F. X. Šaldou...“ Dopis je datován 24. června 1904 a podepsán K. Sezima (Neždanov). (Také tento dopis prý Sezima četl Šaldovi před uveřejněním — viz jeho tvrzení v RL 9. VII. 1904, zde v této pozn. vyd. na str. 272, odst. 1.)

Dykovi už *Slovo* nedopovědělo, zato ostře reagovalo na Sezimovu poznámku o čachrech v nepodepsané notici v č. 26 (27. VI. 1904, str. 2): Sezima prý

„s chlapeckou neodbytností obtěžuje a vtrá se v odstavci o čachrech způsobem, že by jako nezvedenec zaslouhoval prostě na hubu...“ Slovo však nechce znechucovat své čtenáře polemikami s kdejakým hochem, který pro náš život znamená tak málo... Konstatuje tedy jen, že brožura Kruhu vyšla v druhém vydání s těmiž podpisy jako po prvé. Slovo prý tvrdilo, že podpis Šaldův a Karáskův se octl na brožuře neprávem a „tvrzení své s plnou rozvahou“ opakuje znovu. Kvapil prý má písemné doklady o stanovisku všech podepsaných autorů; ať je tedy uveřejní!

Téhož dne jako tato noticka *Slova* vyšla konečně *Sezimova Kronika* v *Literárních listech* (viz zde na str. 267, 5. odst.).

V polemice se Slovem pokračoval Sezima v dlouhém dopise redaktorů *Radikálních listů 11* (č. 52, 2. VII. 1904, str. 4 — dopis je datován 28. VI. 1904 a podepsán Karel Sezima [Neždanov]). Sezima se tu zabývá výpady Slova proti své osobě, poznámku Slova, že Kvapil má písemné doklady o stanovisku Šaldově a Karáskově, kvalifikuje jako „rozšlapávání... hloupého kavárenského žvastu“ (Sezima cituje Slovo) a v otázce, „jak točilo Slovo svůj soud o p. Šaldovi“, odkazuje redakci na svůj článek v *Literárních listech*, který konečně právě vyšel (viz zde str. 267, 4. odst.).

Na výzvu Slova, aby uveřejnil své dokumenty, reagoval *Kvapil Zaslánem ve Zvonu 4* (č. 41, 1. VII. 1904, str. 576; datováno v Praze 28. června 1904), kde uvádí, že po vyjítí brožurky dopsal nebo dal dopsati svým právním přítelem všem spolupodepsaným autorům, aby mu vysvětlili kterými passus brožury; někteří se omlouvali, že brožurku (ač ji podepsali) ještě nečetli, a Šalda a Karásek prohlásili prý přímo, že byli podepsáni neprávem. *Šalda* v dopise z 23. V. 1904 napsal mimo jiné:

„Nepodepsal jsem brožuru, ani nezmocnil jsem nikoho k podpisu a dovidám se teprve z Tvého listu, že vyšla s mým jménem. Pánové z Kruhu dopustili se prostě nešetřnosti k mojí osobě a podepsali mne svémocně, spoléhajíce na můj částečný souhlas s textem svého elaborátu... Panu Sezimovi jsem řekl a p. Kamprovi jsem napsal... , že nepodepíšu a že sám za sebe a svým jménem ve zvláštním článku rozepíši se co nejdřív o věcech Národního divadla. P. Sezimovi pak výslovně řekl jsem, aby brožurou svojí nerozmnožovali obránce starého režimu, aby nebojovali v ní za eskapády problematických hereckých individuů a hlavně, aby mne nepodpisovali... Tím nepravím, že jsem spokojen s dnešním vedením (Nár. div.)... , ale to všechno řeknu po případě ve vlastním jméně a v článku a nechci žoldněřovat v tlupě, která vystupuje nevím v čí službě... Slovem: nepodepsal jsem brožuru a nedal jsem nikomu zmocnění, aby mne podepsal — naopak i p. Kamper i p. Sezima věděli o mojí nechuti k ní a o mých klausulích a restrikcích... A podepsali-li mne, prohřešili se hrubou beztaktností na mojí osobě, a já protestuji veřejně proti ní...“

Druhého dne (24. V. 1904) Šalda oznámil Kvapilovi dalším listem, že podle výroků Sezimy a Kampra nebyl podepsán „zlou vůlí, nýbrž nedorozuměním“, a že požádal Kampra jako předsedu Kruhu, „aby Zaslánem v Čase co nejdříve konstatoval tento můj poměr k brožuře... a zejména, aby uvedl, že souhlas můj s ní byl jen v principu umělecké a literární kritiky, a jinak že v detailu učinil jsem nejednu výhradu a restriktci“.

Kvapil z toho vyvozuje, že se Šalda ke Kruhu zachoval loyálně, ale že se mu to nevyplatilo, jak poznal z jeho třetího listu (z 29. V. 1904):

„Ve věrejších Čase krčí se skutečně výklad výboru Kruhu, že u jména mého vypadla nedopatřením poznámka: (principiálně) — ale krčí se a musí se hledat skoro mikroskopem. Velmi nemile dojmá mne tento nedostatek loyality: já s pány v úterý večer smluvil, že vyloží srozumitelně v Zaslánu v listech, že jsem nesouhlasil se stylisací i argumentací některých míst — ale nenalezli k otevřeně řeči dosti odvahy... Jak vidíš, nestojím sám o to, abych byl přikrýván pláštěm jakékoliv kolektivnosti, a dovedu se z něho osvoboditi.“

Jiří Karásek ze Lvovic odpověděl Kvapilovi (30. května 1904) stručně:

„Nečetl jsem zmíněné brožury a ani nevím, jakým nedorozuměním se můj podpis na ni dostal... Všechny literární a divadelní aféry jsou mi sverhovaně lhostejnými.“

Kvapil prý nezamýšlel tyto zajímavé dokumenty publikovat, ale když už došlo k veřejné debatě, „nebylo by slušno zmlčet je“.

Spokojenost s Kvapilovým Zaslánem projevil *Slovo* nepodepsaným referátem *Ještě k brožuře Národní divadlo a české drama* v č. 27 (4. VII. 1904, str. 5—6), kde chválí Kvapila, že „otříděním svých dokumentů přispěl k dokonalé mravní popravě několika lidí, kteří pro své nízké a osobní cíle přišli s pláštěm péče o české drama, a mysleli, že mezi čtrnácti literárními jmény se jejich vlastní nečisté prsty spíš ukryjí“.

Výbor Kruhu se vyslovil o Šaldových dopisech *Zaslánem* v dalším čísle *Zvonu* 4 (č. 42, 8. VII. 1904, str. 588):

Tvrzení, že se Kruh dopustil nešetrnosti k osobě Šaldově a podepsal jej na brožuru svévolně, „není pravdivé, poněvadž p. F. X. Šalda dal p. Sezimovi k tomuto podpisu plnou moc“. Podrobnosti prý Sezima osvětlil co nejdříve. „Ovšem p. Šalda užil při této plné moci klausule ‚soulasu do 30%‘, kterýžto dodatek pro jeho neobvyklost a baroknost považoval pan Sezima za žertovný. Když pak po vyjití brožury na schůzi, 24. V. konané, pan Šalda prohlásil, že onen obrat myslil vážně ve smyslu ‚principiálně‘, výbor Kruhu publikoval s ochotou jeho výhradu; vy-mocí, aby jeho Zasláno v Čase, kde po přání p. Š. tento dodatek vylučně měl býti otištěn, bylo tištěno nápadně, nebylo v moci vydavatelů brožury...“ Před vyjitím brožury vytýkal prý jí Šalda jen nedosti temperamentní stylisaci, neurčitou argumentaci, žádal, aby byl vypuštěn podpis Ad. Weniga (jako přibuzného býv. řed. ND F. A. Šuberta) a aby byly potlačeny zmínky o jistých hrách, jejichž autorů si jinak váží. Bylo mu prý ve všem — až na přestylování — vyhověno. Teprve na schůzi 24. V. 1904 — po vyjití brožury — přednesl Šalda další výtky: že se Kruh neměl „angažovat pro bezcenného Červa páně Rožkova, že neměl vytýkati nedostatečnost cyklu činoherního, poněvadž česká literatura dramatická na retrospektivu je příliš mladá, a tudíž takové cykly jsou zbytečné, a že on vůbec by dal hráti pouze fecké drama, Shakespeara, Goetha, Hebbela a ‚ještě snad některého z vrstevníků‘ (Kruh cituje Šaldu). Co se týče Červa, vysvětleno mu, že vydavatelé brožury měli na mysli... pouze porušení smlouvy... že vytknuta nedostatečnost cyklu činoherního prostě proto, že cyklus byl skutečně hrán; na třetí ‚redukcí‘ nebylo možno vážně reagovati... Ani návrh p.

Šaldy na zřízení Volného jeviště... nemohl po zkušenostech, některými z vydavatelů učiněných, pokládán býti za dosti aktuální. Lze-li o nedostatku loyality mluvit, lze tak učiniti pouze u p. Šaldy, který 24 hodiny poté, kdy napsal passus o ‚tlupě, vystupující v nevíni či službě‘, nejen s touto ‚tlupou‘ přátelsky se dohovořoval, ale dokonce i strategické pokyny k dalšímu ‚žoldněování‘ jí poskytoval... Tolik na osvětlení obojakého a nestatečného jednání p. Šaldova. Co se týče věty o ‚tlupě v nevíni či službě‘, učiní vydavatelé brožury ještě příslušné kroky...“ Zasláno je datováno: „V Praze dne 5. července 1904“ a podepsáno Výborem Kruhu českých spisovatelů. — Slibené další kroky Kruhu následovaly v *Zaslánu* v *Národní politice* 22 (č. 196, 17. VII. 1904, str. 8) — viz pozn. vyd. zde na str. 273, 3. odst.

Podrobnosti o Šaldově podpisu, které avisovalo Zasláno výboru Kruhu ve Zvonu, uveřejnil Sezima v dopise *Radikálním listům* 11 (č. 54, 9. VII. 1904, str. 2 — dopis je datován 5. července 1904). Rozbírání tu především Zasláno Kvapilovo a dopisy Šaldy a Karáska, které tu Kvapil otiskl. Sezima prý dopisem vyzval Kvapila, aby uveřejnil ony listy, aby přestaly „pořouchlé dohady a klepařské narážky“ Slova a protože nepřipouští, pokud jde o jeho osobu, „nejen nížádné zlé vůle, nýbrž také ani nijakého ‚omylu‘ či ‚nedorozumění‘“. Šalda se prý netajil od samého začátku svými sympatiemi k brožuře, již sliboval podepsat. Věděl prý, „že si dotyčné partie budou... formulovat dramatičtí autoři sami pod vlastní zodpovědností“. Námitky Šaldovy, vypočtené v Zaslánu výboru Kruhu ve Zvonu, které prý byly i námitkami Sezimovými, byly plně respektovány, nebylo však času na úplné přestylování celé brožury. Šalda tedy slibil vyložit své myšlenky ve zvláštním článku ve Volných směrech a rozhodnutí, podepíše-li brožuru či ne, oznámí prý „zítra“ Kamprovi. Kamper však druhého dne nic nedostal, a tak Sezima urgoval Šaldu písemně, ba došel prý k němu ještě dříve, než Šalda jeho dopis dostal. Šalda mu oznámil, že právě zaslal Kamprovi negativní odpověď. Sezima se prý už nepokoušel toto rozhodnutí zvíkat; oznámil jen Šaldovi, že všechny jeho podmínky byly splněny, a rozmrzen přešel v hovorů na jiné thema. Teprve když za dvě hodiny odcházel, vrátil se Šalda sám k brožuře. Tento závěrečný rozhovor se Sezimou odvažuje „reprodukovat... zcela přesně“ takto: „Pan Š.: ‚Nu, a co tedy brožura?‘ — Já: ‚Obejde se bez vašeho podpisu... Jen když aspoň ten článek do Vol. sm. napíšete...‘ — Ale p. Šalda řekl náhle: ‚Nu, tak vite co — tedy mě taky podepíšte...‘ A po svém obvyklém šprýmovném způsobu dodal: ‚Můžete k mému jménu udělat hvězdičku a dole malinkou poznámku: do 30%...‘ — Poděkoval jsem mu: ‚Děláte dobrý skutek, věřte...‘, vždyť i my většinou exponujeme se tu za věci, na kterých nemáme nejmenšího osobního zájmu, nejsme-li dramatiky.‘ — Pan Š.: ‚Měli byste vyzvat také Martena.‘ — ‚Zastavím se u něho na cestě ke Kamprovi,‘ slíbil jsem, ‚A což, napíšete vy ještě také ten článek do VS?‘ — ‚Článek? Ne — teď už asi ne...‘ — Od p. Šaldy šel jsem, nezastihnuv p. M. doma, k p. Kamprovi. Podivil jsem se, když mi potvrdil, že dostal od p. Š. písemnou odpověď skutečně zápornou. Myslel jsem, že p. Š., sděluje mi to, pouze žertoval — a vysvětloval jsem si s p. Kamprem onu náhlou změnu v jeho rozhodnutí jedině okolností, že p. Š., píše svou odpověď panu K., nevěděl ještě, že jsme námitkám jeho vyhověli...“ — Brožura po svém vyjití nebyla prý dosti rychle doručena některým z podepsaných, takže dopisy Kvapilovy dostihly adresáty dřív, než dostali do rukou brožuru,

a tak nemohli odpovědět na Kvapilův dotaz. Šalda — rozmrzen tím — napsal Kvapilovi „přenáhlený první list“ a zároveň „nakvašené“ dopisy Kamprovi i Sezimovi. Sezima Šaldu ihned navštívil, dovolával se jeho svolení k podpisu a na jeho oznámení, že „již poslal“ do Času zasláno, jímž odvolává svůj podpis, chtěl reagovat rovněž zaslánem, neboť nepřipouští ani, že jednal z „nedopatření“, jak by teď byl ochoten Šalda uznat. Odpodně přinesl Sezima Šaldovi brožuru a tu se od něho dověděl, „že se rozhodl zasláno do Č. neposílat: myslí prý, že by se tím věc zbytečně poškozovala. P. Kvapilovi napíše prý nový list, kde prohlásí vše za „nedorozumění“, a p. Kamprovi navrhně, aby Kruh sám učinil nějaké prohlášení, kterým by se věc urovnala“. Sezima tedy Šaldu pozval na schůzku, kterou si smluvil s Kamprem, Dykem a Jelínkem. Před nimi prý večer opakoval Šaldovi rozhovor, v němž dostal jeho mandát k podpisu, tak, jak jej zde reprodukoval, a znovu odmítl, že by jednal z „nedorozumění“, „ježto výrazy i tón jeho (Šaldy) byly zcela určité“. Šalda prý nepopřel nic, jen klausuli: „do 30%“ interpretoval jako „souhlas toliko zásadní“, což prý měli vydavatelé u jeho podpisu poznamenat. — Pak ujednali ostatní přítomní s Šaldou, že dají do Času přiměřené prohlášení. Teprve později se Sezima od Šaldy dověděl, že v onom prohlášení mělo být výslovně podotknuto, že si Šalda k některým detailům brožury zachoval své výhrady: v tom smyslu prý ohlásil ve Volných směrech svůj článek, který se rozhodl končně napsat. Nakonec Sezima oznamuje, že poslední stanovisko Šaldovo loyálně vyložil už v Literárních listech (viz pozn. vyd. zde na str. 267, 5. odst.); příslušnou pasáž Kroniky, jakož i svůj první otevřený list Slovu, otištěný v Radikálních listech (viz pozn. vyd. zde na str. 268, 5. odst.), četl Sezima Šaldovi a on je plně schválil. (Ovšem tyto Sezimovy výklady, ač napsány dříve, vyšly až 25. a 27. června.)

K Zaslánu výboru Kruhu ve Zvonu připojil se vedle Sezimy ještě V. Dyk v diskusi *Přehledu 2* (č. 35, 9. VII. 1904, str. 563): Chee prý mlčet o Šaldovi, „který má velmi mnoho co vysvětlovati; tak na př., jak je možno psát o určitých pánech jako „o tlupě nevím v čí službách“ a den nato familiárně se s nimi bavit a ujišťovat je svými „principiálními“ sympatiemi“. Pokud jde o Karáska, „zapomněl (Karásek) zatím na to, že původně usneseno, že brožuru podepíše výbor (Karásek byl jeho členem — pozn. vyd.); zapomněl, že byl přítomen čtení brožury, a neodmítl ji podepsati“.

Šalda se ke Kvapilovu Zaslánu ve Zvonu vyslovil statí v *Přehledu* (viz zde na str. 222).

Na Zaslánu výboru Kruhu ve Zvonu reagoval Šalda ve svém druhém článku v *Přehledu Národní divadlo a české drama* (viz zde na str. 223). Odtud také vyplývá, že zatím nesledoval vystoupení Sezimovo v RL; odpověděl mu totiž až po další části jeho Kroniky v Lit. listech, a to v Čase 17. VIII. (viz čl. K. Sezima, příjmím „Mužné srdce“... zde na str. 232).

Dykovi Šalda odpověděl až po jeho dalších poznámkách v *Přehledu* (viz zde *Zasláno. Básník a spolkař*... na str. 227).

Str. 222. — *Národní divadlo a české drama*. Přehled 2, č. 36, 16. VII. 1904, str. 581. — Název je společný polemické statí Dykové (smysl její viz zde v pozn. vyd. na str. 272, 2. odst.), jež je první, a Šaldově, jež je druhou částí. Parafrazí Kvapilova Zaslána ze Zvonu viz v pozn. vyd. zde na str. 269, 4. odst.

Kvapil zaujal stanovisko k Šaldovým výtkám v dopise, datovaném v Piešťanech 26. července 1904; redakce *Přehledu* jej uveřejnila ve svém článku *Dozvyky brožury Národní divadlo a české drama* (Přehled 2, č. 40, 13. VIII. 1904, str. 649). Kvapil ujišťuje, že z Šaldových dopisů citoval „všechno, co se týkalo sporu o správnost jeho podpisu na brožurce“. Svě listy Šaldovi prý otisknout nemohl, protože je nemá; tu ať jedná Šalda sám. Ukáže se prý aspoň, pokud Kvapil souhlasil se stesky brožury a pokud si dovedl vyhradit volnost mínění i ve službách současné správy divadelní. Na tento dopis už Šalda nereagoval.

V témž 36. čísle *Přehledu* jako statí Dykova a Šaldova je na str. 582 stručný nepodepsaný referát o *Zaslánu výboru Kruhu českých spisovatelů ve Zvonu*, odpovídajícím na Kvapilovo uveřejnění Šaldových listů (viz pozn. vyd. k Šaldovu Prohlášení zde na str. 269, 4. odst.). Když psal Šalda svůj druhý článek *Národní divadlo a české drama*, věděl o *Zaslánu* výboru Kruhu jen z tohoto referátu, podobně jako o výkladech Sezimových ze zmínky v statí Dykové (viz Šaldův druhý článek z *Přehledu Národní divadlo a české drama* zde na str. 223).

Str. 223. — *Národní divadlo a české drama*. Přehled 2, č. 37, 23. VII. 1904, str. 599—600. — Pokračování polemiky o Šaldův podpis na brožuru *Národní divadlo a české drama*. Odpověď ve formě dopisu redaktorovi na Zaslánu výboru Kruhu ve Zvonu (viz pozn. vyd. na str. 270), jak je znal Šalda ze stručného referátu v *Přehledu 2*, č. 36, 16. VII. 1904, str. 582, a Dykovi z téhož *Přehledu* (viz pozn. vyd. k předešlému článku). *Postskriptem* odpovídá Šalda spisovatelům, kteří spolupodepsali brožuru a nyní vystoupili proti výrazu „nechej žoldněřovat v tlupě, jež jest nevím v čí službě“; jejich *Zasláno*, žádající, aby Šalda uvedl důvody svého podezření, je v insertní části *Národní politiky 22* (č. 196, 17. VII. 1904, str. 8); je datováno v Praze 10. července 1904 a podepsáno Dykem, Hilbertem, Holým, H. Jelínkem, Kamínkem, Kamprem, Matějkou, Rowalskim, Sezimou a Suchým. Nepodepsali tedy Sova, Opolský a Karásek.

Na Šaldův dopis s postskriptem odpovídá v témž čísle *Přehledu Jaroslav Kamper*, rovněž dopisem redaktorovi (Přehled 2, č. 37, 23. VII. 1904, str. 601), datovaným v Praze 21. VII. 1904, a Viktor Dyk.

Kamper se brání proti Šaldovu nařčení z nedostatku loyality tím, že o znění zaslána v Čase nerozhodoval on, ale výbor Kruhu na schůzi 26. května. Druhého dne bylo zasláno předáno redakci Času a 28. května otištěno. Mělo-li se vyhovětí stanovám, nemohlo zasláno ani dříve vyjít. Také text prohlášení neformuloval Šalda na schůzce 24. V. „výslovně a doslovně“, nýbrž „vyložil jen, co si přeje v zaslánu míti“. Svou přesnou stylisaci zaslal Kamprovi až v dopise druhého dne. Výbor Kruhu vynechal z ní passus, že Šalda má „v jednotlivostech i proti stylisaci a argumentaci brožury své námitky“, neboť to samo sebou plyne z prohlášení, že jeho souhlas je pouze principiální.

Viktor Dyk pak připisuje ještě několik poznámek. Šalda, „který dal p. Sezimovi, jak přiznává, mandát, aby byl na brožuru Kruhu podepsán, současně psal soukromě, v dopisu, o kterém se nenadál, že bude otištěn, p. Kvapilovi o vydavatelstvu brožury jako o „tlupě, nevím v čí službách“. Nyní říká, že Kruh nedostal podnětkám, jaké kladl... Pan F. X. Šalda tehdy... nemohl vědět, že se podmín-

kám nedostálo. . . Vždyť ani definitivního znění brožury tehdy — dle svého tvrzení — neznal. — Ačkoliv tedy musil předpokládat, že podpis stal se na základě onoho mandátu, panu Kvapilovi předstíral, že se podpis tam dostal proti jeho vůli. . .“ Šaldův výklad o „žoldnéřování“ je prý nedostatečný, neboť výrazy „tlupa“ a „dobrá inspirace“ si odporují, a Dyk trvá na tom, že je „brutálním a zneuctivajícím bezdůvodným obviněním“. Také Šaldova poznámka, „jako by kritika jednoho družstva byla sama sebou už bojem pro družstvo staré, zaráží až nedostatkem logiky, o níž tak superiorně p. Š. mluví.“ — Šalda prý také trpí zapomnětlivostí: „V původním dopise připouštěl mandát p. Sezimovi, v postskriptu píše, konečný můj dojem byl, že mne p. Sezima pustil z klepet. . . S pánem tak špatné paměti zbytečně polemizovat. Vyvrátí se nejlépe sám. . .“ Konečně Šaldova stížnost, že mu autoři neposlali Zvon se svým Zaslánem a Sezima Radikální listy, je prý „trochu podivná“, neboť prý Šalda svou „perfidii, v dopise Kvapilovi obsaženou,“ znemožnil výboru Kruhu „veškeré společenské styky“.

K výkladům Šaldovým napsal svůj komentář i K. Sezima, a to v *Radikálních listech* 11 (č. 59, 27. VII. 1904, str. 2—3, a č. 60, 30. VII. 1904, str. 3): „Pánovi, který první zradil přátelství. . . postranní perfidii o „žoldnéřování“ a „tlupě nevím v čí službě“,“ upírá Sezima právo žádat, aby mu předpláceli listy, kde byl publikován „skromný dotaz k Jeho Milosti, co ráčila mluvit oněmi insinuačními“. Také Šaldova obava, že brožura posílí bývalou správu ND, je zbytečná, neboť Sezima sám přestilisoval kvůli tomu celou druhou stranu, zatím co Šalda na kartáčovém otisku neoznačil nic, ač jinde provedl vlastnoručně několik korektur. Při schůzce s Kamprem, Dykem, Jellínkem a Sezimou Šalda o žádném „oklamání“ nebo „nesplnění podmínek“ nevěděl. Podobně prý tehdy Šalda nevěděl ani o tom, že by kdy kladl požadavek, aby brožura „nebojovala za eskapády různých hereckých individuí“, jak napsal v prvním dopise Kvapilovi. Upozornil prý jen na některá místa, která by mohla být špatně vykládána. Nakonec „čekal věvec za prvenství v tomto maloměstském nazírání na celou věc na p. Šaldu“. Šaldův citát ze Sezimova dopisu o „spiklencích“ vykládá Sezima jako ironickou romantiku a dodává: „Vpravdě nestáli jsme o podpis p. Šaldův nijak více než o podpis jiných pánů. . . — p. Sovův nebo p. Procházkův na příklad. . .“ Potom Sezima znovu líčí Šaldovo kolísání i závěrečnou scénu, v níž mu vyslovil svůj souhlas s brožurou do 30%, což prý zprvu myslil žertovně, což však později před svědky prohlásil za zcela vážné, když mezitím v listu Kvapilovi popřel, že dal svolení k podpisu a „očeřňoval chutě ty, s nimiž necelých 24 hodin nato familierně (ano, velmi familierně) se bavil, s nimiž smlouval prohlášení, kterým měla být zakryta jeho blamáž před p. Kvapilem, jimž dával nadto k dalšímu „žoldnéřování“ různé „strategické pokyny“, třeba dosti naivní a velmi zbytečné. . .“ Za sebe pak Sezima dodává, že by si byl nejraději — rozčilen Šaldovým „obojakým jednáním“ — celou věc s Šaldou vyřídil obapolným zaslánem v Čase. Kdyby však tušil pravý obsah Šaldových listů Kvapilovi, netratil by s ním vůbec řeči. Ale Šalda mu prý o své „insinuační“ řekl jen tolik, že „psal Kvapilovi cosi velmi nevinného o nechuti vystupovat v šiku, složeném z živlů nerovnocenných“. — Šalda prý také projevil Sezimovi přání scházet se s representanty Kruhu častěji a „vzpomínal. . . s povděkem srdečné zábavy, v jaké uplynula mu jeho schůzka“. Když to Sezima oznámil

přátelům, nepozoroval prý „bohužel, že by se bylo sdělení toto setkalo u těchto pánů s přílišným nadšením“. V závěru vyslovuje Sezima potěšení z toho, „že svým zakročením (u Kvapila) přiměl. . . panstvo k veřejnému projednání této romantické historie, o níž mluvílo se až dotud jen v pohodlných narážkách a houževnatě udržovaných pokoutních nápovědách“. Šaldovi pak ještě odpovídá, že ctí cizí myšlenku, ne však „tristní, věčně uhýbající a věčně kličkující nejistotu, hadovitě sofisma, po větru plápolající cár. . .“, a radí mu, „aby přišť, budou-li kde ještě státi o jeho společnost, přinesl s sebou vždy jen mužné a poctivé srdce, které nebrání člověku doznat zítřa, co cítil i řekl včera a k čemu ještě dnes vyslovoval svoje plné sympatie. . .“.

Dříve než mohl Šalda glossovat tyto výklady J. Kampra a V. Dyka v Přehledu a K. Sezimy v Radikálních listech, byl upozorněn na nepodepsaný *feuilleton Slova* 3 (č. 30, 25. VII. 1904, str. 4—6), kde vztahoval kterési nařčení proti sobě a napsal proto dopis redaktoru Slova (viz zde na str. 227).

Str. 227. — Vážený pane redaktore. . . Slova 3, č. 31, I. VIII. 1904, str. 6. Dopis redaktoru Slova; Pistoriova Bibliografie jej neuvádí. Dopis je doprovázen touto poznámkou: „Hořejší dopis páně Šaldův otiskujeme nejen z povinné loyality, ale docela i s radostí. Potlačuje jeden z klepů, proti nimž, jako výsledkům našeho malého literárního fora, namířen byl náš minulý feuilleton. Tento dopis je nejlepším k němu závěrem.“

Zmíněný Šaldův článek *Divadlo a literární etika i kultura* vyšel v opožděném 9. čísle Volných směrů 8, a to asi až v září (viz zde na str. 194).

Pro poznání dalších osudů polemiky o Šaldův podpis na brožuru Kruhu viz Šaldova *zaslána* v Času (zde na str. 227 a n.), jimiž odpovídá Dykovi, Kamprovi, výboru Kruhu a K. Sezimovi (viz parafráze jejich statí v pozn. vyd. zde na str. 273 a n.).

Str. 227. — Zasláno. Básník a spolkař čili trochu mikroskopické hledání pravdy. Čas 18, č. 212, 3. VIII. 1904, str. 5—6. V 1. ř. 3. odst. na str. 227 opravujeme: . . . byl u mně. . . na: . . . byl u mne. . . V posledním ř. 1. odst. na str. 230 opravujeme podle smyslu: Dotaz můj. . . na: Dotaz svůj. . . — Šaldova odpověď *Dykovi* v Přehledu 2, č. 37, 23. VII. 1904, str. 601 (viz zde pozn. vyd. na str. 273, 6. odst.). V témž čísle Času uveřejnil Šalda ještě Zaslána *J. Kamprovi a výboru Kruhu* (obě viz zde na str. 230—232). Dyk i Kamper se ozvali až po měsíci v Radikálních listech 11, č. 70, 3. IX. 1904, str. 2, zvláštními zaslány Šaldovi.

Zasláno Dykovi je datováno v Navarově 29. srpna 1904. Dyk tu zdůrazňuje, že brožura akceptovala námitky Modestovy proti starému družstvu, a že tedy Šaldovy výklady, že kritisovala jen správu novou, jsou nesprávné. — Dále se Dyk podivuje, že se Šalda zřekl „veteránsko-spolkového nemravu“ (Dyk cituje Šaldu) až 22. května, kdežto dříve mu byl nakloněn. — Že je v Radikálních listech „cosi zajímavého“ (Dyk cituje Šaldu), věděl prý Šalda z jeho článku, o němž sám ve své replice mluví; mohl si je tedy objednat. (Ovšem článek Dykův mohl dostat Šalda do ruky až po 16. červenci, kdy vyšlo patřičné číslo Přehledu, kdežto Sezimovo Zasláno v Radikálních listech už 25. června.) — Obrana Šaldova proti Dykovi

nařčení, že dal Sezimovi mandát k podpisu a současně urazil spolupodepsané autory, je prý charakteristická svou „truchlivou vítězoslávou“, neboť Šaldovi je „za sedm dní možno se dopustit nečestného jednání“. O mandátu a porušení podmínek se Šalda Kvapilovi nezmínil; napsal jen, že se mu nechce žoldnéřovat v lupě. V případě splnění podmínek se mu však žoldnéřovat chtělo? Dva dny po dopisu přiznal přece mandát, jen „principiálně“ ovšem. Z čehož plyne: „sedm dní před tím ano, dva dny po tom ano; ale v okamžiku, kdy psal p. Kvapilovi, ne... Ne současně tedy: jenom sedm dní po tom a dva dny před tím!“ — Šaldova výtka Dykovi, že na schůzce 24. května nebyl až do konce, je prý nemístná, protože Dyk mluvil vždy jen o tom, co se dalo za jeho přítomnosti. Ovšem „charakterní úroveň“ gentlemana „vedlejších možností“, který se podepisoval Ptáčník, umožňuje prý i domněnku, že po odchodu Dykové mluvil opak toho, co za jeho přítomnosti. — Dykovi Šalda už neodpověděl.

Str. 230. — *Zasláno. Panu J. Kamprovi*. Čas 18, č. 212, 3. VIII. 1904, str. 6. — Šaldova odpověď *Kamprovi* z 37. čísla Přehledu 2, 23. VII. 1904 (viz zde pozn. vyd. na str. 273, 5. odst.). — Kamper se ohradil až po měsíci zaslánem *Panu F. X. Šaldovi* v *Radikálních listech* 11, č. 70, 3. září 1904. Jeho zasláno, datované v Praze 28. srpna 1904, vyšlo společně se zmíněným *Zaslánem Dykovým* (viz pozn. vyd. k předcházejícímu článku).

Kamper prohlašuje Šaldova tvrzení za „vědomé a čiré nepravdy“. Na schůzi 24. V. byl prý smluven jen obsah prohlášení, ne jeho znění; *Kamper* prý upozornil Šaldu, „že prohlášení může dáti jediné výboru Kruhu, a nebylo pochybností, že výbor osvědčení takové dá“. Návrh stylisace zaslal prý Šalda *Kamprovi* až druhý den ráno v dopise. Tvrzení Šaldovo, že přišel na schůzi na základě *Kamprova* dopisu, je prý nepřesné: *Kamper* prý nezval Šaldu ke schůzce na večer, poněvadž v tu dobu ani nevěděl, že večer schůzka bude. Šaldovu zapírání prý nic nepomůže povýšeně arogantní tón jeho polemik. — Ani tomuto zaslánu *Kamprovu* (jako *Dykovu*) necítil se Šalda povinen odpovídat. Dříve než tato zaslána jeho protivníků vyšla, adresoval sám *Zasláno* (viz zde na str. 231), a to výboru Kruhu; také *Sezimovo* nové vystoupení v *Lit. listech* a Šaldova odpověď na ně v *Čase* (viz *K. Sezima*, příjmím „Mužné srdce“... zde na str. 232) je časově dřívější.

Str. 231. — *Zasláno*. Čas 18, č. 219, 9. VIII. 1904, str. 6. Na str. 232 v posledním ř. opravujeme zřejmý omyl: 6. července na 6. srpna. — Další článek polemického řetězu, Šaldova odpověď výboru Kruhu, jehož prohlášení ze *Zvonu* Šalda konečně dostal a již doplnil svůj dřívější komentář k němu (viz zde na str. 223; parafráze prohlášení výboru Kruhu je v pozn. vyd. na str. 270, 7. odst.). V dalším boji s Šaldou zůstal *Sezima* v *Radikálních listech* (viz Šaldovu stať *K. Sezima*, příjmím „Mužné srdce“... zde na str. 232), k němuž se v září přidružil *E. Sokol* v *Rozhledech*.

Str. 232. — *Karel Sezima*, příjmím „Mužné srdce“, čili propuštěná služka „mluvi“. Čas 18, č. 226, 17. VIII. 1904, str. 2—3. V oddíle *Beseda*.

Šaldova odpověď na předchozí články *Sezimovy*, zvláště na stať z *Rad. listů* 9. VII. až 30. VII. (parafráze viz zde na str. 271, 2. odst. a str. 274, 2. odst.) a na

poznámky v *Kronice IX* (Román v dopisech o dopisech. — „Boj Artušův s rytíři stolového kruhu“, velká výpravná hra se zpěvy; inscenoval režisér p. Kvapil...) v *Literárních listech* 21, č. 15—16, 6. VIII., str. 259—264 (správně 283—288), kam *Sezima* shrnul vývody svých dřívějších článků; článek je podepsán *Neždanov* a datován už 22. července 1904. — Na Šaldův pamflet z *Času* o „propuštěné služce“ odpověděl *K. Sezima* v *Radikálních listech* 11 (č. 68, 27. VIII. 1904, str. 2—4) stať *F. X. Šalda alias Hadí muž aneb Literární etika a charakternost in concreto*: Pod čarou *Sezima* prohlašuje, že je nutno „změřit sílu jeho (Šaldova) hrdinského zraku a podrobit žertovné zkoušce — stud nestydatého“, čímž omlouvá „mnohé v tomto článku, co sice nejednou našel... příležitost říci do očí příteli Šaldovi, co bylo by však dodnes zůstalo nenapsáno, nebýt ušlechtilé jeho snahy, světlí prohraný spor o oprávněnost prostého podpisu na pole co nejosobnější, nebýt jeho neslychané — odvahy, s jakou hotov je teď zapít nos mezi očima...“ — Šaldův „otupělý vtíp“ se prý v jeho pamfletu vybil pravou „podsalskou idyloú“, ostouzející nedostížný vzor *Herrmannův*. „Kletba epigonů“ ho prý náhle zbavila vši „ryzosti stylové... závratně vysokého ethosu, grandiosního pathosu, aristokratické noblesy gesta a superiority vkusu...“, o nichž tak efektně dovede deklamovat tento příkladný krasořečník, „...velebený hlasatel literární etiky a charakternosti in abstracto...“. Šaldův výraz je prý samá nuance a „pikantní polostín, v jakém tak pěkně se to uniká pravdě“. „Veliký František Xaver“ tu prý vzpomíná na talentované mladé literáty, kteří k němu docházeli na táčky, „jenže ovšem čtverák neřká, že si sám za nimi prve div nohy neuběhal, že zval je k sobě horoucími listy, vábil a lákal je jako stárnoucí krasavice...“. Při jejich horování o jejich *Jakobsenech*, *Turgeněvech* a *Hanssonech*, „sňal obyčejně s hřebíku zaprášenou mandolinu na modré pentli, hrábl snívě do strun a pěl k tomu hlasem unytlým a necvičným: „Krásný vzhled je na ten boží svět, la — la — la...“ Ale mladíci brzo prokoukli jeho kritickou kuchyni. Omlouvali však vše „hysterickým prostředím... dobromyslných adorátorek, jejichž nehorázným obdivem cítil se slovatný estét kolbán nejinak než jako hýčkaný hrdinský tenor...“. To z něho učinilo „cosi podobného balsamované kočce“, chorobně domýšlivého podezíravce bez autokritiky, komicky nedůtklivého autoritáře a velikášsky nadutého „literárního papeže“, jak tomu už sám říká. Tito mladí muži se prý snažili „vynéstli ho z tohoto mausolea na ostřejší vzduch“ a nehoršili se na něho, ač právě na něm viděli ověřeno jeho vlastní psychologické pozorování o literárním životě v Čechách, zhuštěné do sentence: „U literátů vede cesta k srdeci přes hřbet.“ Před divadelní brožurou Šalda prý „kolísal nějakou dobu mezi *Kruhem* a *Arkadíí* estetičtých five o'clocků“, než se dal „ovšem na zběšlý úprk před rozhorlenou tvář p. Kvapilovou“. Ale i potom „kryt zbytečnou loyaltou a neobezřetným pohostinstvím“, přál si častěji navštívit *Kruh* a nešetřil superlativů, sýt „adorací a fetišismu, estetického čaje, preciesek“. Ale pro poslední jeho „infamie“ a „eskapády“ za zády *Kruhu*, i pro „vzpomínky na dřívější proslulé metamorfosy a notorické ‚evoluce‘ p. Šaldovy“ nezbudila jeho „planoucí touha“ v *Kruhu* „valného ohlasu“. A tak nyní „etherný“ Šalda zhrubl a gaminsky se posmívá i fysickým vlastnostem svých známých. Na Šaldovu výtku, že ho nechává v reprodukci rozmluvy mluvit málo ozdobně a duchaplně, *Sezima* odpovídá, že Šalda v soukromí — ač jinak krasořečník — nemluvívá „geniovou mateřštinou“,

nýbrž spíše triviálně zrnitým žargonem svatouškovité bodrosti a joviálnosti jako nejvykutálenější a nejmazanější spekulant. Hněte-li nyní „hadího muže“ a „kritického augura“ kronika Literárních listů, připomíná mu Sezima, že ji kdysi chválil a měl laskominy „zapytlačit si... úkradkem“ a rozvíjet „vedlejší možnosti“ právě v ní, a to pod jeho pseudonymem Neždanov, tehdy už dobrovolně prozrazeným; schladl však — „tento pravzor heroismu a charakternosti“ —, když se dověděl, že každá šifra bude koncem roku prozrazena v obsahu. V přítomném sporu už užil „Hadí muž“ všech „povedených hmatů svého řemesla“: Představil se s „krokodýlími slzami“ jako oběť „beztaktního štvání“, pak si zahrál na „literárního mandarína...“, krušícího trpaslíky tam dole“, až musil nakonec udělat ze všech svých protivníků „falešné svědky, lháře a baby“, aby nevyšlo na jevo, „čím že je asi konec konců on sám“.

Feuilleton Sezimův je datován v Hořešovicích 25. srpna 1904.

Šaldova odpověď na tento Sezimův pamflet vyšla až ve 41. čísle Slova 3 (10. X. 1904, str. 5—6): *Usvědčení lháře* (viz zde na str. 235). Mezitím se utkal Sezima s *Lierem*, který v *Hlasu národa* 18. září 1904 odmítal Šaldovo obvinění z jeho článku Divadlo a literární ethika i kultura, v kterémžto boji se nejednou oba polemikové obrátili proti Šaldovi (viz zde pozn. vyd. na str. 264—265).

Str. 235. — *Usvědčení lháře*. (K. Sezimovi.) Slovo 3, č. 41, 10. X. 1904, str. 5 až 6. — Šaldova reakce na Sezimův článek F. X. Šalda alias Hadí muž aneb Literární ethika a charakternost in concreto v *Radikálních listech* 11, č. 68, 27. VIII. 1904, str. 2—6 (viz pozn. vyd. k Šaldovu čl. K. Sezima, přijímám „Mužné srdce“... zde na str. 277). Parafraze Sezimova čl. z RL 30. VII., na nějž tam Šalda naráží, je zde v pozn. vyd. na str. 274—275. Závěrečné odstavce se týkají článku E. Sokola *Polemiky (Pohled z povzdálí)* v *Rozhledech* 15, č. 1, 1. X. 1904, str. 16 až 19; Šalda sám na ně dále navazuje ve svém článku *Polemiky v Přehledu* 3, č. 3 a 4 (viz zde na str. 237).

Sezima reagoval na *Usvědčení lháře* článkem *Strach o pedestal (F. X. Šalda, heros pravdomluvnosti — redivivus?) z Radikálních listech* 11, č. 81, 15. X. 1904, str. 2—3 (stať je datována 12. X. 1904): Šaldovým „spřláním“ a „cynickým smíchem“ je prý už nasycen Čas, Volné směry i Přehled, a tak se Šalda musil uchýlit do Slova, „kde mu ještě před nedávnem — ó trnitá stezko, vedoucí k srdci přes hřbet! — pramálo delikátně, ocasu řezali část nejbolestnější —!“ Článek *Usvědčení lháře* ve Slově prý svědčí, že se Šaldovi „k smrti zalíbilo v americkanském humbugu, v poutově kramářském bombastu, vypočteném na nejhrubší sensaci ulice a diváctva“. Svůj dopis, který Šalda otiskl, označuje Sezima za „chvatnou, v poslední chvíli načrtnutou urgenci“, a za „romantickou epištolu, v níž hemžilo se to příšerně zježenými „spiklenci“ a strašilo „násilím“ na každé řádce...“ a v níž „vydíral“ odpověď „od gentlemana, který sám si k ní stanovil lhůtu“. Šalda prý „kompromituje... těžce svůj důvtip ryze typografickými argumenty nejtučnější lítěřiny, jakou disponuje officina p. Wiesnerova“ a „udýchaně namáhá se vytlouci kapitál z každé formální zdvořilůstky, jakými (Sezimu) zahrnoval on sám vždy až do omrzení a jež mohl (Sezima) mu proto občasným právem božským i lidským oplatiti vlídně — třeba poloironickým komplimentem“. Získání Šaldova podpisu

nebylo prý spolkovou etf Sezimovou, ale „osobní etf p. Šaldovou, heroickou a zcela výmínečným zákonům podrobenou ovšem“. Naopak Sezimovi prý bylo „stydno až do krve před soudruhy“, když měl omlouvat Šaldovo patologicky nerozhodné slaboštví, a snažil se všemožně „uhájit... seriousness přítele“, jemuž kdysi pomáhal „v naivním entuziasmu nedosti informovaného nadšence udržovat legendu silného umělce i... poctivého člověka...“. Článek Sezima zakončuje „malou apostrofou“, v níž oslovuje Šaldu „monsieur“ a „signore“, připomíná mu, že on, Sezima, přinutil Kvapila, aby publikoval Šaldovu „skandální milostnou korespondenci“, a že on, Sezima, vypověděl Šaldovi „všechno, i nejtudenější styk“, jakmile poznal jeho — „masivní diplomacii“; podle toho ať Šalda přístě zařídí svou hrdost.

K narážce Sezimově, že Šaldu „z Času zdvořile vystrčili“, poznamenal *Čas* 18 v č. 289 (19. X. 1904, str. 5) v rubrice *Páté přes deváté*, „že toto tvrzení páně Sezimovo je docela nepravdivé“: „Mezi redakcí Času a panem Šaldou nestalo se vůbec nic od posledního zaslána...“

V 290. čísle Času (20. X. 1904, str. 5) uveřejnila i krátký dopis redakce *Volných směrů*, která vyvrací Sezimovu pomluvu, že „ve Volných směrech mají jich (Šaldových myšlenkových debat) tak zrovna po krk“.

Po Času a Volných směrech odpověděla Sezimovi i redakce *Přehledu* ve 4. čísle (22. X. 1904, str. 72) nepodepsanou notickou, jíž vyvrací Sezimovo „zvonění“, že Šaldu z *Přehledu* „vypoklonkovali“, neboť „právě Přehled byl z těch nemnohých českých listů, který ocenil (viz zde pozn. vyd. na str. 264, 6. odst.) spravedlivě význam věcně, čistě a neosobní úvahy o literární ethice, kterou otiskl p. Šalda ve Volných směrech“. A ostatně „Přehled literární práce Šaldovy, ať již mají formu „debat“, či jinou, otiskuje dál a velmi rád“. (V témž čísle *Přehledu* je dokončení Šaldova článku *Polemiky*.)

Nečekaje na Šaldovu odpověď uveřejnil Sezima v 83. čísle *Radikálních listů* 11 (22. X. 1904, str. 4) krátký článek *K feuilletonu: „F. X. Š., heros pravdomluvnosti — redivivus?“*, datovaný 20. října 1904: Sezima tu odpovídá redakci *Přehledu*, Času a *Volných směrů*, že plným právem mohl předpokládat, že Šaldovy polemiky odmítly uveřejňovat, když se Šalda se svými „polemickými alotriemi“ uchýlil až do Slova. V poznámce pod čarou slibuje Sezima odpověď na Šaldovu novou „polemickou tasemnici“ v *Přehledu* (viz zde *Polemiky* na str. 237) i na „všecky jiné hlouposti, které snad mezitím jinde na něj vychrlí“.

Na Sezimovy útoky reagoval Šalda statí *Ještě o K. Sezimovi...* (viz zde na str. 244). Dříve však odpověděl v *Přehledu* Elgartu Sokolovi, který v *Rozhledech* odsoudil způsob jeho někdejších polemik s Mrštíkem i jeho polemiky současné (viz pozn. vyd. k Šaldovu čl. *Polemiky* zde na str. 279—280).

Str. 237. — *Polemiky. Pohled ze žabi i s plačtí perspektivy*. *Přehled* 3, č. 3, 15. X. 1904, str. 51—53, a č. 4, 22. X. 1904, str. 72—74; v oddíle: *Pisemnictví. Diskuse. Polemiky*. — Na str. 241 v 9. ř. 2. odst. opravujeme: ...neviděli jsme nic než svoji čistou pravdu a za ní jsme se bili... na: ...a za ní jsme se bili... Šalda věnoval pozornost Sokolovu článku *Polemiky, Pohled z povzdálí (Rozhledy* 15, č. 1, 1. X. 1904, str. 16—19) už v závěru statí *Usvědčení lháře* (viz zde na str. 237). Sokol vystupuje proti osobním polemikám, jež útočí „s abstraktního stanoviska

absolutní dokonalosti“. Jimi prý „zhynuli... Šalda kdysi, V. Mrštík, Dyk... — ne nejhorší hlavy...“. Šalda dokonce prý v pathetickém závěru proskriboval Mrštíka a dal ho „do literární klatby ve jménu etické ryzosti umění“; a dnes „dává se strhnout do polemiky blátivé... a ve jménu téže etické ryzosti padá se svého piedestalu“ a tomuto „detronisování velekněze“ přihlíží prý lid a mládež: Umění se diskredituje, i skuteční umělci se pokládají pak za augury. „Snižujeme lid, zvykáme ho otravě — a podíváme se, až někdy odmítne zdravé sousto... a křikne na nás: Cheem se bavit, hněte se! Circenses!...“

Na Šaldovu obranu v článku Polemiky (Pohled ze žabí i s ptačí perspektivy) — navázal Sokol svým dalším článkem v *Rozhledech*, nazvaným *Příspěvek k pathologii dneška* (Rozhledy 15, č. 5, 29. X. 1904, str. 133—140, a č. 6, 5. IX. 1904, str. 168—174). Na prvních třech stránkách se Sokol s úctou sklání před poslední Šaldovou tvorbou essayistickou, pak se podrobně obírá jeho Pohledem ze žabí i s ptačí perspektivy. Šaldova obrana, že nespádl s piedestalu, je prý jen slovní hříčka, neboť „jestliže pan F. X. Šalda s Kruhem veřejně souhlasil, a byť jen principiálně a do 30 proc., a jestliže týž pán soukromě, po právním vyzvání, nazval Kruh „tlupou, žoldněrující nevím v čí službách“, dopustil se tím jednak lživého utrahačství, jak dokázali napadení, a kromě toho se provinil bezpáteřnou zbabělou podlostí...“. A i kdyby Šalda nesestoupil, „na neslušnou úroveň tónu Sezimova... padl, klesl...“. Nic mu prý nepomohou postranní cestičky, jež Sokol „pro přehlednost“ stanoví takto: „Kladně mají působit některé pěkné vložky, které vytrženy opravdu by měly svou cenu, dále vzpomínky na lepší vlastní minulost. Negativně, žíravě pracuje (Šalda) ubíjením osoby a věci (tu sahá nejráději k podezření, k narčení ze lži, hlouposti a p.) a žongléřským překrucováním fakt, myšlenek i slov.“ Z pěkných „vloček“ Šaldových Sokol uznává „jeho traktáty o ethice literární... a pak závěrečné stati, jež výborným svým umístěním mají jako čistý tón přeznět, přetrvat, co náhodou disharmonicky mohlo zazvučet i při povrelní četbě“. Zasloužný je prý také Šaldův návrh smírčích soudů, aby se zamezily nevěcné polemiky, a bystré je jeho rozpoznání spolkařského souručenství v polemickém boji. — „Jako elegickou vzpomínku zopakoval si (Šalda) a znovu vykráslil aféru Mrštíkovu.“ Polemiky s Mrštíkem se prý Šalda podjal „ne pouze z ryzích důvodů, nýbrž také z osobních, z osobního nepřátelství“. Podezření „nejméně ušlechtilé části“ Šaldova článku odmítá Sokol takto: Článek jeho se prý dostal do prvního čísla náhodou a nebyl objednan Pelelem, což tvrdit je „nemravná lež“. Pokud jde o Mrštíkovy Zumry, je „jednak bezdůvodná insinuační, jednak falešná konkluze“ uzavírat, že Mrštík u vědomí svého úpadku brojí proti mladé kritice. — Tvrdí-li Šalda, že lid nechte polemiky, protože jsou vedeny v odborných listech, a že Sokol polemiky straničky rozšlapává, plyne z toho „nešikovná lež“, že Rozhledy jsou noviny pro lid a Radikální listy, Slovo a Čas listy odborné. Podobně prý je lež, přisuzuje-li Šalda Sokolovi divácké gaudium z polemiky.

V příštím čísle pokračuje Sokol ve vyhledávání „žongléřských evolucion“ v článku Šaldově. Tím prý je Šaldův výklad pojmu „slovo“, které je v literatuře vším, neboť Sokol užil pojmu „slovo“ v jiném smyslu: jako synonyma k malichernosti. Podobně je prý žongléřstvím, vyčetl-li Šalda z uvedené věty, kde slovo idea znamená „postavit se ve jménu idee pokroku“, jako by Sokol vyznával „dualismus, víru

žalostně neuměleckou“. Konečně třetí eskamotáže se prý Šalda dopustil na téže větě, vyložil-li z toho, že Sokol užil pojmu idea v kontrastu k pojmu slovo, jako by Sokol dělal ze slov věšáky na ideje. Dále Sokol odmítá výtku jesuitství, nevěří, že by polemikami byli vinni diváci, podává výklad augura jako vědomého kejklíře, zaráží se nad Šaldovou „dvojakostí“ (na jedné straně vysoké mravní ideály, na druhé „podezřívání, lži, nadávky, překrucování a pod.“, takže ethika mu je „jen zbrání proti nepříteli, ne závazkem osobním“) a v „kultu osob“ vidí hlavní příčinu Šaldových „odpudivých chameleonských změn fysiognomie“. Pod čarou pak Šaldu vybízí, aby vyřídil své spory smírčím soudem. (Šalda výzvu přijal v Čase 18, č. 316, 15. XI. 1904, str. 6 — viz zde jeho Prohlášení na str. 248.)

K závěru Sokolova čl. je pod čarou uveřejněn *Sezimův dopis* redakci z 31. X., jímž Sezima odmítá Sokolovo obvinění z minulého čísla, že svedl polemiku na „neslušnou úroveň“: Šalda prý první zsměšnil jejich přátelství a k jeho pamfletu o „propuštěné služce“ nebylo prý možno zachovat se mírně, neboť by to znamenalo „dát se utlouci pánem, jehož bojovná kuráž rostla vždy v rovném poměru se slušnou zdrželivostí či únavou soupeřovou a jehož teroristické choutky počítalo již tolik lidí... počínaje nebožáky „olověných mozků“... až po různé ty „prkenné Jiří české dekadence“ a „mizery druhu Karáskova a Neumannova“...“.

V poznámce k dopisu odvolal Sokol věty, Sezimou odmítnuté.

Šalda reagoval na Sezimův dopis v *Prohlášení* ve 47. čísle *Slova* 3, 21. XI., str. 5—6 (viz zde na str. 250). Dříve však odpověděl statí *Ještě o K. Sezimovi* (viz zde na str. 244) na Sezimův feuilleton *Strach o piedestal* (parafrazí viz zde na str. 278—9).

Str. 244. — Ještě o K. Sezimovi, rytíři stejně výřečném jako prolhaném, čili čest a jazyk v obráceném k sobě poměru. Slovo 3, č. 44, 31. X. 1904, str. 5—7. V rubrice *Volná tribuna*. — Šalda odpovídá na *Sezimův* článek *Strach o piedestal* z 81. čísla *Radikálních listů* 11 (viz zde pozn. vyd. na str. 277—8).

Na Šaldův článek ze *Slova* *Ještě o K. Sezimovi... a Polemiky z Přehledu* reagoval *Sezima* dlouhým feuilletonem *Na chodníku služnosti* v 87. čísle *Radikálních listů* 11 (5. XI. 1904, str. 2—4), uvedeným mottem „Z nové kroniky“:

„U nás se rychle zapomíná,
v tom moje celá naděje.
Jen tak lze číst dnes zasláno mé
a zítra moje essaye.“

Šalda prý využívá návyku *Přehledu* „skloňovat ethicky, -á, -é“ a „nasadí si bohu-libou masku kajienka, posype hlavu popelem, bije se dunivě v prsa a tváří se venkoncem umravněle“. Zato *Slovu* prezentuje „drtvivé typografické argumenty, těžké knedlíky“, jak je kuchař-Šalda s rettigovskými odbornými aplombem sám etiketuje“. Pokud jde o Mrštíka, hraje si prý Šalda jako „joviální stařík“ na rapsoda způsobem, jakým „dovedou se vemluvit hovorní vysloužilci do rekovných činů, jimiž tak dlouho chvástali se po vesnici, až nakonec sami uvěří ve své hrdinství“, a zapomíná, že i Mrštík odkryl leccos v jeho „solidních analysách... psaných přece očividně pro věčnost“. Dále se Sezima posmívá „kajiečím záškodníkům“, který dnes

svatouškovitě horuje pro „veteránsko-spolkový nemrav“ (Sezima cituje Šaldu), zač by jistě označil smířčí soud, kdyby k němu dal popud někdo jiný než „jeho věhlasnost sama“: „Možno tak soudit bezpečně již z oné úžasně bohaté — odborné terminologie, jakou po celé tři měsíce ráčil uctívat i pouhé svědky.“ Zbytečně prý Šalda sbírá „své charé právnícké reminiscence“, aby mohl poučovat, kdo je to svědek. Dyka se prý Sezima dovolává, protože mu Šalda vytkl, že vykládá o něčem, při čem nebyl, což prý Dyk dokonale vyvrátil; podobně se mohl dovolávat i Kampra (Šalda mu vytkl neloyalnost, protože neotiskl prohlášení o „hlubokém významu jeho třicetiprocentní podpisové kvoty“, kdežto Kamper mu dokázal, že „přesná stylisace nebyla tu vůbec smluvena a že bylo tudíž věcí výboru, v jaké formě bude ochoten zachraňovat p. Šaldu od blamáže před p. dramaturgem“). — Výbor Šaldových essayů vítal prý Sezima proto, že mu nepřál po tolikerém ohlašování osud „proslavené Hattalovy Obrany“. Ostatně vítal prý — s „akcentem poněkud zlomyslným“ — výbor, o němž předpokládal, že v něm bude „co nejméně dýchavičných exhort z poslední... zoufale rozvodněné periody“ Šaldovy, ač si je jinak vědom „ideálně vyvinuté nadutosti“ a „naprostým nedostatkem autokritiky“ Šaldovy. — Dále líčí Sezima jednu ze svých posledních schůzek se Šaldou. Šalda prý toužil polemizovat o divadelní brožurě s Pelelem a Vodákem, ale spokojil se s Kuffnerem, „jehož neslanými nemastnými explikacemi nikdo jiný neměl chuti zvlášť se obírat“. — Hned po uveřejnění „ryze šaldovských perfidií“ Kvapilem, poslal prý Sezima Šaldovi do Bystřice „navštívenku s dvěma drobnými, ale velmi srozumitelnými písmenkami p. c.“. — Šaldovy argumenty ze Sezimových dopisů působí prý stále trapněji a směšněji: Sezima si představuje Šaldu, „jak horlivě vyklepává... zásuvky, jak odstává skříně, za kamny smýčí, pod postel leze — jak páře podšívky svých kaftanů, tóg a říz, nezapadl-li mu tam některý drahocenný dokument...“. Ostatně citování z listů je prý zbraň dvousečná: „Někdo mohl by pak posloužit veřejnosti doklady, jak výslovně dovedl jiný krasořečník udržovat náladu mladých entusiastů, jakými plameny zahárá jeho rozkochané srdce a jak žhavou krví přátelské lásky zašumí jeho kalamář...“ Sezima prý dnes sotva dovede „překonat hnus z té kupy květnatých jalovostí, tartufferie a jesuitství, štítlivý odpor nad celou tou hromádkou hadrů z kostymu harlekýna, který tedy chodí zase jinam, na přečistě námluvy“ — „Nakonec se Sezima posmívá výrazům, jimiž ho Šalda v celé polemice vyčastoval, a těší se, že jemu stačila pro Šaldu od začátku „titulatura jediná, přiléhavá a zdůvodněná až krvavě: Hadí muž. Ta sedí. Všechna minulost i přítomnost p. Š. dává jí za pravdu. Pan Šalda nezbaví se jí už nikdy.“ Feuilleton je datován 2. X. 1904 (má být 2. XI.). Šalda Sezimovi odpověděl Prohlášením ve 47. čísle Slova (21. XI. 1904, str. 5—6) — viz zde na str. 250.

Sezimovi na pomoc přispěchal ještě i výbor Kruhu se svým Zaslánem (Panu F. X. Šaldovi, spisovatelé v Praze) v *Národní politice* 22, č. 313, 12. XI. 1904, str. 8. Kruh prý nehodlal odpovědět na poslední Šaldovy „polemické nepřičetnosti“, ale zdálo by se, že byl poražen jeho „logickými kotrmelci“, jež dovedou ztotožnit osoby „plné noblesy proto, že se nezištně ujímají těch, jimž bylo ublíženo,“ s „tlupou, žoldnéřující nevim v čí službě“, jako dovolí žádat od lidí, jimž vytýká pospolkaření, smířčí soud, „vyloženou spolkovou banalitu“. — Pokud jde o Šaldův podpis, dostal se prý na brožuru právem. Ale po „slovním žonglérství a dialek-

tických eskamotážích“ škrtá jej výbor Kruhu „s radostí“, neboť si neklade „nikterak za čest, státi v jedné řadě s člověkem ‚takové charakterní úrovně‘...“.

Zasláno je datováno v Praze v listopadu 1904 a podepsáno: Výbor Kruhu českých spisovatelů.

Odpověď Šaldovu viz zde v *Zaslánu Výboru Kruhu*... na str. 248.

Str. 248. — *Prohlášení*, Čas 18, č. 316, 15. XI. 1904, str. 6. — V bibliografii Pistoriově není uvedeno. — Šaldova odpověď E. Sokolovi na jeho výzvu o smířčí soud, uveřejněnou v *Rozhledech* (viz zde pozn. vyd. k Šaldovu čl. Polemiky na str. 45). — Výťah ze Šaldova Zaslána v Času Sokolovi přinesl *Přehled* 3 (č. 8, 19. XI. 1904, str. 151—152): Uvítal myšlenku smířčího soudu, neboť litoval, že celý spor o divadelní správu byl sveden v osobní při o Šaldův podpis a „krásný, odvážný a rozhodný projev páně Šaldův Divadlo a literární ethika i kultura... jenž jednal o celém sporu o divadlo věcně, zůstal téměř bez ozvuku“. Zároveň *Přehled* pranýřuje postup Kruhu českých spisovatelů, jenž zanesl své Zasláno do Národní politiky.

Polemika mezi Sokolem a Šaldou byla ukončena tímto výrokiem smířčího soudu v *Přehledu* 3, č. 21, 18. II. 1905, str. 384:

„Prohlášení

Pan E. Sokol a pan F. X. Šalda sešli se dne 12. února k vzájemnému dohovoru o svých polemických statích za přítomnosti podepsaných důvěrníků.

1. Po rozmluvě a vysvětlení okolností dospěl pan E. Sokol k názoru, že neměl práva vinit pana Šaldu ze „lživého utrhačství“ a z „bezpečné a zbabělé podlosti“ (*Rozhledy*, č. 5) a neshledal rozporu mezi obsahem listu jeho k p. Kvapilovi a p. Šaldovými projevy veřejnými — i odvolává celý tento výrok.

Pan Šalda uznává, že pan Sokol jednal bez zlého úmyslu a chybnou interpretací textu.

2. Slovy svými „padá s mravního piedestalu“ (*Rozhledy*, č. 1) nepronáší p. Sokol mravní odsudek a nevztahuje výrok ten na poklesnutí charakterové, ačkoliv smysl ten jest nasnadě.

3. Pan Šalda protestuje proti tomu, aby druhý odstavec jeho článku *Polemiky* (*Přehled*, č. 3) byl vykládán tak, jako by tu obviňoval p. Sokola z námezdnictví v službách p. Pelcových, ačkoliv takový smysl lze mu přikládati.

4. V názorech na mnohé otázky literární ethiky a jiné otázky literární nebylo docíleno shody. Sporné strany setrvávají i nadále na svých stanoviskách, nepovažují však za úspěšné po soukromé diskusi dále veřejně o nich debatovati. Z rozhovoru pochopily však obě strany, že nebylo u nikoho nepoctivosti a úmyslu osobně urážeti a že články jejich byly právě jen důsledkem různého principu a osobního přesvědčení.

V Praze dne 12. února 1905

Cyril Dušek
Dr. Bedř. Klenka

V. A. Jung
Frant. Mareš

E. Sokol
F. X. Šalda“

Str. 248. — Zasláno. Výboru Kruhu českých spisovatelů, Čas 18, č. 321, 20. XI. 1904, str. 8—9. — V Bibliografii Pistoriové není uvedeno. — Šaldova odpověď výboru Kruhu na jeho Zasláno v Národní politice (parafrází viz v pozn. vyd. zde na str. 282). Po této Šaldově odpovědi Kruhu následuje ve Slově jeho Prohlášení Sezimovi (viz zde na str. 250).

Str. 250. — Prohlášení. Slovo 3, č. 47, 21. XI. 1904, str. 5—6. Šaldova odpověď na Sezimův feuilleton *Na chodníku slušnosti* (viz pozn. vyd. na str. 281—82) a na Sezimův dopis z 31. X. 1904 redakci Rozhledů k Sokolovu čl. Polemiky (viz pozn. vyd. zde na str. 281, 2. odst.).

Na toto Prohlášení odpověděl Sezima dlouhým *Epilogem k charakteristikám malého gentlemana* v 93. čísle *Radikálních listů* 11 (26. XI. 1904, str. 2—3): Sezima se posmívá Šaldovu výroku, že „nevystavil (jejich) někdejší přátelství veřejnému posměchu“, když přece o něm mluvil „pod generosním titulkem ‚Propuštěná služka mluví‘“. Dále bagatelisuje citát ze svého dopisu, Šaldou uveřejněný, jímž reagoval před sedmi lety na Šaldovu „přímou hystericky blouznivou epistolu“, již po první Sezimově knize „toužil“ Šalda po bližším seznámení s ním. „Formou co nejšetrnější odmítl... tehdy (Sezima)... osobní styk s ním a bombasticky načechrané elóže p. Šaldovy odměnil... několikerým polichocením, tehdy snad docela upřímně míněným.“ Nyní Sezima lituje, „že naráz neodkopl... tohoto krasořečníka, když (mu — Sezimovi) před lety v pravém slova smyslu vnutil... osobní seznámení a ‚přátelství‘, které se konečně... tak čistě vybarvilo“. Pak Sezima označuje za vyděračství Šaldovu hrozbu, že uveřejní další jeho listy, neodvolá-li obvinění z 6. čísla Rozhledů (viz pozn. vyd. na str. 281, 2. odst.) a ironisuje Šaldovy „upejpacivé rozpaky“ a rozhodnutí, neuveřejnit nic, když už celkem třikrát ze Sezimovy soukromé korespondence citoval. Dále se Sezima necítí vázán vysvětlovat rozpor mezi svým stanoviskem z r. 1900 a dnešním „p. Šaldovi-Pláčnickovi-Kunzovi-Holasovi“ a omlouvá své tehdejší zanicení v bojích s Karáskem a jinými tím, že byl „informován“ toliko jím (Šaldou) samým“. A to ani nemusí prý akcentovat „citovou stránku tehdejšího svého spojení s přítelem, který (ho) neopomíjel... tehdy zpravovatí velmi účinně o své zubožené fyzické situaci“. Ad vocem „smírčí soud“ poznamenává Sezima, že jeho výrok bude „nejvýše subjektivní mínění“ několika „ctihodných lidí“ a „nemůže... mítí pro nikoho větší váhy nežli náhled kterékoli jiné stolové společnosti, shubnované třeba sebe nahodileji a podrobené také zcela nahodilým náladám, vlivům a — informacím“. Nakonec Sezima poznamenává, že Šalda ve svých polemikách klesá vždy hloub a hloub, a očekává „povznášející podřvanou, jak... milého gentlemana s ‚chodníku slušnosti‘ odnesou v obecní truhle...“; proč shrnuje „milosrdně oponu nad zoufale prodlužovaným harakiri šlechtěného Samuraje“ a uzavírá: „Dnes netřeba se více nikomu bát, že bude utlučen tímto výtečníkem. Příští soupeř p. Šaldův bude s ním mítí úžasně snadné řízení. Sebere prostě polemiky jeho proti mně i ostatním členům Kruhu — a p. Šalda pochován bude nadobro.“ —

Po letech se vrátil k svému prvnímu sporu se Šaldou *K. Sezima* ve svých pamětech „*Z mého života*“, a to v druhém svazku 4. kapitolou (O té divadelní brožuře — str. 134 a n.). Sezima tu vypráví téměř stejně všechny události, jak je

před lety vypsal ve svých polemikách, ovšem tónem už zdánlivě uklidněným. V Šaldově tehdejší jednání vidí „salonní zákulisí“ a dovolává se Skácelíka, jenž Šaldu „již po dalších dvou letech nazývá přímo exponentem salonu Růženy Svobodové“ (str. 140); pro sebe však a své druhy z Kruhu odmítá Šaldovo obvinění „pospolkařených zuřiveů“ (str. 139). Pokud jde o Šaldův výklad Sezimova odmítnutí „v čestné záležitosti“, přečetl prý tehdy Sezima Šaldovým důvěrníkům několik ukázek z někdejší Šaldovy korespondence, kde je dosti míst, „jež se mutatis mutandis podobají těm (Sezimovým) jako vejce vejci. Až na to, že se vztahují též na některé Šaldovy doposud dobré přátele“ (str. 146). Šalda prý tehdy neuskutečnil své hrozby, že ocituje korespondenci, právě jen proto, že si byl dobře vědom dvojsečnosti takového počínání.

Zajímavé jsou Sezimovy pochyby z pozdější doby: „Nežoldněřovali jsme naposled přece v cizích službách...?“ (Str. 168.) „Na mozku mi... hlodal roj otázek, také když mi Kamprovo nastolení za dramaturga nově zřízené vinohradské scény již leccos osvětlilo... Říkal jsem si: aťsi měl Kruh pravdu sebenevýratnější, zřejmo, že se prošlapávaly stezky k soukromým cílům.“ (Str. 191—192.)

Konfrontaci Sezimových vzpomínek s původními zaslány Šaldovými, týkajícími se divadelní brožury, provedl *O. Králík* v článku *O methodu Šaldových polemik* ve *Vyšehradu* 2 (1947), str. 38—45.

Str. 251. — *Emil Gallé*. Volné směry 9 (1904), č. 1, str. 37—38. Podepsáno: Q.

Str. 252. — *Théodore Duret: James M. N. Whistler, peintre et graveur*. Volné směry 9, 1904, č. 2, str. 61. Uvedeno bibliografickou poznámkou: Malý 4^o. S 25 reprodukcemi mimo text a četnými kresbami. Nakladatel H. Floury v Paříži. Cena 25 franků.

Emanuel Macek

Opravy

- Str. 25, 12. ř.: bez čárky za slovem „prostorovou“
Str. 55, před 1. odst.: chybí označení části: **3**
Str. 86, 7. ř. zdola: viz Krit. projevy 3, *str. 142*
Str. 87, 7. ř.: viz Krit. projevy 3, *str. 367*
Str. 87, 14. ř.: viz Krit. projevy 3, *str. 474*
Str. 90, posled. ř. v pozn. pod čarou: viz Krit. projevy 4, *str. 318*
Str. 126, 2. ř. nadpisu: *Neil*
Str. 136, 17. ř.: *samy*
Str. 198, označení strany: *198*
Str. 198, na konci 8. ř. je tečka
Str. 207, 2. ř. zdola: *Nalezly*
Str. 238, na konci 17. ř.: *byl*

F. X. Šalda

Kritické projevy 5. 1901-1904

Soubor díla F. X. Šaldy svazek 14. K tisku připravil a poznámkami opatřil Emanuel Macek, Šéfredaktor Karel Jiše. Technický redaktor Otakar Kovář. Korektor Eduard Hodoušek. Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich Praha. Vyšlo v lednu 1951. 301 12-469 - 50.057/49-III/1 - 145. Sazba 6. 3. 1950. Tisk 23. 10. 1950. Náklad 3300 výtisků. Plánovacích archů 18, autorských archů 14:57, vydavatelských archů 18:11. Skupina papíru 23221 86/122 80 gr. Tiskárna Svoboda, tiskařské závody, n. p., závod č. 5, provozovna I, Brno. Tisk ze sazby. 5%.

~~Cena brož. 94 Kčs, váz. 118 Kčs~~

1964 *F. X.*

F. X. Šolha

Kritické projevy z. 1901-1904

První díl F. X. Šolhy, 18. K. K. vydání, 1901. 120 s. 1/2.
Druhý díl F. X. Šolhy, 18. K. K. vydání, 1902. 120 s. 1/2.
Třetí díl F. X. Šolhy, 18. K. K. vydání, 1903. 120 s. 1/2.
Čtvrtý díl F. X. Šolhy, 18. K. K. vydání, 1904. 120 s. 1/2.
Celková cena 4 Kč 80 hal. (4,80 Kč).
Vydáno v Praze u V. R. Řezy, 1904.

Dotisk 1904-1905-1906-1907

1904

F. X. Šalda

Kritické projevy — 3

1896—1897

Třetí svazek „Kritických projevů“ F. X. Šaldy přináší úplný soubor jeho kritické a polemické tvorby z let 1896 a 1897, soubor nejen neobyčejně rozrostlý rozsahem, ale zvláště závažný i svým významem. Je z doby, kdy po rozpadu Moderny Šalda v prudkých polemikách přispěl podstatně k názorovému a uměleckému třibení svých literárních vrstevníků, a zároveň jako nejpoučňější z nich podrobil ve jménu nové tvorby revisi dílo starších, hlavně z generace lumírovské. Není snad jediného významnějšího jména a díla tehdejší naší literatury, kterého by se tu v nějaké souvislosti nedotkl; zásadní portréty jsou tu podány s překvapující jistotou a platností pro Šaldu téměř definitivní, u jiných opět vyhmátnuta problematika, k níž se napotom stále bude vracet kritikův zájem. Při tom se Šalda neomezuje jen na otázky literární, všímá si i dění obecně kulturního a zasahuje v pokrokovém smyslu i do dění politického. Je tedy soubor jeho projevů neodmyslitelný pramen pro poznání dějin nové české literatury. Ale vedle tohoto svého historického významu má význam i literárně theoretický, zabývající se mimo jiné i zásadními otázkami realistické estetiky.

Brož. 109 Kčs, váz. 135 Kčs

Melantrich



Soubor díla F. X. Šaldy

vychází v tomto pořadí:

- Svazek 1. *Boje o zítřek*
Meditace a rapsodie. Druhé vydání. Stran 198, brož. 60, váz. 80 Kčs
- Svazek 2. *Duše a dílo*
Podobizny a medailony. Druhé vydání. Stran 244, brož. 66, váz. 90 Kčs
- Svazek 3. *Život ironický a jiné povídky*
Jemné, psychologické povídky a črtky. Stran 236, brož. 67, váz. 90 Kčs
- Svazek 9. *Studie o umění a básnících*
Čtyři studie o Dantovi, Shakespearovi a t. zv. nesmrtelnosti díla básnického. Stran 128, brož. 45, váz. 65 Kčs
- Svazek 10. *Kritické projevy — 1 (1892—1893)*
Soubor studií vztahujících se k prvním krokům Šaldova kritického rozmachu. Stran 500, brož. 140, váz. 165 Kčs
- Svazek 11. *Kritické projevy — 2 (1894—1895)*
Neodmyslitelný pramen pro poznání dějin nové české literatury. Stran 384, brož. 110, váz. 135 Kčs
- Svazek 12. *Kritické projevy — 3 (1896—1897)*
Revise tvorby díla starších, hlavně z generace lumírovské. Stran 380, brož. 109, váz. 135 Kčs
- Svazek 13. *Kritické projevy — 4 (1898—1900)*
Soubor významných kritik a polemik o funkci umění v české společnosti. Stran 348, brož. 108, váz. 133 Kčs
- Svazek 14. *Kritické projevy — 5 (1901—1904)*
Essayistické práce a polemiky z oboru umění výtvarného a velké studie literární o Stendhalovi, Sovovi, Zeyerovi a j. Stran 248, brož. 94, váz. 118 Kčs

Melantrich